



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Artes Visuais

Área de especialização | Artes, Ciências e Tecnologias

Tese de Doutoramento

**Dulce Santana e Maria Santana - Percursos Têxteis em  
confronto, continuidade e roturas.**

Maria Dulce Fonseca Santana

Orientador(es) | Filipe Rocha da Silva  
Sandra Leandro

Évora 2021

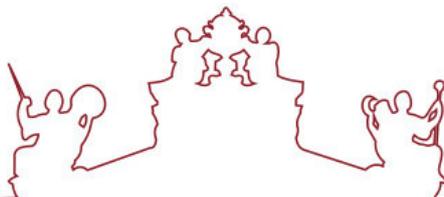
---

---

---

---





**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Artes Visuais

Área de especialização | Artes, Ciências e Tecnologias

Tese de Doutoramento

**Dulce Santana e Maria Santana - Percursos Têxteis em  
confronto, continuidade e roturas.**

Maria Dulce Fonseca Santana

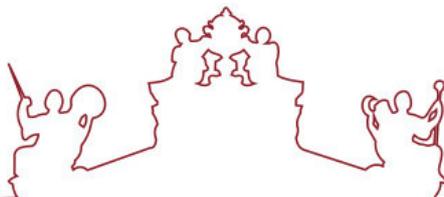
Orientador(es) | Filipe Rocha da Silva

Sandra Leandro

Évora 2021







A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente | Maria Inês de Castro Martins Secca Ruivo (Universidade de Évora)
- Vogais | Filipe Rocha da Silva (Universidade de Évora) (Orientador)  
Filomena Silvano (Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas)  
Helena Loermans ()  
Hugo Martins Gonçalves Ferrão (Universidade de Lisboa - Faculdade de Bellas-Artes)  
Inês da Silva Araújo Simões (Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Arquitectura)  
Rute Ribeiro Rosas (Universidade do Porto - Faculdade de Belas Artes)

Évora 2021



## AGRADECIMENTOS

Estou muito grata e reconhecida a todos os professores, em especial a meus orientadores - Filipe Rocha da Silva e Sandra Leandro - que, pelo seu exemplo, ensinamentos e experiência, generosidade inspirada e inspiradora, contribuíram para este meu projeto.

Agradeço à minha família, em particular a meus pais, já não entre nós, pelo que sou e pela sua arte, também na arte têxtil - à mãe Dulce Santana pelo legado não só em tecelagem manual, ao pai Augusto Santana pela arte da transformação tecnológica acontecida em atelier familiar têxtil. Igualmente grata estou a meus amigos pelo constante interesse, apoio e encorajamento.

*Em memória de meus pais*

## ÍNDICE

Agradecimentos .....	4
Índice .....	6
Resumo / Palavras-chave .....	9
<i>Abstract / Keywords</i> .....	10
Introdução e metodologias .....	11

### CAPÍTULO I

#### Das Ideias

1. Foucault: as culturas subjugadas; arqueologia como metodologia de investigação; o conceito de arquivo. O cuidado de si em Foucault e em Rilke .....	14
1.1. Culturas subjugadas - o pensamento de Foucault .....	17
1.2. Arqueologia como metodologia de investigação .....	24
1.3. O conceito de arquivo em Foucault .....	27
1.4. O cuidado de si em Foucault e em Rilke .....	29
2. A tradição cínica em Foucault e a arte têxtil. A verdade dos artistas. Uma ideia <i>Bauhausiana</i> em viagem <i>mundi</i> .....	32
3. O conceito de contemporâneo em Agamben ou reflexões em torno de contem- poraneidade (têxtil) e diálogo com um "ser-aí" em des-velação têxtil na ontolo- gia de Heidegger .....	36
3.1. Diálogo com um "ser-aí" em des-velação têxtil na ontologia de Heidegger .....	38
4. Fragmentação e unidade segundo Irene Borges-Duarte e o papel dos artistas Reflexões em torno da ontologia de vidas criadoras de unidade .....	42

### CAPÍTULO II

#### Da História

1. Arte têxtil pré-colombiana e ancestral egípcia .....	49
1.1. Arte têxtil pré-colombiana-peruana .....	50
1.2. Arte têxtil egípcia ancestral .....	54
1.3. Legados tecnológicos no <i>atelier</i> de Dulce Santana - a <i>navette volante</i> e o tear manual horizontal .....	56
2. Um <i>continuum</i> evolutivo, a mudança de paradigma têxtil-arte. De finais do século XVII a princípios do século XXI .....	64
2.1. Enquadramento histórico, articulação de ideias e acontecimentos .....	65
2.1.1. Três momentos de evolução e mudança de paradigma têxtil-arte .....	71
2.1.2. O primeiro momento - o tempo da revitalização .....	73
2.1.3. Manufaturas nacionais e internacionais. Os artistas tecelões. A computadorização em têxtil-arte. Panorâmica socioeconómica .....	84
2.1.4. Algumas estruturas familiares têxteis de relance ao longo dos tempos .....	96
2.2. As primeiras vanguardas têxtil-arte. A <i>Bauhaus</i> : uma ideia, uma escola de arte e <i>design</i> , um não-programa. Os artistas têxteis .....	97

2. 2. 1. Contexto político e socioeconómico da <i>Bauhaus</i> e das artes em geral .....	98
2. 2. 2. A <i>Bauhaus</i> . A oficina de tecelagem e a sua expansão pelo mundo .....	99
2. 2. 3. A <i>Bauhaus</i> e o atelier de Dulce Santana .....	108
2.3. As segundas vanguardas em <i>Lausanne</i> , pelo mundo e em Portugal, até inícios do século XXI .....	109
2.3.1. Enquadramento histórico-artístico de <i>Lausanne</i> , 1933-1962 .....	109
2.3.2. Caracterização da mudança de paradigma surgida com <i>Lausanne</i> , 1962-1995 .....	115
2.3.3. A mudança de paradigma em Magdalena Abakanowicz (1930-2017) e em Sheila Hicks (1934) .....	127
2.3.4. O estado da arte têxtil: os artistas, as Bienais e Trienais, as Universidades .....	133
2.3.5. Recentes tendências. Os artistas, as Bienais Internacionais da Arte Têxtil Contemporânea, WTA - <i>World Textile Art</i> .....	156
3. Revolução científico-tecnológica e arte. Novas tendências da arte têxtil - evolução digital, a nanotecnologia, as novas fibras. Os materiais não têxteis. A contemporaneidade .....	168
3.1. Revolução científico-tecnológica e arte .....	168
3.2. A arte têxtil e as novas tecnologias, tendências (?) .....	176
3.3. As fibras têxteis .....	182
3.4. Fibras têxteis presentes no <i>atelier</i> de Dulce Santana .....	182
3.5. Fibras têxteis em tecidos "finos" e aspetos tecnológico-técnicos no <i>atelier</i> de Dulce Santana .....	186
3.6. A contemporaneidade (- os conceitos, as novas tecnologias, as técnicas, os materiais -): a desmaterialização, as terceiras vanguardas têxtil-arte no século XXI .....	189
3.6.1. Os mais recentes materiais e fibras no século XXI. A nanotecnologia, a biomimética, a nanociência. Os <i>e-textiles</i> .....	196
3.6.2. Fibras sintéticas com propriedades táteis, auriculares e óticas .....	198
3.6.3. A seda da aranha .....	200
3.6.4. Fibras inteligentes e fibras ecológicas .....	200
4. <i>Design</i> têxtil de Dulce Santana, aplicado à moda feminina dos anos 1960 .....	203
4.1. Conjuntura política, social, económica, cultural e tecnológica dos anos 1960. O vestuário como forma de libertação e afirmação de identidade .....	204
4.2. Traços do vestuário feminino nos anos 1960, no Ocidente Europeu - França, Inglaterra, Itália e Portugal .....	208
4.2.1. França e os estilistas André Courrèges, Yves Saint-Laurent, Nina Ricci, Pierre Cardin, Paco Rabanne, Cristóbal Balenciaga, Christian Dior .....	208
4.2.2. Itália - Emílio Pucci .....	210
4.2.3. O protagonismo da <i>swinging London</i> . A <i>boutique</i> Biba. Mary Quant.....	211
4.2.4. Portugal e os anos 1960. O Estado Novo e o comum modo de vestir. A alta-costura das <i>élites</i> .....	214
4.2.5. Padrões, estilos e estéticas do vestuário feminino no Ocidente Europeu dos anos 1960 e ao longo da história. Relação indústria e moda nos anos 1960 .....	216
4.3. Os conceitos .....	217
4.4. Os padrões dos anos 1960 no vestuário. A confeção em Dulce Santana .....	218
4.5. O <i>design</i> têxtil de Dulce Santana aplicado à moda feminina dos anos 1960. Peculiaridades, traços dominantes e originalidade. Sustentabilidade .....	226
4.5.1. Estudo comparado das teceduras industriais com o <i>design</i> têxtil de Dulce Santana nos anos 1960 .....	230

4.5.2. Tendências e pioneirismo no <i>design</i> têxtil de Dulce Santana. Fusão das técnicas tradicionais com o <i>design</i> contemporâneo .....	233
4.6. Davison, a inspiradora de Dulce Santana e o seu livro de pequenos <i>designs</i> .....	235

### CAPÍTULO III

#### Das Autoras

1. Vida e obra. Contextualizações .....	237
2. Percursos artísticos e obras das autoras Dulce Santana e Maria Santana em análise e comparação; rutura e mudança de paradigma. Compreensão de duas épocas - moderna de transição e contemporânea - o que muda e o que permanece em têxtil-arte, tecelagem manual, através das obras das autoras .....	254
2.1. Percursos artísticos em análise e comparação, numa época moderna de transição	255
2.2. Análise comparativa global das obras das autoras: conceitos, conteúdos, formas, tecnologias, técnicas, metodologias (de trabalho), atitudes estéticas, harmonia imagética, estética, contextualização .....	263
2.3. Estudos de caso: as obras das autoras em confronto .....	276
2.3.1. 1º núcleo, <i>Diamantes</i> , versões I e II e suas variantes .....	277
2.3.2. 2º núcleo, <i>Tafetás-Twills</i> e suas cambiantes .....	293
2.3.3. 3º núcleo, estudo comparado da tapeçaria mural <i>O Cântico da Água II</i> com os <i>designs Diamantes</i> e <i>Tafetá</i> .....	302
2.3.4. 4º núcleo, <i>Regue</i> , versões I, V, suas variantes e <i>Bainhas Abertas</i> .....	318
2.3.5. 5º núcleo, <i>Rendas - Renda Tradicional, Renda às Listas, Renda S</i> - suas versões e variantes .....	324
2.3.6. 6º núcleo, Outros Casos Relevantes e suas variantes .....	328
2.3.7. 7º núcleo, a tapeçaria mural <i>Regressos, 2012</i> , em confronto com as obras das autoras nos anos 1950 e 1960 .....	347
3. Continuidade(s) e ruturas .....	355
4. Teorização conceptual .....	359

### CAPÍTULO IV

#### Da Obra Final

1. Processo de construção: a progressão da tecedura e tessitura <i>Tranças sem Rede</i> , da conceção-mágica à e da execução-poética .....	363
2. Descrição técnica da obra final .....	372
3. Breve comentário .....	379
Conclusão .....	385
Bibliografia e webgrafia .....	395
Apêndices .....	416
Glossário .....	542
Anexos .....	562

## RESUMO

Esta tese intitula-se *Dulce Santana e Maria Santana, Percursos Têxteis em Confronto Continuidade e Ruturas* e tem o formato teórico-prático.

Apresentando obras de duas autoras, pertencentes a duas gerações pretende analisar e comparar duas épocas, bem como as continuidades, evoluções e mutações paradigmáticas. Enquadrando a contemporaneidade da arte têxtil e os seus antecedentes, estuda também o *design* têxtil aplicado à moda feminina especialmente dos anos 1960 e a arte que está desligada de qualquer fim utilitário.

Com este trabalho procura-se encontrar uma teorização estética e conceptual, que subjaz às obras das autoras, para compreender a evolução comparada de dois percursos artísticos unidos pela arte têxtil, pertencentes a uma mesma tradição familiar - mãe e filha, esta última a autora da tese. Considera-se a harmonia imagética têxtil moderna de transição abstratizante, em contraste com a estética contemporânea também ela abstratizante. Também se consideram os conceitos: arte têxtil clássica na tecelagem de moda, *versus* nova arte têxtil em tapeçaria, unidos pela noção de continuidade através do conceito de fio. Uma obra final ilustra o novo paradigma têxtil-arte.

Trata-se nos dois casos de trabalho feminino, inserido em formas culturais que se desenvolvem marginalmente, a que Michel Foucault chama culturas subjugadas.

O trabalho de Dulce Santana acompanha o que alguns designam por cultura material, enquanto que o de Maria Santana se insere numa atividade artística.

Com esta tese sublinha-se como a arte têxtil assume particular importância nas Belas-Artes no século XXI.

Palavras-chave

Arte Têxtil, Arte Contemporânea, Dulce Santana, Maria Dulce Santana, Evolução/Mutação.

DULCE SANTANA and MARIA SANTANA

CONFRONTING TEXTILE ROUTES, CONTINUITY AND RUPTURES

ABSTRACT

*Dulce Santana and Maria Santana, Confronting Textile Routes, Continuity and Ruptures is the title of this Ph.D. that follows a theoretical-practical format.*

*It reports on two authors' textile works, which belong to two generations. It intends to analyse and compare two eras, the continuities, evolutions and paradigmatic mutations. It frames textile art in contemporaneity and previous contributions. It also compares textile design applied specially to feminine fashion of the sixties, and the art free from any utilitarian purpose.*

*This Ph.D. aims to find those works' underlying aesthetical and conceptual theorizing, in order to understand the compared evolution of two artistic routes united by textile art, which belong to the same family tradition - mother and daughter, who is the Ph.D.'s author. Considered is abstraction in transitional modern textile imaginary harmony, contrasting with abstraction in contemporary textile aesthetics. Included is also the classical textile art concept in fashion weaving, versus the new textile art concept in tapestry, both united by the continuity of the thread's concept. A final work illustrates the new textile art paradigm.*

*In both cases one is dealing with female work inserted in cultural forms that developed themselves on society's edge. Michel Foucault mentions them as subdued cultures.*

*Dulce Santana's work goes along with what some call material culture, while Maria Dulce Santana's work belongs to an artististic activity.*

*This Ph.D. emphasizes the particular relevance of the textile arts in Fine Arts in the 21st century.*

*Keywords*

*Textile Art, Contemporary Art, Dulce Santana, Maria Dulce Santana, Evolution/Mutation.*

## INTRODUÇÃO

Esta investigação, intitulada *Dulce Santana e Maria Santana, Percursos Têxteis em Confronto, Continuidade e Rupturas*, insere-se na especialidade do Doutoramento em Artes Visuais, Arte, Ciência e Tecnologia e apresenta-se no formato teórico-prático. Insere-se no domínio da arte têxtil, tecelagem manual moderna de transição e contemporânea - tecido veste, tapeçaria, territórios artísticos híbridos. Tem como objeto de estudo a evolução ou mudança paradigmática da arte têxtil em tecido e tapeçaria artísticos, do contexto moderno até à contemporaneidade, isto é, desde finais do século XIX a princípios do século XXI. Consequentemente, este estudo move-se no campo de ação da obra de arte têxtil, tecido e tapeçaria manuais, de duas gerações entrelaçadas pela mesma arte, a geração de Dulce Santana (1914-2004), situada nos anos 1950 e 1960, a outra, Maria Santana (1948), situada também naqueles anos e mais tarde, de 2009 a 2015.

Neste âmbito, desde logo se levanta a questão central: qual a continuidade e a evolução, a mudança da arte têxtil em tecelagem manual, entre os anos 1950 e os anos 2010, observada através de dois casos pertencentes a duas gerações separadas por três décadas? No decurso da investigação muitas outras questões surgidas se resumem: por que razão a espera de cerca de trinta anos - de 1933 a 1962 - para que as vanguardas têxteis se modifiquem? Qual o contributo das tecnologias no lançamento de novas tendências têxtil-arte em tecelagem? Por que razão surgem ainda hoje relativamente poucas referências a obras têxtil-arte, tecelagem digital? Como sobrevive a arte têxtil, tecida em tapeçaria artística, num período de intensa industrialização e depois na chamada sociedade da informação?

Para abordar estas e outras questões elege-se a metodologia básica e fundamental do constante e permanente questionamento, acompanhado de uma atitude de inquietude, no âmbito do problema central da tese e de seguintes fases. Uma vez formulada a questão central, passa-se à investigação de fundo, que no seu decurso pede a especificação da referida questão central, pelo que novas questões se vão formulando. Segue-se a construção de hipóteses: definem-se conceitos, objetivos e metas. A par desta metodologia persegue-se o conceito de arqueologia como metodologia de investigação em Michel Foucault - métodos comparativo, descritivo, de contradição por oposição - e aplica-se o conceito de arquivo do mesmo pensador. Além destas metodologias recorre-se aos seguintes métodos e recursos: pesquisa e análise documental, memórias e seu registo, reflexão sobre construções culturais e mentais, construção de identidades, estudo de caso - análise, estudo e descrição comparativos.

Em relação à construção de hipóteses, considera-se que os seguintes conceitos podem revelar a evolução, a mudança da arte têxtil em tecelagem manual, de 1950 principalmente até 2015: tecelagem manual clássica *versus* a nova tapeçaria manual; a noção de continuidade através do conceito de fio; simbolismo e quanto menos melhor, expressão absorvida, quando se aplica uma redução de meios têxteis, em situação similar ou paralela ao minimalismo encontrado na pintura.

Os objetivos desta tese são: pesquisar o contributo ancestral para a contemporaneidade; pesquisar a continuidade e a evolução ou mutação da arte têxtil desde finais do século XIX; pesquisar a evolução científico-tecnológica e arte; pesquisar as novas tendências da arte têxtil; pesquisar artistas têxteis contemporâneos a traçar tendências; descobrir as ligações desses artistas à ancestralidade da arte têxtil em tecelagem manual artística; pesquisar a evolução ou mudança da arte têxtil em tecelagem manual, entre os anos 1950 e os anos 2010, através do estudo comparado das obras têxteis arte das autoras Dulce e Maria Santana; inventariar e fotografar o espólio de arte têxtil em tecelagem manual das autoras mencionadas, dos anos 1950 e 1960; analisar e comparar caso a caso as obras têxteis das duas autoras inventivas, descrevendo-as quanto a aspetos formais, de conteúdo, tecnológicos, técnicos, metodológicos, conceptuais, harmónico-imagéticos, estéticos e de contextualização, entre os anos 1950 e os anos 2010; definir e desenvolver conceitos, harmonias imagéticas e estéticas, que informam comparativamente e por contraste as obras têxteis das autoras em estudo e análise; pesquisar antropológico-socialmente a arte têxtil em tecelagem manual na comunidade lusa e mundial; pesquisar o *design* têxtil nos anos 1960.

As traduções das citações apresentadas em nota de rodapé são traduções livres da autora.

A estrutura da investigação segue o plano dos quatro capítulos constantes no Índice. Inicia-se a tese com o Capítulo I, Das Ideias, explanando algumas ideias consideradas relevantes para a presente investigação. Uma vez que se trata de um estudo de cariz reflexivo e por sugestão dos orientadores, essas ideias abrem a tese, já que se consideram ideias de certo modo concatenadas, que perpassam todo o estudo. Além disso, encontram-se nas ideias de Foucault, porventura, algumas das razões da tardia compreensão e aceitação têxtil-arte, por parte das Academias. Considera-se igualmente relevante a explanação inicial da metodologia de investigação e do conceito de arquivo em Foucault, adotados nesta investigação. Consequentemente, o Capítulo I parte de Foucault e do que este filósofo designa por culturas subjugadas, saberes construídos. Aí mencionam-se e avançam-se dados históricos, necessários à exemplificação ou narrativa dos mesmos saberes: na *Bauhaus*, em Portalegre, Reguengos, Arraiolos, na FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - pelo mundo, e visíveis nas Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, nas Bienais Internacionais de Arte Têxtil *Contextile* em Guimarães, nas Bienais WTA - *World Textile Art* - nas Américas do Norte,

Centro e Sul, nas Bienais em Pequim, no Extremo-Oriente. Outras ideias e conceitos presentes neste Capítulo I: o cuidado de si em Foucault e Rilke; transumância da ideia *bauhausiana* em viagem *mundi* e a verdade dos artistas; o conceito de contemporâneo em Agamben e para Maria Santana; a ontologia de Heidegger; fragmentação e unidade e o papel dos artistas.

No Capítulo II, Da História, desenvolve-se o estudo relacionado com questões ligadas à pesquisa do *continuum* evolutivo ou à mudança de paradigma têxtil-arte no período histórico de finais do século XIX a princípios do século XXI. Recua-se, porém, até ao século XVII, para melhor compreender o período referido. A par dos dados históricos surgem subsídios para a compreensão das obras têxteis das autoras Dulce e Maria Santana. O período histórico estudado patenteia, segundo as fontes disponíveis e como adiante se explora, a evolução ou mutação de uma estética renascentista a uma estética contemporânea em têxtil-arte, tecelagem e tapeçaria manuais artísticas. Para além de este Capítulo II se ocupar do objeto de estudo e do campo de ação desta investigação, aí analisa-se o contributo primitivo têxtil-arte para a contemporaneidade, bem como se exploram recentes tendências artísticas têxteis, estes dois últimos pontos entendidos também como quadros de referência a uma abordagem das obras têxteis das autoras. Este Capítulo dedica particular atenção ainda às consequências da revolução científico-tecnológica em arte e no domínio têxtil. Por último, estuda-se o *design* têxtil dos anos 1960 e em Dulce Santana.

O Capítulo III, Das Autoras, desenvolve o título e o cerne desta investigação - *Percursos Têxteis em Confronto, Continuidade e Raturas*. Diretamente reservado ao campo de ação desta investigação, este espaço vai responder à questão central, ao revelar duas épocas de tecelagem e tapeçaria manuais - uma geração sob o signo do tear - Dulce Santana nos anos 1950 e 1960 - a outra geração sob o sono do tear, isto é, deixando-o de parte - Maria Santana, nos anos 2010. Este Capítulo III apresenta de perto e frontalmente mãe e filha em suas genealogias, percursos artísticos e obras têxteis, contextos destas, seu confronto, análise e comparação, descobrindo continuidades e raturas. Procura-se por último toda uma teorização conceptual subjacente às obras das autoras.

O Capítulo IV, Da Obra Final, ocupa-se do trabalho prático *Tranças sem Rede*. Em primeiro lugar apresenta-se o processo de construção da tecedura e tessitura *Tranças sem Rede*, da autora Maria Santana. Descreve-se a progressão da obra, desde as ideias até à peça final, abordando-se as fases do projeto têxtil escultural ambiental: conceção-mágica, preparação e planificação, desenvolvimento e execução-poética. Segue-se uma descrição técnica e, por último, tece-se um breve comentário numa linha hermenêutica e numa linha fenomenológica. Acrescenta-se o entusiasmo com que se inicia e realiza o presente estudo, que reflete a paixão por uma matéria, que sempre fascinou e fascina a autora desta investigação. Espera-se que o conjunto de conteúdos, reflexões e considerações, bem como o acervo têxtil-arte agora

estudado possam servir para abrir e levantar novas questões, novos entusiasmos e novas direções de investigação relativas à área têxtil-arte.

## CAPÍTULO I

---

### DAS IDEIAS

#### **1. Foucault: culturas subjugadas; arqueologia como metodologia de investigação; o conceito de arquivo. O cuidado de si em Foucault e em Rilke.**

Neste Capítulo I tece-se uma tapeçaria imagética de ideias internas e externas às teceduras de Dulce e de Maria Santana, e determinantes do(s) acontecer(es) em *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960. Porventura as ideias mais relevantes desenvolvem-se em torno do pensador e filósofo Foucault, destacando as ideias específicas: os conceitos de arqueologia e arquivo, na sua relação com as obras das autoras e como adiante se desenvolve.

Apresentam-se desde já algumas questões relacionadas com o subcapítulo um, mas que também o ultrapassam e cujas respostas se encontram adiante. Por que razão ou razões surge o têxtil-arte tardia e reduzidamente na(s) Academia(s)? Por que razão ou razões umas culturas submetem outras? Como se explica a sua rejeição ou aceitação em certos círculos académicos e eruditos? Qual a forma inteligente do exercício do poder intelectual? Como se encontra hoje em dia o têxtil-arte na(s) Academia(s)? Como foi antes considerado? Qual o papel das vanguardas? Que antropologias têxtil-arte perduram hodiernamente? Em relação às "culturas subjugadas", algumas ideias ajudam à progressão das reflexões pessoais: conhecimento-poder, pré-conceito, condicionamento, interesse, abertura de espírito, aceitação.

Inicia-se este estudo com uma citação de Anni Albers (1899-1994), que reflete a aceitação desta destacada tecelã em relação à arte têxtil e ao artista têxtil:

Sempre que me encontro mencionada como uma artífice ou ... como uma artista-artífice, sinto que tenho de me explicar a mim mesma ou ocasionalmente a outros [...]. Quando lanço um olhar [...] ao que artífices executaram há [...] milhares de anos - por todo o mundo, sinto-me como

uma retardatária indigna [...]. Estes artífices antigos eram artistas, sem hífen.<sup>1</sup>

Anni Albers, tecelã e *designer*, professora, pedagoga e escritora, é reconhecida como artista têxtil nos anos 1950 nos Estados Unidos e muito contribuiu para o reconhecimento da tecelagem como uma forma das Belas-Artes, através do trabalho que desenvolve. De forte personalidade, Albers possui padrões de vida firmes, resolutos e decididos, para acolher muito do que vê à sua volta. Para ela, arte têxtil é uma constante, ligada ao passado das culturas pré-colombianas e olhando em direção ao futuro, experimentando inovadores materiais como celofane, grão de cereal, aparas de metal, papel entrançado e sementes, relvas. As formas mudam, não a necessidade interior (Weltge,1993: 8, 9,191).

Na linha da aceitação do artista têxtil, que adquire ou vai adquirindo o seu estatuto ao longo de séculos a partir do conceito e designação de artesão, tece-se parte do que se retoma adiante, quando Walter Gropius (1883-1969) espera de um *exalted craftsman*, uma pessoa livre para trabalhar sem distinções de classe, que ergue uma barreira arrogante entre artesão e artista, chegando a redigir no *Manifesto da Bauhaus*: «Não há diferença [...] entre o artista e o artesão. O artista é um artesão inspirado. [...] a competência artesanal é essencial a todo o artista. É lá que reside a fonte primordial da criação artística [...]». <sup>2</sup> Gropius cria a *Bauhaus*, escola de arte e *design*, onde os estudantes aprendem fazendo e onde a oficina de tecelagem assume relevo único, deixando um grupo de tecelãs de renome, como Anni Albers, Gunta Stadler-Stölzl (1897-1983), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) entre tantas outras. O conceito de aprender fazendo está contido num provérbio chinês - *oiço e esqueço, vejo e lembro, faço e aprendo* - bem como em sabedoria popular nacional na expressão: saber de experiência feito. Saber ou conhecimento, sabedoria, ciência, *gnose - gnōsis* - na sua raiz grega, saber implícito no conceito de aprendizagem da *Bauhaus* - aprender fazendo - é conceito conhecido entre os gregos como a *tékhnē*, "arte manual, habilidade". Cabe referir neste ponto que Gropius encaminha as alunas para a oficina de tecelagem, pois considera esta uma atividade feminina. Os anteriores dados históricos são sublinhados pela etimologia latina de artesão - *ars* - isto é, aquele que cria ou faz objetos de arte. A *ars* latina está igualmente na base do termo artesanato, que entre outras coisas significa antigamente: capacidade de fazer alguma coisa. *Ars* dá origem a arte, na natural evolução linguística. Através do italiano *artigiano*, tem-se artesão, aquele que exerce atividades mecânicas ou decorativas. O sentido mais em uso

---

<sup>1</sup> «Whenever I find myself listed as a craftsman or ... as an artist-craftsman, I feel that I have to explain myself to myself or occasionally, as here, to others. For when taking a rather long look at the past, at what craftsmen made [...] thousands of years ago - all over the world, I feel as an unworthy latecomer [...]. These ancient craftsmen were artists, no hyphen needed» (Albers, 1961: 62).

<sup>2</sup> «Il n'y a pas de différence [...] entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est un artisan inspiré. [...] la compétence artisanale est essentielle à tout artiste. C'est là que réside la source première de l'imagination créatrice» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 189).

atualmente é: aquele que faz manualmente, por sua conta, objetos para uso doméstico.<sup>3</sup> Pode acrescentar-se que da divisão da palavra artesanato em *artesan + ato*, infere-se naturalmente que esta palavra signifique o ato, trabalho, arte do artesão, alguém que repete peças, modos de fazer, uma tradição.

A elevação de artesão a artista têxtil vem porventura do tempo de William Morris (1834-1896) e do movimento *Arts and Crafts*, portanto de finais do século XIX. Isso acontece quando Morris revitaliza o têxtil-arte em tapeçaria e tecido e confere aos seus colaboradores grande liberdade na execução de peças têxteis, a partir de desenhos e pinturas de artista-pintor (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:165,185). Desenvolve-se este tema no Capítulo II.

Segundo Richard Sennett: «A história tem traçado linhas erróneas, dividindo prática e teoria, técnica e expressão, artífice e artista, [...]; a sociedade moderna sofre com esta herança histórica». <sup>4</sup> Sennett expressa em outros pontos da sua obra *The Craftsman*: «Em diversos momentos da história ocidental, a atividade prática tem sido diminuída, separada de estudos supostamente mais elevados» <sup>5</sup> e «Procurei abordar artesanato e arte em conjunto, porque todas as técnicas contêm implicações expressivas». <sup>6</sup>

No plano nacional e mais próximo do nosso tempo, encontra-se a unidade curricular autónoma de tapeçaria, originada após o 25 de abril, de 1974 a 1976, atualmente regida por Hugo Ferrão (1954), assistido por Ana Gonçalves de Sousa (1980). A referida unidade é apoiada por Victor dos Reis (1965), enquanto atual Presidente da Faculdade de Belas-Artes. Evoca-se ainda o professor e pintor Rocha de Sousa (1938), figura da maior importância na compreensão da tapeçaria moderna. Personalidade multifacetada, marcante no ensino artístico nacional, Rocha de Sousa confere um legado pedagógico e científico a estes estudos. Transcreve-se uma breve resenha do legado da unidade curricular de tapeçaria na FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A partir da reorganização dos cursos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1957:

[...] o curso de pintura apresentará pares de tecnologias artísticas, como o de «cerâmica e tapeçaria». Apenas no pós-25 de Abril, em 1974-76, se opera uma profunda reestruturação curricular do ensino superior artístico, dando-se a separação dos pares das tecnologias artísticas, originando unidades curriculares autónomas [...]. Com o processo de Bolonha 2004-2006 [...] foi possível resistir [...] às «compactações» [...], preservando-se a unidade curricular de Tapeçaria.

(Ferrão, 2012: 7).

---

<sup>3</sup> <https://instaloja.hippie.blogspot.com>, em maio de 2017.

<sup>4</sup> «History has drawn fault lines dividing practice and theory, technique and expression, craftsman and artist [...]; modern society suffers from this historical inheritance» (Sennett, 208: 11).

<sup>5</sup> «At different moments in Western history practical activity has been demeaned, divorced from supposedly higher pursuits» (Sennett, 2008: 32).

<sup>6</sup> «I have sought to draw craft and art together, because all techniques contain expressive implications» (Sennett, 2008: 290).

Algumas universidades espalhadas pelo mundo acolheram as novas expressões têxtil-arte, notando-se atualmente grande interesse no Extremo-Oriente e no Médio Oriente, nos Estados Unidos, além da Europa. Exemplos são a Universidade Tsinghau em Tsur, China, a Universidade de Marmara em Istambul, Turquia, a Universidade Complutense de Madrid, entre outras. Também de relevo têm sido as várias Bienais Internacionais WTA, *World Textile Art*, que se vão realizando na América Latina, de 2000 a 2011 na Venezuela, Costa Rica, Argentina, México. Em 2017 tem lugar a VII Bienal Internacional, em Montevideo, no Uruguai, sob o tema *Diversidad*. Algumas ideias da referida aceitação pelas Academias do novo paradigma têxtil-arte parecem estar contidas nos termos, expressões e reflexões da autora da tese: interesse, abertura de espírito, curiosidade, aceitação e integração de saberes outros ou acolhimento da diferença e do diferente, este nem melhor, nem pior, apenas outro, diverso, que se adiciona ao que é *mainstream*, ausência de pré-conceito, generosidade. Em todo este contexto, expõe-se e analisa-se mais adiante a ideia das culturas subjugadas em Michel Foucault, expressa nas suas conferências e contida em *Power / Knowledge*, 1972-1977. Porém, antes de passar à reflexão das ideias filosóficas no pensamento de Foucault, reconhece-se e é comum aceitar-se a tecelagem como uma técnica milenar, porventura coincidente ou praticada de modo mais intenso com o abandono do nomadismo por parte do ser humano (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985 :18-19). Além disso, é do conhecimento comum, que diversos tecidos nos recebem à nascença e tecidos nos acompanham na viagem da eternidade, facto comum em várias culturas ancestrais. E são os mesmos tecidos que ajudam etnólogos e antropólogos a conhecer e descobrir culturas em suas profundas raízes, na medida em que alguns são resilientes e se oferecem secular e milenarmente a pesquisas de arqueólogos. Os tecidos permitem mapear percursos humanos pertencentes a uma pré-história e a uma arqueologia têxtil-arte em tecelagem manual, hodiernamente inclusiva de técnicas tão variadas quanto a costura, o *crochet*, o *tricot*, os fios por tecer, o bordado, as fendas, os *broches*, as franjas, teceres, urdiduras, tessituras de raízes milenares, repescadas nas culturas pré-colombianas-peruanas, bolivianas, chilenas, mexicanas. Anni Albers e Sheila Hicks (1934), entre outras, deslocaram-se a essas culturas, depósito de sabedoria milenar têxtil-arte, para delas beberem e retirarem o que é de mais genuíno e essencial no têxtil - o tecer em contacto direto com as matérias-primas, com mínima mediação tecnológica, explorando um sem número de técnicas, sempre em auto renovação (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 206; Kuenzi, 1981: 57, 231).

### **1. 1. Culturas subjugadas - o pensamento de Foucault.**

Seguindo o pensamento de Foucault, reflete-se nomeadamente sobre a relação entre poder e conhecimento e as culturas subjugadas.

Durante séculos o conhecimento foi privilégio ou apanágio de determinados grupos sociais como a nobreza e o clero. Conhecimento é sinónimo de poder, domínio sobre os menos abastados - povo-súbditos, sujeitos ou sujeitados, depois no século XVIII assalariados - explorados por uma burguesia ascendente, no tempo da Revolução Industrial; verifica-se então um subjugo-domínio de saberes-culturas outras, tidas como menores, como acontece na área têxtil, tão essencial afinal à vida e simultaneamente depreciada, tanto em seu justo valor pecuniário, como no estatuto conferido a esses obreiros têxtil-arte. Veja-se como Foucault aborda e aprofunda estas questões, considerando o binómio poder-conhecimento.

Embora Foucault se refira a conhecimentos subjugados sobremaneira ligados aos âmbitos médico-psiquiátrico, jurídico e político-económico, ele refere-se a instituições, às quais pertence(m) a(s) Academia(s), que Foucault aflora levemente e considera-se que as reflexões deste filósofo se adequam à retração da abordagem têxtil-arte pela(s) Academia(s), *grosso modo* até a um presente relativamente próximo, isto é, século XX e inícios do século XXI. Segundo Foucault, numa conferência proferida em 1976 e contida em *Power/knowledge*: «Saberes subjugados são [...] aqueles blocos de conhecimento histórico, que estavam presentes, mas disfarçados, no corpo da teoria funcionalista e sistematizada e que a crítica - que obviamente se desenha ou faz sobre sabedoria-cultura - tem conseguido revelar». <sup>7</sup> O pensador continua explicitando o conceito quando acrescenta:

Por outro lado [...], uma pessoa deveria entender por saberes subjugados algo mais [...], um completo conjunto de conhecimentos que têm sido desqualificados, tidos como inadequados para o seu fim ou insuficientemente elaborados: conhecimentos *naïve*, situados baixo na hierarquia, abaixo do nível de cognição ou cientificidade. <sup>8</sup>

Não deixa de ser relevante o papel atribuído por Foucault ao carácter local da crítica, entre 1957 e 1962, a julgar pelas datas das entrevistas publicadas em *Power/knowledge*, de 1972 a 1977. Segundo Foucault, essa crítica indica uma espécie de produção teórica autónoma e descentralizada. E acrescenta que a validade desse carácter local da crítica não depende da aprovação dos regimes de pensamento estabelecidos (Foucault,1981: 81). Foucault considera que essa crítica local é um regresso de conhecimento, em que não interessa teoria, mas vida, não conhecimento, mas realidade, etc.; e aduz que, erguendo-se essa crítica local dessa temática e acima dela, há algo mais, que se pode descrever, como uma *insurreição dos saberes subjugados* (Foucault,1981: 81). Segundo Foucault, o que torna possível fazer uma efetiva crítica, é a emergência imediata de conteúdos históricos. Os conteúdos históricos permitem

---

<sup>7</sup> «Subjugated knowledges are [...] those blocs of historical knowledge which were present but disguised within the body of functionalist and systematising theory and which criticism - which obviously draws upon scholarship - has been able to reveal» (Foucault, 1981: 82).

<sup>8</sup> «On the other hand [...], by subjugated knowledges one should understand something else [...], a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated: *naïve* knowledges, located low down on the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity» (Foucault, 1981: 82).

redescobrir os efeitos de rutura, que a ordem imposta pretende ocultar (Foucault,1981: 82). Neste ponto a autora da tese relembra as obras concretas das autoras Dulce Santana e Maria Santana, que se apresentam como efetivos *corpus*, conteúdos históricos têxteis, que se oferecem a um estudo, análise e crítica, que lhes desvende continuidades e ruturas. Foucault acredita, que a crítica desempenha o seu papel através da reemergência dos conhecimentos desqualificados, que envolvem o conhecimento-saber popular local - *le savoir des gens*, na sua expressão (Foucault,1981: 82).

Foucault considera existir um paradoxo estranho, quando se quer assacar aos conhecimentos subjugados uma exatidão histórica, meticulosa, erudita e conhecimentos locais e específicos, sem significado comum, que de certo modo caem em desuso, sempre que não são em si mesmos mantidos. Então, segundo o filósofo, a crítica descobre sua força essencial na associação entre os conhecimentos de erudição enterrados e os conhecimentos desqualificados pela hierarquia de conhecimentos e ciências. Quer no caso dos conhecimentos eruditos, quer no caso dos conhecimentos desqualificados, eles estão relacionados com um conhecimento histórico de lutas, encontros hostis entre as áreas especializadas da erudição e o conhecimento popular desqualificado (Foucault,1981: 83). O pensamento de Foucault revela, nestas lutas, a emergência de genealogias, estas um produto combinado de um conhecimento erudito e de um conhecimento popular. Genealogias possíveis, pela eliminação de uma tirania de discursos globalizantes, com a sua hierarquia e todos os seus privilégios de uma vanguarda teórica (Foucault,1981: 83). Definindo genealogia como «a união do conhecimento erudito e das memórias locais», <sup>9</sup> ele ocupa-se da insurreição de conhecimentos que se opõem aos efeitos de poderes centralizadores. Estes ligam-se a instituições - universidades ou outras - e ao funcionamento de um discurso científico organizado. Segundo ele, a genealogia deve apostar na luta contra os efeitos do poder de um discurso considerado científico (Foucault,1981: 84). Quanto aos tipos de discurso que se quer desqualificar, considera que uma genealogia, entendida segundo sua definição de união do conhecimento erudito e das memórias locais, liberta os discursos locais, os conhecimentos subjugados, de um discurso científico formal, unitário, teórico. Além disto, considera que a "arqueologia" é a metodologia adequada a uma análise das discursividades locais (Foucault,1981: 85). Desenvolve-se esta ideia mais adiante. E Foucault prossegue o seu discurso e a sua conferência, questionando acerca da força dos conhecimentos desenterrados e se eles podem isolar-se de toda a relação subjugante. O pensador acrescenta que os fragmentos das genealogias são recodificados, recolonizados, enfim, anexados, depois de desqualificados e ignorados. A anexação restitui-lhes o seu discurso próprio e investe-os de tudo que isto implica, em termos de seus efeitos de conhecimento e poder (Foucault,1981: 86).

---

<sup>9</sup> «the union of erudite knowledge and local memories» (Foucault,1981: 83).

Na parte final da sua conferência, Foucault leva o ouvinte-leitor a refletir na forma como se exerce o poder, a sua natureza, os seus mecanismos, efeitos e relações, as várias ideias de poder. O filósofo considera que o poder é tomado como um direito no campo jurídico. Quando este cessa, estabelece-se o poder político. Além disso, Foucault apresenta uma ligação entre o poder político e o poder económico e considera que é difícil analisar um poder não-económico. Considera ainda que poder não é nem dado, nem trocado, nem recuperado, mas antes exercido e apenas existe em ação. Poder não é primariamente a manutenção e reprodução de relações económicas, mas é, acima de tudo, uma relação de força, aquele que reprime (Foucault,1981:89-90). O pensador continua, analisando os mecanismos de repressão - luta, conflito, guerra, na sociedade e em cada um de nós - que se perpetuam, falando mesmo em opressão, sempre que o poder ultrapassa os termos de um contrato, facilmente se chegando ao conceito de domínio, perpétua relação de forças. Foucault acaba por concluir que os mecanismos de poder são muito mais que repressão (Foucault,1981: 89-92).

Numa segunda conferência, proferida no mesmo ano de 1976 e contida na mesma publicação *Power/knowledge*, Foucault revela o tipo de poder suscetível de produzir discursos de verdade. Segundo ele, poder:

[...] não é aquilo que faz a diferença entre aqueles que exclusivamente o possuem e detêm, e aqueles que não o têm e a ele se submetem. Poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor como algo que só funciona em cadeia. Jamais está localizado [...], jamais nas mãos de alguns [...].<sup>10</sup>

Segundo este filósofo, o poder funciona e exerce-se em rede. E nessa rede, não só os indivíduos circulam entre os seus fios e malhas, mas eles estão também sempre em posição de simultaneamente ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte e consentido do poder, eles são sempre também, seus intermediários. Expressando esta ideia de outra forma, Foucault diz que o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles (Foucault,1981: 98). O filósofo vai desenvolvendo o seu pensamento, afirmando mais adiante na sua conferência que: «O indivíduo é um efeito do poder, e ao mesmo tempo, ou precisamente na medida em que é esse efeito, ele é o elemento da sua articulação. O indivíduo investido de poder é ao mesmo tempo seu veículo».<sup>11</sup> Num outro ponto da sua conferência, mais adiante, o filósofo transmite a ideia de que, o que se deve ver acima de tudo é a forma pela qual os procedimentos de poder são investidos e anexados por fenómenos mais

---

<sup>10</sup> «[...] is not that which makes the difference between those who exclusively possess and retain it, and those who do not have it and submit to it. Power must be analysed as something which circulates, or rather as something which only functions in the form of a chain. It is never localised [...], never in anybody's hands» (Foucault, 1981: 98).

<sup>11</sup> «The individual is an effect of power, and at the same time, or precisely to the extent to which it is that effect, it is the element of its articulation. The individual which power has constituted is at the same time its vehicle» (Foucault, 1981: 98).

globais e o modo subtil como poderes mais gerais ou interesses económicos envolvem tecnologias (Foucault,1981: 99).

Acerca do funcionamento dos mecanismos de poder, Foucault avança, que é preciso identificar os responsáveis, todos os micro mecanismos de poder económico, mantidos por mecanismos globais e sistema político do Estado. Da compreensão dessas técnicas de poder e lucros económicos, percebe-se como esses mecanismos integram toda a sociedade (Foucault,1981:101). Além disto, Foucault acrescenta que: «É bem aceitável que os principais mecanismos de poder tenham sido acompanhados por apresentações ideológicas». <sup>12</sup> Mas também considera que o poder: «é tanto muito mais como muito menos do que ideologia». <sup>13</sup> Para o pensador, «É a produção de instrumentos eficazes para a formação e acumulação de conhecimento» (Foucault,1981:102).<sup>14</sup> Em síntese, o pensador considera que se deve atentar sobre a natureza do poder, enfim, as técnicas e táticas do domínio e avança a teoria político-jurídica da soberania, que, segundo o pensador, envolve a totalidade da sociedade. Nos séculos XVII e XVIII surge o capitalismo industrial, que Foucault considera poder não-soberano e coexistente com a teoria da soberania. Esta democratizou-se, através de um direito público, assentando a democratização da soberania em mecanismos de coerção disciplinar. Para Foucault e desde o século XIX a sociedade moderna caracteriza-se do seguinte modo: por um lado, existe um direito público que determina uma organização, um discurso e articula a sociedade; por outro lado, a sociedade moderna caracteriza-se por uma rede ou malha bem fechada de coerções disciplinares, que asseguram a coesão social. E o filósofo apresenta a sua ideia do discurso disciplinar, considerando-o normativo, cujo domínio é a ciência humana, falando o filósofo mais adiante de uma sociedade de normalização, preconizando depois uma nova forma de direito, que deve ser antidisciplina, mas ao mesmo tempo libertada do princípio de soberania. O pensador conclui, insurgindo-se de novo contra a repressão, esta contida tanto na soberania, como na normalização (Foucault,1981:108).

Tecem-se e acrescentam-se algumas reflexões pessoais no âmbito das culturas subjugadas de Foucault em relação às obras de Dulce e Maria Santana. Esta última autora sempre se vê rodeada pela melhor aceitação têxtil-arte, desde 2009, quando ingressa no Departamento de Artes-Visuais e *Design* da Universidade de Évora, no Colégio dos Leões. <sup>15</sup> Essa aceitação é sublinhada e reforçada pelo incentivo dos professores a produzir na área têxtil-arte, cuja apetência e formação lhe é adivinhada e até lhe é indicada, como sua futura possível

---

<sup>12</sup> «it is quite possible that the major mechanisms of power have been accompanied by ideological productions» (Foucault,1981:101).

<sup>13</sup> «is both much more and much less than ideology» (Foucault,1981:101).

<sup>14</sup> «It is the production of effective instruments for the formation and accumulation of knowledge [...]» (Foucault,1981:102).

<sup>15</sup> O edifício onde são ministradas as Artes-Visuais e *Design* passa a chamar-se Edifício Clara Menéres, a partir de 16 de setembro de 2019.

caminhada de mais valia em arte. Indiretamente, o incentivo e aceitação a Maria Santana tem implícita a aceitação do percurso artístico e obra de Dulce Santana de que Maria Santana é herdeira e portadora. Pode dizer-se sem sombra de dúvida que porventura a maior continuidade e permanência contemporânea do discurso local têxtil-arte de Dulce Santana é o legado, que partilha e deixa a sua filha única, Maria Santana. Esse legado, aceite e incentivado de 2009 a 2014 no Colégio dos Leões, é integrado por Maria Santana nas peças têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual, o qual a mesma transforma, tecendo em rutura, transgressão e desconstrução.

No anterior contexto acrescenta-se que em círculos académicos e entre os mais eruditos aceita-se que é normalmente por desconhecimento do(s) trabalho(s) têxtil-arte, que aí se designam os artistas têxtil-arte de tecelões. Considera-se que isto, só por si, é já facto de abertura ao novo e à novidade paradigmática têxtil-arte. Dar voz a esses artistas tecelões, considera-se que é, de certo modo, acolhê-los. Ouvindo-os, põe-se em questão e relevo uma maior aceitação e inclusão de suas obras. De notar, o relevante papel que os críticos de arte têxtil têm desempenhado, fazendo o seu discurso sobre a criação. No presente caso, é a própria autora da tese, que analisa a sua própria obra, deixando a quem a ler a possibilidade de outros discursos críticos. Na presente investigação, está-se perante *corpus* e *corpora* concretos têxtil-arte em tecelagem manual, modernos, modernos de transição e contemporâneos, criados nos anos 1950, 1960 e entre 2010, 2015, que se estudam mais à frente. Desses *corpus* e *corpora* vêem-se os efeitos lançados e deixados, em ambos os casos concretas obras e peças têxtil-arte, que no caso de Dulce Santana se estendem a Lisboa, Algarve, Madrid, além de Évora, assim com grande aceitação social, expressa pelas vendas, aceitação expressa mais tarde e também postumamente, como adiante se descreve; no caso de Maria Santana são *corpus* e *corpora* produzidos, apreciados e avaliados no Colégio dos Leões da Universidade de Évora, tendo aceitação social em círculos de amigos e de pessoas conhecidas, para além de uma exposição no referido Colégio. Volta-se à citação inicial de Anni Albers, para encerrar este ciclo de reflexões pessoais em torno das questões de aceitação têxtil-arte em círculos académicos, lembrando que é o relevante trabalho têxtil de Anni Albers, que testemunha estas matérias têxtil-arte e que obtém o natural reconhecimento da tecelagem, como uma forma das Belas-Artes. Além disso e para esta artista tecelã, todas as pessoas do ofício da tecelagem, desde os mais remotos tempos, todos são artistas (Weltge,1993:190-191). Menciona-se, no entanto, que o próprio trabalho de Anni Albers é colocado em segundo plano durante muitos anos, por exemplo, relativamente ao do seu marido, Joseph Albers. Mesmo Joseph Albers é preterido, a sua fortuna e crítica são menores, relativamente a outros artistas, visto o seu trabalho ser considerado decorativo ou inserido numa arquitetura de interiores. No âmbito das culturas e saberes subjugados em estudo e em

relação a Dulce Santana, considera-se esta tecelã-autora com algum sucesso, porém, esse sucesso é alheio aos meios artísticos mais conhecidos em Lisboa. Por sua vez, sendo a aceitação pela obra de Maria Santana um facto, tal como se refere, porém não conhece reconhecimento generalizado nos meios de arte contemporânea atuais; o meio cultural e institucional, que rodeia Maria Santana em Évora, é ele próprio um meio local, relativamente subjugado por outros meios mais globais e poderosos. Acrescenta-se que de certo modo, os saberes dominados por mulheres são discriminados nalguns círculos culturais, tidos como saberes práticos ou de segunda ordem e como tal excluídos das principais historiografias. No âmbito das culturas e saberes subjugados em estudo, refere-se a difícil ascensão da pintura, arquitetura e escultura ao estatuto de *artes liberales*, em séculos passados. Nesta linha não se estranha que o mesmo tenha vindo a acontecer com o têxtil-arte; se por um lado o têxtil-arte sempre se impôs a nível utilitário, sem necessitar de aprovação académica, por outro lado recorda-se, desde a antiguidade - já com Aristóteles (384-322 a.C.), depois com os romanos e até c. de 1500 - a dicotomia *tékhne-epistemé*, desvalorizando as capacidades práticas como a pintura, a escultura, a arquitetura, a agricultura - *tékhne* ou *artes mechanicæ* - nessa altura consideradas próprias dos cidadãos não livres, assalariados, artesãos, todos eles próximos da escravatura, e conferindo todas as honras às artes da reflexão, da cognição, do conhecimento - *epistemé* - às ciências, da matemática à retórica, próprias dos cidadãos livres (Weibel, 2005:12). Segundo Peter Weibel, vive-se hodiernamente um tempo de evolução no (re)agrupamento das artes, acaba a controvérsia entre elas, todas vivem das inovações digitais e técnicas - o código secreto atrás das formas de arte é o código binário do computador e as estéticas secretas consistem em programas e regras algorítmicas. Passa-se da divisão estética à unidade nos *media*, nenhum *media* domina, os vários *media* influenciam-se uns aos outros, o observador, visitante ou fruidor da arte pode participar ativamente, a plataforma é a internet. Esta é, segundo Weibel, a situação da arte depois do aparecimento dos *media* (Weibel, 2005: 12), nela se incluindo a arte têxtil, como adiante se desenvolve.

Em jeito de notas finais cita-se Davison: «Nenhum saber consegue suprir, por si só, a falta de destreza, que apenas se obtém através de experiência prática». <sup>16</sup> Noutro ponto da sua obra, Davison transcreve uma observação considerada atual, veiculada numa antiga história de fibras, escrita em 1845:

Os amplos domínios da Aprendizagem estão a ser rapidamente submetidos a moderna irrigação e a cultura renovada. [...] É a idade do ouro do conhecimento - o Regresso ao Paraíso. [...] hoje, requiere-se [...] uma habilidade como a do alquimista, extraíndo dos minérios em bruto da antiguidade, o puro ouro do verdadeiro conhecimento. <sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> «No instruction can altogether supply the want of skill, which is only to be obtained by practical experience» (Davison, 151: XV).

<sup>17</sup> «The ample domains of Learning are fast being submitted to fresh irrigation and renewed culture. [...] It is the golden age of knowledge - it's Paradise Regained. [...] To meet the exigencies of our day, [...] is demanded a facility

## 1. 2. Arqueologia como metodologia de investigação em Foucault.

Quanto aos conceitos de arqueologia e arquivo em Foucault, pensa-se estarem interligados e consideram-se relevantes no desenvolvimento da abordagem à obra têxtil-arte das autoras em estudo. Como antes se expõe, Foucault considera a arqueologia a metodologia adequada a uma análise de discursividades locais (Foucault, 1981: 85). Embora Foucault desenvolva todo um pensamento arqueológico de saberes linguísticos arcaicos, esse pensamento é passível de ser transposto para o âmbito têxtil, tendo em conta o "pensar" pessoal, que a seguir se desenvolve e considerando a arqueologia de Foucault globalmente como um método historiográfico.

Encarando as obras das autoras em estudo como portadoras de um "discurso", de uma linguagem têxtil-arte peculiar, "local", regional - no espaço e tempo eborenses - discurso também arcaico, porque entronca na tecelagem enquanto técnica milenar, consegue-se transpor o pensamento de Foucault - as suas discursividades locais - para as "falantes" tessituras de Dulce Santana e de Maria Santana. A transposição tem em mente a "noção de continuidade através do conceito de fio", inspirada em Paul Klee e em Tim Ingold, eleita para ambas as autoras e segundo os quais: a linha é um ponto dando um passeio. Nesse "passeio", considera-se a linha, "fio" têxtil, a escrever, desenhar, traçar e tecer um "discurso", uma discursividade do «ser-aí» em des-velação e encobrimento arcaicos, isto é, em inventividade e segundo as básicas "regras" dos ancestrais "saberes" têxtil-arte - seguindo sobretudo o *Plain Weave*, no caso de Maria Santana nos anos 2010, mas também o *Twill* design, bem como outros padrões e remissas, no caso das duas autoras, nos anos 1950 e 1960.

Ora para Foucault, na sua obra *A Arqueologia do Saber*, trata-se da substituição do método de investigação científica por uma metodologia, que ele refere como uma «arqueologia» e não apenas das ciências, mas também uma arqueologia do que ele chama do saber:

O que a arqueologia tenta descrever não é a ciência na sua estrutura específica, mas o domínio muito diferente, do *saber*. Além disso, se se ocupa do saber na sua relação com as figuras epistemológicas e as ciências, pode também interrogar o saber numa direção diferente e descrevê-lo num outro feixe de relações. A orientação para a *epistémé* foi a única até aqui explorada.

(Foucault, 2014: 252).

O pensador acrescenta que as formações discursivas não param de se epistemologizar nas nossas culturas e que é na interrogação das ciências, da sua história e estranha unidade, dispersão e ruturas, que aparece o domínio das formações discursivas e das regularidades específicas. Sendo este para a arqueologia aspeto de abordagem preferido, não é obrigatório, esclarece o autor (Foucault, 2014: 252).

---

like that of the alchemist, extracting from the crude ores of antiquity the fine gold of true knowledge» (Davison, 1951: 172).

A arqueologia é metodicamente definida por Foucault ao longo do livro referido, distinguindo-a da ciência tradicional, através, por exemplo, do seu método comparativo e também através da descrição de contradição, entre outras particularidades. Quanto à contradição, Foucault desenvolve que: «Para a análise arqueológica, as contradições não são, nem aparências a superar, nem princípios secretos que seria necessário surpreender. São objetos a descrever por si próprios [...]» (Foucault, 2014: 201). E o pensador afirma mais adiante que uma formação discursiva é um espaço de dissensões múltiplas, um conjunto de oposições diferentes. Assim, trata-se de identificar, numa prática discursiva determinada, onde se constituem contradições, definir a forma que assumem, as inter-relações e como governam. Enfim, a análise arqueológica trata de: «[...] manter o discurso nas suas asperezas múltiplas e de suprimir, por conseguinte, o tema de uma contradição uniformemente perdida e reencontrada, resolvida e sempre renascente, no elemento indiferenciado do Logos» (Foucault, 2014: 207). Em relação ao método comparativo e de como ele define a arqueologia de Foucault, este pensador refere:

A análise arqueológica individualiza e descreve formações discursivas. O mesmo é dizer que deve compará-las, opô-las umas às outras na simultaneidade em que se apresentam, distingui-las das que não têm o mesmo calendário, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as rodeiam e lhes servem de elemento geral.

(Foucault, 2014: 207).

E o pensamento deste filósofo continua a desenvolver-se nesta linha com a afirmação de que o estudo arqueológico é sempre plural, no que difere das descrições epistemológicas, já que estas analisam a estrutura interna de uma teoria. Mais adiante, o pensador explicita que a comparação é sempre limitada e regional e que «a arqueologia procura desenhar configurações singulares», não formas gerais. Para Foucault, a arqueologia procura «[...] fazer aparecer um conjunto bem determinado de formações discursivas, que têm entre si um certo número de relações descritíveis», que o pensador designa depois de «rede interdiscursiva»(Foucault, 2014: 208-209), para a seguir acrescentar ainda que a arqueologia se ocupa de um emaranhado de formações discursivas; os limites e os pontos de cruzamento destas não são fixáveis de uma vez só. O horizonte da arqueologia não é *uma* ciência, *uma* racionalidade, *uma* mentalidade, *uma* cultura:

A arqueologia: uma análise comparativa que não se destina a reduzir a diversidade dos discursos e a desenhar a unidade que deve totalizá-los, mas se destina a repartir a sua diversidade por figuras diferentes. A comparação arqueológica não tem um efeito unificador, mas multiplicador.

(Foucault, 2014: 210).

Na continuação do seu pensamento, o autor acrescenta que a arqueologia «[...] quer libertar [...] o jogo das analogias e das diferenças conforme aparecem ao nível das regras de

formação» (Foucault, 2014: 211). Neste âmbito, não abrange influências, trocas, informações transmitidas, mas recua de modo calculado em relação a elas, esclarecendo o que as torna possíveis, a nível histórico. O pensamento de Foucault esclarece ainda que a arqueologia torna visíveis relações entre as formações discursivas e domínios não discursivos. A este nível mencionam-se fenómenos de expressão, de simbolização, tidos como efeitos de uma leitura global, que busca analogias formais ou translações de sentido.

No que se acaba de descrever do pensamento de Foucault, desenha-se a diferença entre saber e ciência, diferença exaustivamente desenvolvida no capítulo sexto da sua obra *A Arqueologia do Saber*. Aí pode ler-se sobre individualização e epistemologização, cientificidade e formalização das práticas discursivas. O autor cria uma epistemologia, que passa pela individualização destas práticas discursivas. Neste contexto, este é um método de investigação arqueológico aplicável a obras como as das autoras em estudo, às quais se faz também uma interpretação, depois de as individualizar - em estudos de caso. A abordagem de Foucault transpõe-se para os métodos comparativo e de contradição eleitos pela autora da tese, exclui à partida qualquer mínima distância científica dos trabalhos têxteis arte das autoras e diz ainda respeito a uma tecnologia - a tecnologia têxtil-arte em tecelagem manual - que, apesar das tentativas de instalar um estatuto de igualdade entre as artes, durante uma parte do século XX, se confundia como uma arte menor. As referidas práticas discursivas são objeto do que Foucault chama «a positividade de um saber» (Foucault, 2014: 250), são observáveis nas obras das autoras, obras que se constituem como essa «positividade de um saber» têxtil-arte, legado sobretudo dos anos 1950 e 1960.

Ao momento a partir do qual uma prática discursiva se individualiza e assume a sua autonomia, ao momento em que intervém um só e o mesmo sistema de formação dos enunciados ou ainda ao momento em que esse sistema se transforma, poderemos chamar *limiar de positividade*.

(Foucault, 2014: 241).

À luz da diferença entre saber e ciência deste pensador, pode glosar-se, interpretar-se uma tapeçaria, à semelhança do que Foucault faz para a pintura e a título de exemplo do que ciência e arqueologia explicam. Para analisar uma tapeçaria, pode reconstituir-se o discurso latente do tecelão; pode querer-se descobrir o murmúrio de suas intenções, que acabam por ser transcritas, não em palavras, mas em fios-linhas, superfícies e cores; pode tentar-se apreender esse pensamento implícito, que se supõe formar a sua visão do mundo. É igualmente possível interrogar a ciência ou pelo menos as opiniões da época e procurar reconhecer aquilo que o tecelão terá podido extrair delas. A análise arqueológica teria um outro fim: investigaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não terão sido, na época considerada, nomeados, enunciados, conceptualizados numa prática discursiva; e se o saber ao qual essa prática discursiva dá lugar

não terá sido inserido, talvez, em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do tecelão. Não se trataria de mostrar que a tapeçaria é uma certa maneira de significar ou de "dizer", que teria a particularidade de dispensar as palavras. Seria necessário mostrar que, pelo menos numa das suas dimensões, é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a tapeçaria não é uma pura visão, que deveria transcrever-se em seguida, na materialidade do espaço; também não é um gesto nu, cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser libertadas por interpretações subsequentes. É inteiramente atravessada e independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos, pela positividade de um saber (Foucault, 2014: 250).

### **1. 3. O conceito de arquivo em Foucault.**

Neste subcapítulo mencina-se o antes anunciado conceito de arquivo em Foucault. O pensador propõe-se chamar arquivo, a todos os sistemas de enunciados - acontecimentos e coisas (Foucault, 2014:177) - abrangendo assim todas as práticas discursivas, pelo que se pensa que as obras de Dulce e Maria Santana podem inserir-se perfeitamente neste conceito. E Foucault continua definindo o conceito de arquivo, como o repositório de «todo um jogo de relações, que são características próprias do nível discursivo», relações que nascem segundo regularidades específicas, segundo o sistema da discursividade, segundo as possibilidades e as impossibilidades enunciativas que esse sistema estabelece: «O arquivo é antes de mais a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares» (Foucault, 2014:178).

Em relação às coisas ditas, o autor desenvolve o pensamento de que o arquivo as não recebe amorficamente acumuladas, nem numa linearidade sem rutura, nem aceita que desapareçam. O arquivo de Foucault faz com que essas coisas «se agrupem em figuras distintas, se componham entre si segundo relações múltiplas, se mantenham ou se dissipem segundo regularidades específicas» (Foucault, 2014:178).

Pensa-se que o agrupamento e análise das obras em estudo, consideradas como "coisas ditas" - isto é, *corpus* e *corpora* existentes ou obras que "falam" - seguem neste ponto o conceito de arquivo de Foucault, quando se conduz este estudo segundo os critérios, que a seguir se explicitam. A abordagem às obras de Dulce Santana, coadjuvada por Maria Santana, peças vindas dos anos 1950 e 1960, faz-se em núcleos, igualmente valorizados. Por vezes, é possível agrupar essas obras sob uma mesma remissa; outras vezes, obras há, que se inspiram em mais do que uma remissa; noutros casos, surgem peças sem referência livresca concreta, retiradas a inspirações únicas, surgidas da imaginação, inventividade e inovação, fruto da conjugação de saber e experiência, aconteceres vitais, "linhas" de pensamento criativo, ideias, linhas

dinâmicas, movimentos de linhas, fios têxteis, compreensões da relação entre conhecimento e "movimento". A descrição dessa relação cabe a quem entra no fértil e rico campo da tecelagem manual têxtil-arte.

O arquivo de imagens têxtil-arte, tecelagem manual e tapeçaria das obras das autoras, apresenta critérios baseados no sucesso de vendas e critérios de agrupamentos temáticos ou formais de padrões das duas autoras, Dulce e Maria Santana, nos anos 1950 e 1960 e um critério evolutivo ou de mudança paradigmática do percurso de Dulce Santana nesses anos e de Maria Santana, de 2010 a 2015. Deste modo, no primeiro caso não há atenção a uma cronologia, mas a ditames de maior execução, esta pedida por clientes que ditam a preferência, enquanto que o segundo caso persegue uma ordem temporal do percurso de Maria Santana, a partir de 2010. Também não se vê na descrição das obras uma separação de épocas, antes se vão pintando e tecendo imagens e páginas ao sabor das reminiscências, plenas de vivências de análise comparativa, podendo encontrar-se lado a lado épocas diferentes, esperando com este procedimento clarificar as teceduras importadas por Maria Santana, ajuizar por outro lado "continuidade(s) e ruturas". Se esta autora acrescenta algo ou oferece alguma surpresa ao espólio de Dulce Santana, essa surpresa é constituída pela máxima exploração do *Plain Weave* ou *Tafetá* - tessitura densa, resistente e invariavelmente presente nalgumas obras de Maria Santana, plenas de ancestrais fios têxteis, adquiridos faz décadas. Esses fios emprestam sua antiguidade a obras contemporâneas, tão do agrado de alguns.

Retomando o pensamento de Foucault e o seu conceito de arquivo, ele:

[...] é o que, na própria raiz do acontecimento e no corpo em que ele se dá, define desde o primeiro momento *o sistema da sua enunciabilidade*. [...] É o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é *o sistema do seu funcionamento*.

(Foucault, 2014:178-179).

E o pensador continua explicitando, que arquivo não unifica tudo, mas «[...] é o que diferencia os discursos na sua existência múltipla e os especifica na sua duração própria» (Foucault, 2014:179). Mais esclarecedor é porventura o seguinte trecho de Foucault, que se considera adequado a um estudo das obras das autoras em análise: «[...] o *arquivo* define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como outros tantos acontecimentos regulares, como outras tantas coisas que se propiciam a ser tratadas e manipuladas» (Foucault, 2014:179).

Foucault prossegue a sua definição de arquivo, explicitando que arquivo «não tem o peso da tradição; [...] faz aparecer as regras de uma prática, que permite aos enunciados, ao mesmo tempo, subsistirem e modificarem-se regularmente. É *o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*» (Foucault, 2014:179). Mais adiante acrescenta:

[...] Não nos é possível descrever o nosso próprio arquivo [...] . Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, tanto melhor e tanto mais nitidamente, sem dúvida, quanto mais o tempo deles nos separa: no limite, não fora a raridade dos documentos, seria necessário o maior dos recuos cronológicos para o analisar.

(Foucault, 2014:179).

Quanto à análise do arquivo, o pensador considera que ela abrange uma região privilegiada; próxima e diferente do nosso atual tempo, ela «é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobrepõe e o indica na sua alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita» (Foucault, 2014:180). Foucault explicita, depois, que a descrição do arquivo vale para cada um como diagnóstico, solta cada um de continuidades, de identidade temporal, fazendo emergir o outro e o exterior, estabelece, enfim:

[...] que somos diferença, que a nossa razão é a diferença dos discursos, a nossa história a diferença dos tempos, o nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é essa dispersão que somos e que fazemos.

(Foucault, 2014:180).

#### **1. 4. O cuidado de si em Foucault e em Rilke.**

Considera-se que a ideia de Foucault abrange os mais variados aspetos, desde os mais básicos, corporais, aos mais elevados, os artísticos, estes aqui referidos. Deste modo, estuda-se a ideia do cuidado de si em Foucault, ligada a uma vida artística, bem como se apresentam visões pessoais, estas retiradas a reflexões em torno de uma caminhada artística pessoal e seu cruzamento com toda uma poética encontrada em Rainer Maria Rilke (1875-1926), na sua obra *Cartas a um Jovem Poeta - Briefe an einen jungen Dichter*, publicação póstuma, em 1929 - onde o poeta austríaco veicula aspetos ligados à vida artística.

Para a autora da tese, cuidar de si, em termos artísticos, consiste no natural deixar acontecer arte, inventividade - têxtil-arte ou pintura - no saber auscultar-se em solidão, silêncio, meditação, dando ouvidos a inatas tendências e apetências, necessidades artísticas, seguindo-as depois em expressividade, na execução concreta de obras, peças artísticas. Em termos gerais, estas peças de arte podem ser do domínio poético-literário, pictórico, escultórico, arquitetónico, teatral, musical, têxtil ou outro. Para Foucault, na cultura de si, as relações de si para si são intensificadas e valorizadas (Foucault,1986: 43). Para o poeta Rilke, «uma só coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior. Caminhar em si próprio e, durante horas, não encontrar ninguém - é a isto que é preciso chegar. Estar só [...]» (Rilke, 1960: 54) ou, «[...] no fundo, sobretudo para o essencial, estamos indizivelmente sós» (Rilke,1960: 24) ou ainda «a solidão é *una* e, por essência, grande, pesada e difícil de suportar» (Rilke,1966: 53), mas cada um deve compreender e aceitar a solidão, pois «[...] a sua solidão,

mesmo nessas condições desfavoráveis, servir-lhe-á de lar e de apoio: a ela ficará devendo todos os seus caminhos» (Rilke,1966: 45).

Rilke e Foucault partilham a ideia de que uma pessoa deve cuidar de si, ocupar-se de si, da sua alma, numa atitude de arte de viver, que para o pensador abrange aprender, desejar a felicidade, cultivar a alma: «[...] assim, quando um homem cuida do seu corpo e da sua alma [*hominis corpus animumque curantis*], tecendo a textura do seu bem estar, a partir de ambos, a sua condição é perfeita, [...]»; <sup>18</sup> ou a citação que Foucault faz de Epicuro: «Nunca é demasiado cedo nem demasiado tarde para cuidar do bem estar da alma». <sup>19</sup>

Por sua vez, o poeta Rilke afirma: «Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade: é a natureza da sua origem que a julga [...]» (Rilke, 1960: 20). Se a arte chama, tome-se o desafio, sem esperar recompensa exterior, escreve Rilke ao senhor Kappus, um jovem candidato a poeta. Na obra epistolar de Rilke, que no fundo trata da vida e da arte ou é sobre a vida e a arte, sobre o difícil, a beleza, o amor, o interior do "ser", o silêncio, a solidão, Rilke passa uma relevante e comovente mensagem, que se pode estender a qualquer forma artística. A autora da tese identifica-se com a mensagem rilkeana, que tem algum eco no cuidado de si de Foucault e seu autoconhecimento, desenvolvido detalhadamente também na caminhada interior, quando refere retiros, que «[...] possibilitam a conversa interior [...], o chegar a conhecer-se [...]», <sup>20</sup> o que pode acontecer no meio ou fim de uma carreira profissional, com meditações, etc. (Foucault,1986: 51, 58). Por sua vez, em Rilke encontra-se: «Quanto mais silenciosos, pacientes e recolhidos formos nas nossas tristezas, mais eficazmente o desconhecido penetrará em nós. O desconhecido é o nosso bem» (Rilke,1960:78) e «as tristezas são alvoradas novas em que o desconhecido nos visita. A alma, assustada e receosa, cala-se, tudo se afasta, faz-se uma grande calma e o inconhecível surge em silêncio» (Rilke,1960:76). Sobre o progresso da alma e um trabalho de pensamento, Foucault foca aspetos de modo mais teórico do que Rilke, quando por exemplo refere: «Manter constante observação sobre as nossas representações [...] é estabelecer a relação entre si e o que é representado, de modo a aceitar, na relação a si, apenas o que pode depender da escolha livre e racional da pessoa». <sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> «[...] so, when a man takes care of his body and of his soul [*hominis corpus animumque curantis*], weaving the texture of his good, from both, his condition is perfect, [...]» (Foucault, 1986: 46).

<sup>19</sup> «It is never too early nor too late to care for the well-being of the soul» (Foucault, 1986: 48).

<sup>20</sup> «[...] enable one to commune with oneself [...], to get to know oneself [...]» (Foucault, 1986: 50).

<sup>21</sup> «To keep constant watch over one's representations [...] is to assess the relationship between oneself and that which is represented, so as to accept in the relation to the self only that which can depend on the subject's free and rational choice» (Foucault, 1986: 64).

Estas são vivências da autora da tese, que se ligam a momentos solitários e silenciosos de meditação, quando a autora se aproxima do facto de que, nesses momentos: «O tempo [...] não é uma medida. Um ano não conta, dez anos não são nada. Ser artista é não contar [...], preciso é esperar, saber calmamente esperar e o inominável acontece, por vezes em breves *flashes*, outras vezes mais prolongados e então se tem a indizível vivência de uma imensidão eterna: «[...] aqueles que sabem esperar, tão calmos como se tivessem na frente a eternidade. [...] a *paciência* é tudo» (Rilke,1960: 31). E Rilke continua aconselhando o jovem poeta Kappus, numa atitude em que a autora se revê:

Dê sempre razão ao seu próprio sentimento, [...]. Mesmo que se engane, o desenvolvimento natural da sua vida interior conduzi-lo-á lentamente, com o tempo, a um outro estado de conhecimento. Deixe que os seus juízos tenham a sua evolução natural, silenciosa.

(Rilke, 1960: 30).

E o poeta prossegue, opinando que essa evolução deve brotar do "ser" mais profundo, sem pressões. «Levar a termo e dar à luz», conclui Rilke (Rilke,1960: 30). Quanto à dimensão espacial, Rilke refere que se o que está perto parece distante:

[...] é porque esse espaço toca as estrelas, já é muito vasto. Regozije-se da sua marcha em frente: ninguém poderá segui-lo. Seja bom para os que ficarem para trás, senhor de si e tranquilo perante eles. Não os atormente [...], não os assuste com a sua fé, com o seu entusiasmo, porque não poderiam compreendê-lo. [...] Não lhes peça conselho. Renuncie a que o compreendam.

(Rilke, 1960: 44).

Este "cuidar de si" rilkeano, que deve ter implícita a renúncia de uma compreensão, entendimento alheio, inclui uma comunhão na simplicidade e fidelidade com os que são próximos e uma prioridade daquilo que é mais difícil, pois este é duradouro e seus frutos são mais doces (Rilke,1960: 83); inclui ainda a pouca ou não demasiada observação de si próprio, evitando tirar conclusões rápidas daquilo que se passa em cada um e preferindo o abandono de si, bem como o não pensar (Rilke,1960: 85-86). Por um lado, o que se vem a revelar (como) tendência, apetência ou necessidade artística, na caminhada interior de cada um, tem de ser encarado com coragem: «Tudo, mesmo o inconcebível, deve tornar-se possível. No fundo, a única coragem que nos é pedida é a de fazermos face ao estranho, ao maravilhoso, ao extraordinário que se nos deparar» (Rilke,1960: 81). Por outro lado, Rilke passa a ideia de que o cuidado de si cabe a cada um unicamente: «Nunca, [...] aquele para quem a vida é uma coisa grave terá a ajuda de qualquer luz, de qualquer resposta já dada, de qualquer caminho de antemão traçado. Não há regras gerais [...] estamos sós [...]» (Rilke,1960: 69). Se necessita paciência para dúvidas próprias, para o não resolvido, vivendo interrogações, cuidando de si, aguardando, enfim, que respostas acabem por surgir; e então, «É bem possível que tenha em

si o dom de formar, o dom de criar - modo de vida particularmente feliz» (Rilke,1960: 37-38). Semelhantemente, Foucault fala da conversão a si. Neste âmbito, entre outros aspetos refere que quem acedeu a si é, para si próprio, um objeto de alegria, deleite: «A pessoa que conseguiu finalmente aceder a si é para si própria um objeto de deleite». <sup>22</sup> E continua: «Uma pessoa não só está satisfeita com o que é e aceita os seus limites, mas "agrada a si própria"». <sup>23</sup> Esse deleite, continua ainda Foucault, não causa qualquer distúrbio no corpo ou na mente, não é causado por algo independente a nós, por isso escapa ao nosso control. Surge de nós e dentro de nós. Também se caracteriza pelo facto de que, «[...] não conhece nem grau nem mudança, mas é dado como um "tecido pronto", e uma vez dado nenhum acontecimento externo pode rasgá-lo» (Foucault, 1986: 63). <sup>24</sup>

Em breve reflexão pessoal pode acrescentar-se que ver a beleza de forma única e singular, dando corpo a tudo o que nasce antes no interior do "ser" - ao invés do que se pode pensar, que tudo isso vem do exterior - assumindo corajosamente que os trabalhos de arte são de uma solidão infinita, eis o grande desafio que se coloca a todo aquele que "cuida de si", artisticamente, abandonando-se com fé, paciência e amor, à influência de uma magnífica solidão, que conduz às profundidades da vida, dando depois à luz criação artística, inovação, originalidade, inventividade particulares, deleite e felicidade, também na partilha.

## **2. A tradição cínica em Foucault e a arte têxtil. A verdade dos artistas. Uma ideia Bauhausiana em viagem mundi.**

Factos em torno da personalidade de William Morris e da escola de arte e *design Bauhaus*, iluminados pela filosofia de Foucault e do que este filósofo designa como tradição cínica, ajudam a compreender como o artesão passa a ser considerado artista e como o artesanato passa a considerar-se arte. Isto é possível rompendo regras estabelecidas, desbravando novos caminhos, com a coragem que o artista tem de ser diferente, de chocar, de afrontar, conduzindo uma vida artística de "verdade", por vezes de militância ativa e reflexiva, impondo-se como "via": «[...] testemunhar com o seu modo de vida (testemunhar o viver verdadeiro através do seu próprio viver)» (Foucault, 2011:184). <sup>25</sup> Esta a atitude artística tanto de Morris, como de Albers, de Stölzl e de tantos outros artistas têxteis vanguardistas do século XX, precursores de novos tempos.

---

<sup>22</sup> «The individual who has finally succeeded in gaining access to himself is, for himself, an object of pleasure» (Foucault, 1986: 65).

<sup>23</sup> «Not only is one satisfied with what one is and accepting of one's limits, but one "pleases oneself"» (Foucault, 1986: 66).

<sup>24</sup> «[...] it knows neither degree nor change, but is given as a "woven fabric", and once given no external event can rend it» (Foucault, 1986: 66).

<sup>25</sup> «[...] bearing witness by one's life (bearing witness to the true life by one's life itself)» (Foucault, 2011:184).

Concorda a autora da tese com Foucault, quando este pensador refere que o problema do "cinismo" permanece como uma categoria transhistórica. Mais do que uma doutrina, o cinismo permanece como uma atitude, uma forma de ser e estar - «*way of being*» - de individualismo, de autoafirmação, uma intensificação de uma existência específica ... . Mas mais do que isto, Foucault considera que o âmago do cinismo é o de estabelecer uma relação entre formas de existência e manifestação da "verdade". Para o pensador a forma de existência é entendida como estilo de vida e lugar de emergência da verdade (Foucault, 2011:184). E o mesmo pensador acrescenta de forma clara, que o modo "cínico" da existência no mundo moderno recoloca o esquema cínico. Mais à frente, nas suas lições no *Collège de France*, ele considera a arte moderna imbuída desse espírito transformador, que põe a existência a nu, no seu básico, recusando e rejeitando permanentemente toda a forma de arte instituída. Foucault chega mesmo a considerar que: «Em todas as formas de arte há uma espécie de Cinismo permanente em relação a toda a arte instituída». <sup>26</sup> A autora revê-se nestas reflexões de Foucault e delas comunga nas suas obras. Além disso, no que se descreve a seguir, pode ver-se a ligação que se estabelece entre a tradição cínica e a arte têxtil, tapeçaria em tecelagem manual.

Para se compreender o papel desempenhado por William Morris, é necessário relembrar e resumir, que a arte têxtil, tecelagem manual é praticamente arrasada com a primeira fase da Revolução Industrial (1760-1860). Igualmente se deve relembrar da história, que a arte têxtil, tapeçaria dos séculos XVII, XVIII e XIX, se encontra em progressiva decadência, devido à sua completa submissão à pintura. Os cartões de pintores são fielmente reproduzidos e interpretados por mestres do liço. Neste contexto, tenta-se compreender a atuação de William Morris, enquanto repositor da verdade têxtil. Ele preconiza o regresso a um número muito limitado de cores, o abandono dos efeitos de perspectiva e dá uma certa liberdade a seus mestres do liço, na escolha e composição dos tons e meios tons e na escolha e composição de sombras, entre outros aspetos. Enfim, ele devolve à tapeçaria em tecelagem manual a sua essência. Esta atuação de Morris desagrade a alguns pintores de então, pois eles dominam a arte e a indústria da tapeçaria. Além de tudo isto, Morris artista, *designer*, que também tece, sabe ser arte o que sai das mãos de seus tecelões em particular quando eles reproduzem flores em tecidos e tapeçarias artísticos, dentro da liberdade que lhes é dada, em composições de criação própria. Deste modo, Morris eleva o até então designado artesão à condição de artista, pois dentro do movimento *Arts and Crafts* a divisão entre Artes Maiores e Menores deixara de fazer sentido. A atitude de Morris, denunciando a verdade, por tudo o que fica exposto, aproxima-o de uma "atitude cínica". Morris tem a coragem de considerar artistas os tecelões criadores de arte, nas condições dadas e já referidas. Ao criarem, eles manifestam-se como

---

<sup>26</sup> «In every form of art there is a sort of permanent Cynicism towards all established art» (Foucault, 2011: 188).

artistas e ao mesmo tempo revelam a verdade em e de si mesmos e arte brota. A arte que eles criam, por sua vez, estabelece uma relação com a realidade. A relação estabelecida é a de pôr a nu a existência de uma tapeçaria decadente. E eles trazem à luz o "oculto", que é o genuíno processo de tecer. Quando tecem artisticamente, esses tecelões artistas elevam-se eles próprios em arte, seguindo Foucault. Pelo comentado e clarificando, eles exercem uma atitude cínica em relação à arte têxtil e tapeçaria estabelecida, que é na altura afinal uma arte anti tapeçaria, ou seja, é uma tapeçaria decadente, pois encontra-se submissa à pintura. Em suma, considera-se que há em Morris uma dupla atitude cínica: para Morris, artesão é artista e tapeçaria de pintor não é genuína arte tapeceira em tecelagem. A obra de William Morris toca os hodiernos, pela originalidade dos seus desenhos e pela extensão de domínios que abarca, mas ela também tem toda uma importância, que lhe advem das questões que coloca e levanta. Entre essas questões destaca-se uma: como reconciliar arte e artesanato?

A vontade de devolver ao artesanato um estatuto privilegiado tem origem em Ruskin, cuja análise comparada dos estatutos do artesão no decurso dos séculos desemboca na idealização da sociedade cristã.

Pode questionar-se se a atitude cristã tem relação com o modo de ser "cínico". No entanto refere-se que Foucault, ao refletir sobre o modo cínico de ser e vida cristã, considera haver proximidade entre a vida "cínica" e a vida cristã. Esta proximidade é referida por Foucault, quando acrescenta que muitos dos temas, atitudes e formas de comportamento observáveis nos cínicos encontram-se em muitos movimentos cristãos da Idade Média.

Um outro momento de «coragem da verdade» relacionado com o binómio artesão-artista, atrás visto com Morris, encontra-se no *Manifesto da Bauhaus* de Weimar, redigido por Walter Gropius em 1919:

Não há diferença inata entre o artista e o artesão. O artista é um artesão inspirado. Em raros momentos de inspiração, transcendendo a consciência da sua vontade, a graça do céu faz florescer arte da sua obra. Mas a competência artesanal é essencial a todo o artista [...].<sup>27</sup>

Considera-se este excerto do *Manifesto da Bauhaus* relacionado com a anterior atitude de Morris, isto é, com toda uma "atitude cínica", que reconhece como artista, o até então designado artesão.

Neste contexto, segundo e seguindo Weltge e indo um pouco mais além, considera-se a *Bauhaus* inserida numa orientação cultural de esquerda. Este posicionamento e compromisso político em solo alemão em 1919, após a I Guerra Mundial, explica-se por simpatias comuns com as ideias e ideais do eixo Moscovo-Berlim. Este eixo influencia grande parte da cultura de

---

<sup>27</sup> «Il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est un artisan inspiré. A de rares moments d'inspiration, transcendant la conscience de sa volonté, la grâce du ciel fait s'épanouir son travail en art. Mais la compétence artisanale est essentielle à tout artiste [...]» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 189).

*Weimar*, onde é fundada a *Bauhaus*. A empatia com esse eixo expressa um "mal estar" em relação à ordem instituída, assumindo portanto nessa cidade uma "atitude cínica". Entre os cínicos, essa atitude manifesta-se com uma amarga eloquência denunciatória. A *Bauhaus* torna-se centro de uma nova vanguarda política, politizada e artística; como tal é considerada uma escola de arte subversiva, tida como "degenerada" pelos Nazis, que a encerram em 1933. Neste âmbito, resta à grande parte dos professores da *Bauhaus* emigrar (Weltge,1993:12). Nos vários países de acolhimento os artistas têxteis continuam a tecer os seus tecidos, em clara vanguarda, afastando-se dos tecidos clássicos - de textura lisa, regular, tradicional - devolvendo ao têxtil a sua "verdade" de textura com valor próprio, independente da pintura, como se desenvolve adiante. Várias das suas obras vêm a ser conhecidas nas sucessivas Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, de 1962 a 1995. Por sua vez, *Lausanne* corresponde a uma verdadeira revolução da arte têxtil e na arte têxtil. Considera-se a revolução em *Lausanne* uma vanguarda têxtil, também ela "cínica", vindo a revelar a "nova tapeçaria", tanto quanto se sabe e como adiante se desenvolve. À luz de uma "atitude cínica", acrescenta-se que a revolução em *Lausanne* acontece não tanto ao nível de técnicas novas e de novos materiais, mas, conforme se estuda adiante, ela manifesta-se na decisiva libertação e independência do têxtil em relação à pintura; além disso e entre outros aspetos, os materiais e a textura têxtil são valorizados por eles mesmos e sobretudo ganham o "espaço" em monumentais obras espaciais, esculturais e ambientais (Kuenzi, 1981: 24, 51, 57, 79, 132, 136; Thomas, Mainguy, Pommier,1985:199).

Na área têxtil, a *Bauhaus* recebe professoras, artistas como Anni Albers, Gunta Stadler-Stölzl, entre muitas outras. A ação pedagógica e militância reflexivas dessas docentes elevam e devolvem o têxtil à condição de arte. Torna-se visível o espírito militante destas professoras artistas, integradas na organização oficial da *Bauhaus*. Esta insere-se no espírito de uma entidade partidária de intervenção ativa, parafraseando Foucault, e na área das artes. A *Bauhaus* e as suas professoras, artistas têxteis, dão testemunho, pela sua própria vida, de um estilo de existência; o estilo de existência específico do militantismo revolucionário da *Bauhaus*, assegurando-se de que a sua própria vida testemunha, quebra com as convenções, hábitos e valores da sociedade. Isto é bem manifesto na oficina de tecelagem, onde a constante prática - experiências e mais experiências - na existência imediata, onde a possibilidade concreta de uma "outra" vida, a vida artística verdadeira, tomam corpo e valor evidente e chegam até ao presente, apesar da dimensão da sua influência e as suas consequências não terem sido ainda bem avaliadas. Considera-se que a pedagogia da *Bauhaus*, assente numa "ideia", e a emigração-dispersão dos seus docentes por todo o mundo, depois que encerra em 1933, explicam que aquela "experiência" se tenha disseminado e exercido uma influência considerável na criação têxtil contemporânea.

Resumem-se alguns aspetos gerais da dinâmica na oficina têxtil, laboratório *bauhausiano*, que se consideram denunciadore e testemunho da atitude cínica em estudo. Tanto quanto se sabe, no *atelier* têxtil da *Bauhaus* trocam-se ideias, opiniões, experiências, saberes; entre mestres e alunas discutem-se os fazeres têxteis; confere-se aí grande relevo aos "estudos". Entre outros aspetos importantes contam-se a experimentação de novos materiais e de novas técnicas, precursores da "revolução têxtil" em *Lausanne*, mudança têxtil-arte adiante estudada.

Entre os novos materiais experimentados na *Bauhaus* por Anni Albers e por Gunta Stadler-Stölzl encontram-se o celofane, o cabedal, o couro, o metal, o *lurex*, o grão, o plástico. Além disso, há uma tomada de consciência das propriedades físicas e táteis específicas das fibras têxteis, como a absorção sonora, a reflexão da luz, em relação com a sua possível aplicação (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:195,196; Weltge, 1993: 8-9,110). Por sua vez, entre outras técnicas, trabalham-se: novos processos de entrelaçamento, tecidos duplos e triplos, que se afastam da bela trama cerrada e regular. Além disso, começam a pôr-se nessa altura em questão os princípios fundamentais do tear, o que ajuda a compreender a sua quase abolição nos anos 1960 e seguintes, entre artistas têxteis como Elsi Giauque, Magdalena Abakanowicz, entre outros (Kuenzi, 1981:51-61; Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 207).

### **3. O conceito de contemporâneo em Agamben ou reflexões em torno de contemporaneidade (têxtil) e diálogo com um "ser-aí" em des-velação têxtil na ontologia de Heidegger.**

Partilha a autora desta investigação da visão de Picasso, segundo a qual, toda a obra de arte deve viver sempre no presente, sendo por tal facto atual e contemporânea, usando as suas formas de expressão peculiares ancestrais e atuais:

Para mim não existe passado nem futuro na arte. Se uma obra de arte não vive sempre no presente, está fora de questão. A arte dos Gregos, dos Egípcios e dos grandes pintores que viveram noutras épocas, não é uma arte de passado; talvez esteja hoje mais viva do que nunca.

(Pablo Picasso, *in* Walther, 2003: 24).

Neste contexto, a "aventura" de trabalhar têxteis de modo artístico e novo, parece ser um claro sinal de contemporaneidade; que o respondam as inúmeras exposições, quer no país, quer um pouco por todo o mundo. Têm-se mudado os tempos e as ideias dos tecelões e tecedeiras e tem-se restituído ao têxtil a sua condição de arte, o que tem implicado uma mudança de paradigma e de mentalidades, factos que têm tomado o seu tempo (Kuenzi, 1981). Mais que um objetivo, restituir o têxtil a uma condição artística é uma finalidade, alcançável ao longo do tempo. Rechamar, trazer o têxtil ao presente artístico e devolver-lhe o antigo brilho de peça(s) artística(s), tem sido objetivo pessoal da autora desta investigação, dando para tal vivo contributo pessoal com a obra realizada. Deste modo,

assume-se um compromisso na contemporaneidade, quando nos anos 2010 se retoma a tecelagem manual em tapeçaria artística. Tenta-se compreender o tempo presente, captá-lo o melhor possível, o que tem significado revitalizar a área têxtil, reinventando técnicas, dispensando tecnologia - tecendo sem tear - descobrindo novos materiais - tecendo fita magnética de bobina de gravador antigo - para dar apenas parco exemplo do que se tem entretecido e se espera continuar a tecer, mantendo vivo o compromisso, no sentido de contribuir para continuar a transformar a época presente, "ganhando um novo olhar" para o têxtil enquanto arte.

A "aventura" da autora ao trabalhar têxteis tem sido uma urgência, também uma necessidade, até interior, como se vê em *Kandinsky*, mas mais que isso, urgência no sentido de "intempestividade", urgência intempestiva - *unzeitgemäss* - não coincidindo assim exatamente com a época contemporânea - isto é, com as mentalidades e também porque são relativamente poucos os nacionais que trabalham atualmente o têxtil artisticamente, sendo muitos os que o consideram apenas na vertente funcional - mantendo um distanciamento crítico, "reflexivo" e de apropriação a partir da distância. Neste contexto, recorda-se que para Agamben, «o contemporâneo é o intempestivo», (Agamben, 2010:19-20) ou:

A contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, é essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo.

(Agamben, 2010: 20).

Deste modo, parte-se para a aventura têxtil, mantendo o olhar fixo na época atual e emergindo da contemporaneidade, num caminho de afirmação do têxtil enquanto arte numa época contemporânea, mas também enquanto caminhada pessoal, de ser-humano-aí, de *dasein*.

*Sein* significa para Heidegger estar-a-ser, indica uma ação. Diferentemente de outros entes, o ser humano tem uma dignidade especial. O ser humano é consciente de exercer o "ser", ele é capaz de dizer o "ser", não só através da palavra, mas também pela "obra", pela ação e pelo gesto. *Dasein* significa para Heidegger a "existência" e "aí-ser", como transparece na sua obra *Caminhos de Floresta*. Deste modo, na linha da ontologia de Heidegger pode acrescentar-se que, na produção de seus têxteis, Maria Santana é o "estar-a-ser", na "existência" que os executa e é o "aí-ser", o *Da-sein*, isto é, o seu "ser" está situado "aí", e este aí é também a "compreensão do ser", compreensão do seu ser, que é igual à existência, à sua existência. Quando a autora tece, o *Dasein* é o "aí-do-ser", o seu aí-do-ser têxtil. Acrescenta-se que a compreensão do ser evoca um autoconhecimento, que Maria Santana sem dúvida aprofunda com as obras têxteis, o que a leva a poder ainda refletir que "contemporâneo" tem que ver com o seu tempo interior.

Ser contemporâneo é ainda e segundo Agamben, uma forma de pensar, que está atenta ao que fica oculto, que não chega a manifestar-se, e portanto, estar atento à recuperação da "origem"; e esta recuperação da origem é um passo atrás, para ver que potencialidades tem o que para trás não se desenvolve, porque não é possível ver em todas as direções. Como pode isto acontecer em têxtil-arte? Parece que através do "renascer" de saberes, de técnicas milenares e de materiais ainda inexplorados. Observam-se estes aspetos por exemplo em Sheila Hicks, natural de *Hastings*, Estados Unidos. Sheila Hicks é uma artista, que aparece como uma das maiores figuras da arte têxtil contemporânea. Ela é aluna de Anni Albers, quando esta emigra para os E.U., após o encerramento da *Bauhaus*. Sheila Hicks interessa-se pelos têxteis pré-colombianos. Ela tem viajado e tem feito inúmeras exposições coletivas e individuais por todo o mundo. Ultimamente Hicks dedica-se também à confeção de produtos, artigos e peças têxteis utilitários.

Além do que se partilha antes sobre a prática artística têxtil de Maria Santana, acrescenta-se que a mesma tem vindo a investigar recentemente técnicas de tecelagem e depara-se com o tear Jacquard, considerado o precursor do computador. Este encontra-se hoje inserido numa linha de produção têxtil, desenvolvendo por um lado uma certa forma de tecer mais económica, que impede por outro lado o florescer têxtil-arte. Interessante é referir desde já o alemão de Dresden Gerhard Richter (1932), que se encontra a realizar tapeçarias com esta técnica. Regressa-se a estes aspetos adiante.

### **3. 1. Diálogo com um "ser-aí" em des-velação têxtil na ontologia de Heidegger.**

Aflora-se antes a ontologia de Heidegger, ligando-a à ideia de contemporâneo em Agamben. Desenvolvem-se estes aspetos, através da prática têxtil em Maria Santana. «A arte não reproduz o visível, mas torna-o visível»; «Agora, a realidade das coisas visíveis torna-se evidente e manifesta-se, assim, a convicção de que o visível é apenas um exemplo isolado em relação à totalidade do Universo e que existem ainda muitas verdades em estado latente [...]» (Paul Klee, 1920. *Confissão de um Criador*, in Partsch, 2011:16 e 44). Consideram-se as ideias citadas relacionadas com o ser-aí, com o "voo" de Klee. Questiona-se: qual a natureza das "asas" do criador; o "voo" que ele faz é contemporâneo? No caso de Maria Santana, o "voo" da inventividade artística com os têxteis é contemporâneo? E esse "voo" des-ve-la o ser-aí? Reúnem-se estas questões pois elas parecem estar interligadas.

Parece viver-se um tempo de valorização da interioridade, um tempo de tentativa de compreensão da sacralidade; parece viver-se numa época, enfim, de compreensão do carácter fundamental do ser humano. E nessa compreensão, Heidegger inclui(a) a afetividade. Na medida da compreensão da sacralidade, uma obra artística, em qualquer área, é o "des-velar"

dessa interioridade, que se revela nessa obra - poema, música, pintura, escultura, ou outra. A obra pode conter a "essência da verdade", esta entendida como liberdade.

A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada. Enquanto deixar-acontecer da chegada da verdade do ente, *toda a arte é*, enquanto tal, *na sua essência, poesia*. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade. A partir da essência poética da arte acontece que, no meio do ente, ele franqueia um lugar aberto em cuja abertura nada é como habitualmente.

(Heidegger, 2012: 76).

Quando o artista cria, torna explícito o que é implícito, ele vai desvelando o que pensa, o que sente, o que compreende da realidade e de si próprio. Esta hermenêutica do sentir, do pensar, está obviamente também relacionada com conhecimento. Conhecimento de técnica e técnicas, de materiais, de bibliografia; tempo de "projeto", tempo-de-experiências. Até ao momento da execução-criação artística e poética, longa é a espera. O conhecimento referido é um saber, que tem "sabor", traduzido no sabor das "linhas-traços", de desenhos, das cores, tonalidades saídas de pincel, das cores em fios têxteis, de múltiplas combinações, mesclas, *degradés*, pintando com fios, enfim, conhecimento de um "interior des-velado", não-oculto, a-descoberto.

E ... , depois ... , "o voo"... ! Voo de águia? Ou simplesmente voo comum?

Raros e breves ou repetidamente breves - assim mais prolongados - são os momentos da possível passagem a uma outra "dimensão", onde se pode experienciar uma certa "unidade", uma poética-dialética de revelação de "luz" em si mesma; uma "epifania", que significa manifestação à luz. E ... , de repente ... , está-se nalguma outra parte ou dimensão, da qual nem sempre o artista se dá conta ... ; fazer artístico e obra por alguns entendidos como uma manifestação do divino, como para Francisco de Holanda, na sua obra *Da Pintura Antiga*, Livro Segundo: «A boa pintura não é outra coisa senão uma cópia das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, [...] uma música e uma melodia [...]». <sup>28</sup> Por sua vez, John Scheid e Jesper Svenbro na sua obra *Le Métier de Zeus*, referem indiretamente o espírito divino do artista, tecelão ou tecelã, ao considerarem o vestuário da deusa Hera definidor do estatuto de deusa e não o seu trono (Scheid e Svenbro, 2003: 62). Estes parecem ser sentires e experiências comuns a artistas em qualquer época, assim também contemporâneos.

Numa outra linha, pode resumir-se da leitura de Partsch e do próprio Paul Klee (1879-1940), que "a linha é um ponto dando um passeio". A metáfora de um ponto em "passeio" aparece em Klee, mencionando as crianças:

---

<sup>28</sup> «A boa pintura não é outra coisa senão um terçado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, [...] uma música e uma melodia [...]» (Holanda, 1984: 236).

Um dia, elas descobrem o fenómeno do ponto animado por um movimento [...]. O lápis passeou sobre a folha com a maior liberdade; ele vai aonde se quer. [...] O movimento fundamental, o agente, é constituído por um ponto que se move (génese da forma). Daí resulta uma linha. [...] Trata-se por assim dizer de um passeio no estado puro, sem um intuito preciso.<sup>29</sup>

A linha de Maria Santana é linha-fio têxtil. Surgem na obra da autora fios têxteis com frequência misturados, em união mescla. O fio, linha de lã, linha de algodão ou outro é o condutor do que "acontece" nos trabalhos da autora, qual pincel a construir a linguagem têxtil, com um vocabulário próprio. Pode escrever-se, desenhar-se ou pintar-se com o fio, se o fio possui os elementos de sintaxe que se procura. Nos trabalhos de Maria Santana, "a noção de continuidade através do conceito de fio" parece ser um valor expressivo dominante. O fio, antes mesmo de se encontrar bloqueado num tecido, é um elemento macio, flexível, que possui o seu próprio valor plástico, logo na sua base, em meadas, na sua evocação de enredos, no instante em que se doba a meada e se faz o novelo ... ou quando descreve o território de um "nó" ou de uma laçada. A obra encontra a sua unidade na noção de percurso, que propõe um vaivém do fio, libertando-se para criar elevação ou desaparecendo no tecido. Estas as reflexões e execuções de anos anteriores de Maria Santana no Departamento de Artes-Visuais e *Design* da Universidade de Évora, em torno da "noção de continuidade através do conceito de fio" e que ela considera poder partilhar neste momento de des-ocultação do "ser-aí" do "aí-do-ser", que se encontra em Heidegger e reafirma-se, em des-ocultação do "aí-do-ser" têxtil.

A ideia da linha-fio têxtil que tece em livre "passeio", que é cor e luz, que pinta, bebe-se em Paul Klee. Encontra-se a mesma ideia em Tim Ingold, para quem a linha cresce de um certo ponto que se põs em movimento. Seguir os materiais é uma questão de itinerância que se impõe, dada a experiência do praticante, observa Ingold. No seu estudo, os artistas, viajantes itinerantes, executam a sua obra, como caminhantes na paisagem. A obra de arte encontra-se neste movimento em frente (Ingold, 2009: 97). Neste processo itinerante há uma dinâmica, uma qualidade rítmica, o movimento é "sentido", acontece no tempo, está preche de tempo (Ingold, 2009: 99). Deste modo, o ato de desenhar é intrinsecamente dinâmico e temporal. A linha flui, ao tornar-se na construção e estrutura têxteis; ela «vai passear» ou «sai em passeio»,<sup>30</sup> na expressão de Klee, que Ingold cita *ipsis verbis* (Ingold, 2009: 99). Para Ingold, a linha não tem fim à vista, não se sabe quando um desenho termina, e cada desenho é fortemente tátil, ou a linha conduz e é conduzida para um nó, que se aperta, que segue uma extensão aberta, que gradualmente produz uma rede de linhas (Ingold, 2009: 99). Ingold

---

<sup>29</sup> «Un jour, ils découvrent le phénomène du point animé par un mouvement [...]. Le crayon est promené sur la feuille avec la plus grande liberté; il va là où l'on veut. [...] Le mouvement fondamentale, l'agent, est constitué par un point qui se meut (genèse de la forme). Il en résulte une ligne. [...] Il s'agit pour ainsi dire d'une promenade à l'état pur, sans but précis» (Klee, 1980: 103, 105).

<sup>30</sup> «goes out for a walk» (Ingold, 2009: 99).

considera as linhas abstratas, conceptuais e intangíveis, possuindo dinamismo e tatilidade. O autor refere ainda as linhas como "fios", que não se conseguem separar (Ingold, 2009:100). Este autor menciona que o fio esticado é o precursor da linha do *design* em arquitetura, cujo traçado retilíneo Ingold compara ao raio de luz (Ingold, 2007:159). Na sua obra *Lines, a Brief History*, Ingold expõe uma taxonomia de linhas, nela incluindo o fio, o traço, o corte, o craquelado e a dobra/prega. Segundo ele, as linhas encontram-se presentes nos mais variados aspetos da vida. Esta não se confina no interior de pontos, antes flui ao longo de linhas (Ingold, 2007:104), quando se caminha, observa, conta uma história, canta, desenha, escreve, tece. Linhas retas ou espiraladas, dinâmicas, ilimitadas tecem movimento sem fim, mas também ligam pontos, construindo padrões. Neste caso, a linha envolve-se num processo de construção, que uma vez terminada, a linha não tem mais aonde ir (Ingold, 2007:74). O autor sugere que se volte ao paradigma do "passeio", considerando que a linha: «[...] surge do movimento de um ponto, que [...] é livre de ir aonde quer, por uma questão de movimento».

31

Regressando a Heidegger e nas suas obras *A Origem da Obra de Arte* (1936) e *Sobre a Essência da Verdade* (1930), o que há ainda de importante a referir é o que se põe em "obra". E para Heidegger, o que se põe em obra do "ser" é a "verdade". Verdade que se manifesta como "liberdade". Esta é o "des-ocultante" deixar-ser do ente-humano. Todo o comportamento, em estado-de-aberto, vibra no deixar-ser o ente-ser-humano. Se compreendermos a "verdade" como um processo de manifestação - o passar do "oculto" ao "não-oculto" - verdade é o que está a-des-coberto. A verdade é sempre um processo de não-encobrimento.

Porém, Heidegger também refere que esta manifestação é ao mesmo tempo manifestação e "ocultação". Então, o "ser", na sua verdade, manifesta-se e oculta-se/abriga-se. Já Heráclito diz: «àquilo que brota de si mesmo é-lhe próprio o encobrir-se» ([www.martin-heidegger.net](http://www.martin-heidegger.net), textos de apoio, em outubro de 2014). Em tudo isto, segundo Heidegger, está presente uma forma de compreensão do ser-humano e de uma cultura.

Esta a ponte que se quer fazer entre o "partilhar" anterior da autora e Heidegger; refere-se parte deste pensamento antes; agora aprofunda-se com o aspeto de des-ocultação-ocultação e considera-se que esta teoria e pensamento contemporâneos, enfim, esta ontologia em Heidegger muito revela do que realmente acontece nas práticas artísticas de Maria Santana. No "ser-aí", no seu "aí-do-ser" (em obra) têxtil, a ocultação acontece em velação simbólica e abstratizante, deixando a quem, perante a obra têxtil, não fica apenas pela sua contemplação, mas que "nela" mergulha e nela mergulhando, põe a-descoberto as suas significâncias, numa

---

<sup>31</sup> « [...] arises from the movement of a point that [...] is free to go where it will, for movement's sake » (Ingold, 2007: 73).

fenomenologia hermenêutica. Neste ponto merece menção o poema de Sebastião da Gama, *Minha alma abriu-se*.

Minha alma abriu-se ...

Que linda janela  
que é a minha alma!  
Não!, linda não é ela:  
lindas são as vistas  
que se avistam dela.

Que ouvidos tão finos  
que tem a minha alma!  
Não!, finos não:  
finos são os cantos  
que os pássaros cantam,  
meus ouvidos ouvem.

Como são tão belas  
as coisas lá por fora!  
Minha alma em tudo,  
em tudo se demora.

Que ouvidos tão finos!  
Que linda janela!  
Quem me compra a alma?  
Quanto dá por ela?

(Sebastião da Gama, 1968: 53-54).

Este poema de Sebastião da Gama capta e sintetiza uma sensibilidade de poeta, artista, pintor. Este pode ser Picasso, quando diz: «[...] pinto uma janela da mesma forma que olho pela janela [...]» (Walther, 2003: 82) ou «Não digo tudo, mas pinto tudo» (Walther, 2003: 43). Tanto Gama como Picasso parecem identificar-se com o "ser" que se vela - des-vela e encobre, antes referido.

#### **4. Fragmentação e unidade segundo Irene Borges-Duarte e o papel dos artistas. Reflexões em torno da ontologia de vidas criadoras de unidade.**

Irene Borges-Duarte inicia o seu ensaio, *No Princípio está a Relação, com Fragmento*, texto de Virgílio Ferreira, extraído de um livro de fragmentos do mesmo autor, *Pensar*. A autora justifica a sua escolha, pois *Fragmento* parece-lhe traduzir a experiência simultânea de um «fora» e de um «dentro» do viver fragmentariamente na sociedade hodierna (Borges-Duarte, 2011: 473). Borges-Duarte separa o advérbio fragmentariamente num adjetivo e num substantivo - fragmentária mente - uma vez que, segundo ela, «[...] é a mente [...] que tende [...] a experimentar o seu viver como um mero curso sequencial de pedaços, [...] de um estar-ocupado em inúmeras coisas e esferas [...], muitas, todas seguidas, mas sem unidade, nem articulação entre si» (Borges-Duarte, 2011: 473). Nas palavras de Virgílio Ferreira: «Vivemos no

tempo do fragmento. Nada é inteiro, [...]. E temos imensa pressa por irmos onde não sabemos, para virmos de novo a donde não tínhamos partido, [...]» (Borges-Duarte, 2011: 473).

Em reflexão pessoal acrescenta-se a insatisfação, a ansiedade do "ser", não inteiro, em desarmonia consigo próprio, e lembra-se um amigo dos anos 1960, que só estava bem onde não estava, sempre em desassossego se movia, em tédio e em mal-estar, um eterno viajante, incapaz de estar no mesmo sítio, à guisa do Álvaro de Campos de Fernando Pessoa. Também em reflexão pessoal pode comentar-se, que os artistas tendem a viver e a transmitir, aos fruidores das suas obras, um tempo de unidade, fora do tempo do fragmento, enquanto se encontram nos momentos da conceção, da inventividade e da elaboração artísticas de suas obras, enquanto experienciam atitude estética, transportados que são para algum outro lugar, intemporal, já que não é a mente fragmentária que domina ou se encontra então sobremaneira ativa. Os artistas parecem experienciar unidade em si mesmos e partilham-na, através de suas peças e a quem visita as suas obras. Dulce Santana e Maria Santana experienciam e partilham a seu tempo esses momentos mágicos, como noutros pontos desta investigação se vai partilhando, também com outros cambiantes.

E Virgílio Ferreira continua no citado texto:

[...] Comemos ao balcão do nosso frenesim, corremos [...] em febre, dormimos [...] no autocarro da nossa velocidade. [...] toda a vida é feita de farrapos, [...]. Não lemos por inteiro, não pensamos por inteiro, não somos em nada tudo. Assim, em tudo nos falta o que não houve tempo de sermos e isso que nos falta é que era tudo. [...].

Acrescenta-se que isso que nos falta procura Borges-Duarte encontrar com a sua meditação, com as suas reflexões sobre relação, ponto três do seu ensaio, não deixando de observar que a filosofia é tradicionalmente de vocação holística (Borges-Duarte, 2011: 482) e que, muito embora exerça a sua análise e fragmentação, a filosofia manifesta uma evolução para a relação (Borges-Duarte, 2011: 482). Num anterior trecho do seu ensaio, Borges-Duarte menciona e desenvolve com exemplos o século XX-filosófico, como o século, que perde o sentido de unidade e renuncia a qualquer aspiração de totalidade, chegando a autora a falar da obsessão do pensamento contemporâneo pelos elementos, pelas partes, pelos fragmentos. Neste contexto, Borges-Duarte refere os filósofos Fritz Heinemann (alemão, 1889-1970), que edita em 1959 *Die Philosophie im 20. Jahrhundert*, Ignacio Izuzquiza (espanhol, ?1948) e Remo Bodei (italiano, 1938). Borges-Duarte menciona mesmo alguns pensadores de vulto, que aceitam a realidade fracionada e refere Edmund Husserl (alemão, 1859-1938), Martin Heidegger (alemão, 1889-1976), Michel Foucault (francês, 1926-1984), Gilles Deleuze (francês, 1925-1995). Retêm-se deste modo as ideias, de que a filosofia do século XX promove e reflete a fragmentação, enquanto que alguns artistas se movem num campo unitário.

E da impossibilidade de unificação na Filosofia no século XX, dos pensadores antes mencionados e presentes no referido texto de Borges-Duarte, incapazes de uma unidade de compreensão da contemporaneidade, destaca-se Heidegger, porventura aquele que lança na sua ontologia uma compreensão afetiva, que pode conduzir a um sentido unitário existencial. Estes dados da ontologia de Heidegger lançam no subcapítulo anterior uma compreensão porventura afetiva, que se pensa poder levar a um sentido unitário existencial das autoras Dulce e Maria Santana, bem como das suas obras.

Considera-se inegável aceitar a dicotomia e ao mesmo tempo a complementaridade no ser humano: fragmentação, separação, cisão, *versus* totalidade, globalidade, relação; estes são aspetos inerentes ao viver do mesmo ser humano; este analisa, fragmenta, até para melhor compreender. Porém logo necessita, se necessita e quem necessita, de unidade, encontrando-se alguns artistas em equilíbrio entre os polos fragmentação-unidade, como antes se comenta. No texto em análise, Borges-Duarte observa que no mundo antigo prima a ligação entre o homem e a terra e que no mundo atual predomina o endeusamento da ciência e do homem e o controlo *www*, que tanto temor traz e vai trazendo a alguns. Neste contexto, Borges-Duarte refere Heidegger e a sua conferência de Atenas.

Continuando a apresentação do texto e a reflexão sobre o mesmo, terceira parte, a "relação", considera-se que através da educação recebida, o ser humano é treinado como ser pensante, em *razão-logos* e em ser mental, analisando e separando, como se sabe, sobremaneira a partir do século XVIII, com o Iluminismo, a idade da razão e esquece ou perde seu originário contacto com "o todo", com a natureza, com o "outro". Esses contactos dão-lhe a unidade mencionada no texto de Borges-Duarte, como «o deixar-se inundar da brisa marítima», por exemplo. O ser humano perde a unidade da relação, contemplando esta a afetividade. A mente separa e mantém separados: o conceito de afeto, a razão de emoção. Considera-se necessário resgatar uma dinâmica afetiva da compreensão, que vença a mera racionalidade estafada, descompensante e desequilibrante e até, chegar a uma compaixão, que etimologicamente significa paixão com; necessário é chegar ao vínculo unitário, a um todo consigo mesmo e com o outro, afetivamente, afetuosamente. Neste contexto, as faculdades criativas, afetivas, compassivas parecem indiciar uma vivência-física em unidade, por parte daqueles que exercem, ativam ou experienciam tais faculdades, artistas incluídos, assim em todo-uno consigo mesmos e com os outros, com o outro, nos momentos de partilha - relação. Essas pessoas, ao partilharem a sua arte, os seus afetos, a sua compaixão, comunicam-se com o outro em vínculo unitário. Consideram-se estas, razões relevantes, que levam a incluir neste ponto menção a Dulce Santana e Maria Santana, que de modo peculiar e a seu tempo se comunicam com o outro, em relação têxtil-arte, motivo deste estudo.

Findas as anteriores reflexões pessoais retoma-se o texto de Borges-Duarte, onde se refere o «[...] elo relacional, sem o qual não há recuperação do ser todo ou ser inteiro [...], o ser já de antes», como diz Heidegger, preconizando este pensador a necessidade de «um passo atrás, pura abertura ao todo, que se mostra e oculta». E o filósofo conclui, que fragmentação é inerente à racionalidade, esta uma capacidade humana, de que se pode ou não fazer uso no dia-a-dia. E acrescenta que o exercício da racionalidade serve-se dessa capacidade, sem a levar a conformar-se com o fragmento ou os fragmentos (Borges-Duarte, 2011: 483). Por sua vez, o romansista Virgílio Ferreira constata ambas as formas de existência, a íntegra e a fragmentada, considerando que, em tempo de fragmentação, o ser inteiro fica encoberto afinal, ... até morrer. Esta revela-se uma chamada de atenção para o que nos falta: a relação!

No âmbito do conceito de fragmentação, encontram-se várias esculturas têxteis e em outros materiais da autoria de Magdalena Abakanowicz (1930-2017), ilustradas e identificadas no Capítulo II. Esta escultora polaca, de vasta obra têxtil não convencional, internacionalmente reconhecida e adiante estudada, agora encarada numa outra faceta, aborda a condição humana universal fragmentada, o ser humano sofredor das sociedades atuais ultracivilizadas da fragmentação, onde o "ser" cumpre funções, onde é meramente funcional. Sociedades que não dão lugar, onde não há lugar ao ser inteiro, pensante e sensível, sem cisão dentro-fora, interior-exterior. Abakanowicz retrata nas suas esculturas uma humanidade sofredora de medos, desilusões, anseios, representada em corpos incompletos, truncados, sem pernas, sem cabeças ou sem braços ou só com troncos; ela retrata uma humanidade reprimida física e espiritualmente na sua criatividade. No contexto em estudo, salienta-se ainda a artista plástica têxtil, escultora, pintora, autora de gravuras, Louise Bourgeois (1911-2010). Usando materiais não convencionais, Bourgeois aborda igualmente a condição humana universal, neste caso em seus medos, memórias, ansiedade, depressão, destruição, tensão, fraturas, conflito, amor e abandono, agressão e proteção, força e vulnerabilidade, entre outros aspetos. Bourgeois manifesta, do particular para o geral, uma consciência profundamente humana da existência, trágica e brutalmente cruel, que põe ao serviço de sua obra plástica. Além das suas *Aranhas* e obras explicitamente sexuais, encontram-se algumas obras relacionadas com a temática da fragmentação: *Fragile Goddess*, 2002, *Arch of Hysteria*, 1993, *Give or Take*, 2002, *Suspension*, 2015, *I Have Been to Hell and Back*, 2015, *Structures of Existence: the Cells*, 2015.

Quer crer-se que as duas artistas mencionadas comungam do "sentido unitário" em si mesmas, enquanto criadoras e enquanto "mediadoras" da sua arte, da sua mensagem, em "relação" com o outro-social e no âmbito antes referido. Por sua vez, o poema de Fernando Pessoa, *Na véspera de nada*, conduz o leitor da fragmentação escultórica e existencial de Abakanowicz e de Bourgeois, à ausência de relação e à procura do "ser inteiro". Deste modo,

este poema parece relacionar-se com o conteúdo do ensaio de Borges-Duarte, no sentido em que fala do que falta ao ser humano, neste caso do que falta ao poeta Pessoa:

Na véspera de nada  
Ninguém me visitou.  
Olhei atento a estrada  
Durante todo o dia  
Mas ninguém vinha ou via,  
Ninguém aqui chegou.

Mas talvez não chegar  
Queira dizer que há  
Outra estrada que achar,  
Certa estrada que está,  
Como quando da festa  
Se esquece quem lá está.

10-10-1934  
(Pessoa, 1967: 177).

Em jeito de breve reflexão, transcreve-se a ode de Ricardo Reis, *Para ser grande, sê inteiro: nada*, porventura mais reveladora da totalidade, da felicidade que se deseja, a que o poeta Pessoa aspira, contra a "fragmentação":

Para ser grande, sê inteiro, nada  
teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
no mínimo que fazes.  
Assim, em cada lago a lua toda  
brilha, porque alta vive.

14-2-1933.  
(Pessoa, 1946:148).

Reflete-se sobre criação, inovação, inventividade e unidade, no contexto das anteriores ideias colhidas em Borges-Duarte. Chama-se a alguma coisa criação, inovação, invenção, quando é pensada nova e única e convencionam-se reservar esse domínio a criadores, artistas, inventores de áreas como a música, a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, a arquitetura, entre outras áreas artísticas. A criação permanece à parte das outras coisas, de tudo o mais, como uma flor permanece à parte de tudo que a rodeia, na sua beleza própria.

O processo de criação, inovação, inventividade é diverso do processo de construção. Este é uma reunião de partes; pode-se selecionar um certo número de coisas, juntá-las a formar um todo comum, com um significado; porém, isto não é a verdadeira criação ou inventividade, esta nasce num momento. A mente humana trabalha normalmente começando com uma ideia, depois passa para outra ideia; pode estabelecer uma relação entre as ideias e continua deste modo. Algumas construções podem ser intituladas criações, inovações por causa da unidade e do significado da ideia que está nelas englobada. As criações mais elevadas do ser humano têm uma qualidade de imortalidade, pois têm um significado arquetípico imperecível,

um valor completamente próprio. Tocam certa parte profunda de nosso ser, onde aquele valor é experimentado mais intensamente, com maior sensibilidade do que pela mente normalmente usada.

Expressar algo de novo é a procura de toda a arte: um novo ponto de vista, uma nova compreensão, novos sentimentos e sensações. Da arte mais elevada jorra o que é de significado mais profundo. A significação é sempre para a consciência que a apreende e avalia, quer do autor, quer e sobretudo do espectador-fruidor. A criação tem seus próprios processos internos ao "ser", antes estudados na ontologia de Heidegger, *sein* e *dasein*. Difícil é dizer o que é este processo, já que as atividades da mente facilmente observáveis estão deste lado do véu e o processo da criação, inovação, inventividade é algo que se situa ou pelo menos se origina dentro ou para além daquele véu e põe em ação a totalidade do "ser" e da consciência humanos.

Considera-se que a mente, o pensamento deve parar de trabalhar mecanicamente, fragmentariamente-pensante, para que algo de novo possa e venha a acontecer, se está numa condição de criar. Criação, inovação, inventividade acontecem apenas, quando se está completamente desperto, disponível ou vivo para o "novo" e não quando se está meio adormecido ou morto interiormente, em pensares. A mencionada construção realiza-se no tempo; o pensamento encontra-se no tempo, é tempo; a criação, inovação, inventividade estão porventura fora do tempo, pela sua essência. No caso da construção, a mente procura fora o que é preciso para ser posto em obra, com um desígnio concebido para preencher certos requisitos; mas, no caso da criação, há algo de significação profundamente sentida, que (s)urge de dentro. Esse algo pode ser uma ideia ou um sentimento ou uma sensação. Ao surgir da profundidade de uma consciência, num movimento espontâneo e livre, assume uma forma própria e única - escultura, pintura, tapeçaria ou outra - de significação integrada e única, una. Como pode a mente pensar e manifestar a verdade interior, a suprema ideia de algo, seja esse algo o que for? Isto apenas pode acontecer, se a mente se esvaziar completamente a si mesma; não é um vazio pronto a ser ocupado por qualquer coisa que surja, como uma sensação, mas sim, um estado de completa receptividade, que não pode existir, se há já ideias a ocupar a mente e a reduzir a sua abertura. Habitualmente, uma ideia está baseada em certas premissas - verdadeiras, falsas ou em parte verdadeiras - e pode existir apenas, porque satisfaz certa condição psicológica. Mas se a ideia é uma expressão da verdade interior, então ela tem uma base mais profunda, um sentimento de unicidade com a verdadeira natureza, essência ou textura da consciência. Essa ideia deve surgir com um sentimento, desejo ou ímpeto profundos e abrir-se como uma flor de beleza e fragância peculiares. A verdade, entendida como uma camada mais profunda da consciência, precisa de um campo completamente aberto, livre para se revelar. Neste sentido, a revelação da verdade é a mais autêntica criação, inovação,

inventividade. Criação-inventividade tem origem numa região profunda do "ser", no início sem forma, como um puro raio de luz atravessando o espaço, baseada ou não em alguma influência, inspiração. A sua expressão assume depois uma forma em algum material ou representação, que possa ser apreciado - versos, prosa-poética, cores-harmonias cromáticas, pintura acrílica ou a óleo, partituras, notas musicais, *performances*, pedra mármore, bronze, poliuretano, sedas, lãs, *lurex*, sisal, *polyester*, vidro acrílico, *nylon*, fibras têxteis e representações outras, incluindo as mais ou menos recentes criações digitais. Porém, a criação, inventividade não surge do material, mas de um "nada", que é pura subjetividade, interioridade, conhecimento puro, intuído da materialidade. A inventividade pode, quando muito, ter em atenção o material, os materiais disponíveis; porém aí se condiciona. A visão-inspiração do verdadeiro artista-criador é como que um ocasional raio de luz de relâmpago cruzando a atmosfera, um lampejo, um *flash* de um momento. Criação-inventividade apenas é possível através de um estado de plenitude ou harmonia, um estado de unidade do "ser"; criação-inventividade é um fluxo, um fluir, uma corrente, um curso-movimento de ideias, que originam uma síntese em obra, estendendo-se esta porventura do material ao espiritual. Além disso, na melhor pintura, na melhor literatura, na melhor escultura, arquitetura, música ou em outra forma de arte, parece haver sempre uma qualidade de poesia, uma qualidade da sensibilidade e da inteligência-una, enfim, uma unidade expressa na diversidade, em transdisciplinaridade artística. No entanto, refere-se que outros seres criadores concebem as suas obras no caos, em ambientes e condições difíceis e seguem estimulados por essas atmosferas.

### DA HISTÓRIA

#### 1. Arte têxtil pré-colombiana e ancestral egípcia.

Para entender como a arte têxtil das civilizações pré-colombianas e do Antigo Egito integra e enforma o contexto têxtil artístico contemporâneo, tece-se um enquadramento. Tanto quanto se sabe, artistas como Anni Albers e Sheila Hicks deslocam-se a atuais países sul-americanos, para aí estudarem a arte têxtil das civilizações pré-colombianas. Neste âmbito, artistas e autores têxteis reconhecem a riqueza da arte ou dos ofícios ancestrais.

Retomar a linguagem têxtil anterior à tapeçaria, a linguagem dos Coptas ou dos Peruanos, inspirar-se na arte africana ou da Indonésia, voltar a situar o bordado, a renda, a cestaria, fora de seus contextos utilitários, são situações onde o passado histórico adere forçosamente ao sentido de criações.<sup>32</sup>

No texto citado, considera-se uma extensão histórica da arte têxtil, que se relaciona com uma extensão geográfica e com uma científica, uma vez que a anexação histórica e geográfica interessa (a)os saberes das ciências exatas, humanas e naturais. Esta abordagem tem em linha de conta os conceitos "religar o novo ao antigo" e "integrar". Neste âmbito desenvolve-se o estudo a seguir, citando o filósofo Michel Serres, considerando que a sua interrogação-reflexão aponta sobretudo para o contexto seguinte desta tese, onde é retomada a doçura dos materiais têxteis e onde a arte têxtil redescobre a sua linguagem, sobremaneira a partir dos anos 1960, com as Bienais Internacionais da Tapeçaria, em *Lausanne*.

Suponho que hoje existe um conhecimento, mas talvez se lhe deva chamar de outra forma, que solicita a implicação e o envolvimento e o véu e o nó. Isso também se ensina e se aprende a construir. Quem pede a prega, quem exige o código, quem acumula número sobre número e quem tricota nó sobre nó.<sup>33</sup>

Para compreender qual a evolução ou a mudança têxtil-arte encontrada através das obras das autoras em estudo, torna-se necessário perceber o que é o contemporâneo têxtil-arte em tapeçaria e em tecelagem manual. Tanto quanto se sabe, o contemporâneo encontra-se tecido de técnicas novas, integrando segredos ancestrais, que tocam o que de mais essencial se tece em têxtil-arte. Neste contexto, adere-se à reflexão: «A arte primitiva não é hoje apenas

---

<sup>32</sup> «Reprendre le langage textile d'avant la tapisserie, celui des Coptes ou des Péruviens, puiser dans l'art africain ou indonésien, resituer la broderie, la dentelle, la vannerie hors de leurs contextes utilitaires, constituant des situations où le passé historique adhère forcément au sens porté par les créations» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 244).

<sup>33</sup> «Je suppose aujourd'hui qu'il existe une connaissance mais peut-être faudrait-il la nommer autrement, qui demande l'implication et l'enveloppement et le voile et le nœud. Cela s'enseigne aussi et s'apprend, de construire. Qui demande le pli, qui exige le code, qui entasse chiffre sur chiffre et qui tricote nœud sur nœud» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 205).

copiada nos seus modos de representação, mas no seu modo de povoar o espaço do ritual, de marcar um território, de trazer à memória gestos ou tradições». <sup>34</sup> No âmbito e em termos de ancestralidade têxtil-arte, cabe referir Anni Albers: «É interessante [...] observar, que em antigos mitos de muitas partes do mundo, foi uma Deusa, uma deidade feminina, quem trouxe a invenção da tecelagem à humanidade». <sup>35</sup> Compreende-se a anterior referência de Albers num quadro de divisão social do trabalho, considerando a tecelagem uma atividade predominantemente da esfera feminina. Porém, encontram-se adiante também múltiplos exemplos de tecelagem no masculino, o que conduz à reflexão de Albers, expressa no seu artigo *The Pliable Plane; Textiles in Architecture*: «Quando se compreende que a tecelagem é primariamente um processo de organização estrutural, este pensamento é surpreendente, pois hoje em dia, pensar em termos de estrutura parece mais perto de uma inclinação masculina do que feminina». <sup>36</sup>

### **1. 1. Arte têxtil pré-colombiana-peruana.**

Tanto quanto se sabe, as primeiras teceduras aparecem no antigo Peru, por volta de 8500 a.C., são de fibras vegetais, por isso bastante rígidas (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 21). Sucedem-se-lhes os primeiros tecidos flexíveis e macios, a partir de 5700 a. C.. Nas teceduras de fibras vegetais, pode dizer-se, que se encontra o conceito de rigidez, que dá posteriormente lugar aos conceitos de flexibilidade e maciez; estes dois últimos conceitos encontram-se bem presentes na arte têxtil contemporânea, segundo os mesmos autores. Para estes, os primeiros habitantes do antigo Peru ignoram o tear, que só surge cerca de dez séculos mais tarde. Conhecem então o tear de cintura rudimentar, porém rico em infinitas possibilidades técnicas e que permanece nos Andes até hoje, com um modelo próximo do original, apesar da introdução do tear de pedal pelos espanhóis, no século XVI. Ilustra-se o modo de tecer comum no México e no Peru (figs.1-2), bem como o aspeto comum de um tear do antigo Peru (figs. 3-4).

---

<sup>34</sup> «L'art primitif aujourd'hui n'est plus seulement copié dans ses modes de représentation, mais dans sa manière de peupler l'espace du rituel, de marquer un territoire, de rappeler des gestes ou des traditions» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 246).

<sup>35</sup> «It is interesting [...] to observe that in ancient myths from many parts of the world it was a goddess, a female deity, who brought the invention of weaving to mankind» (Albers, 1957: 36). Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture in Perspecta*: The Yale Architectural Journal, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1566855>, em fevereiro de 2017.

<sup>36</sup> «When we realize that weaving is primarily a process of structural organization this thought is startling, for today thinking in terms of structure seems closer to the inclination of men than women» (Albers, 1957: 36). Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture in Perspecta*: The Yale Architectural Journal, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1566855>, em fevereiro de 2017.

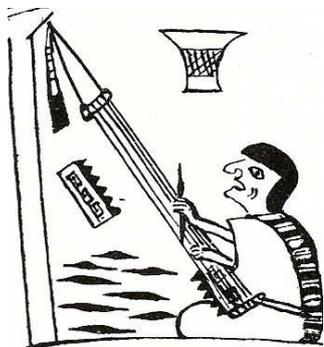


Fig. 1 - Reprodução de uma cena pintada num vaso de Trujillo - British Museum, London. Fonte: D'Harcourt, 1962: 7.

Fig. 2 - Reprodução de uma cena de um manuscrito Mexicano - Kingsborough, 1831-48:61. Fonte: D'Harcourt, 1962: 7.

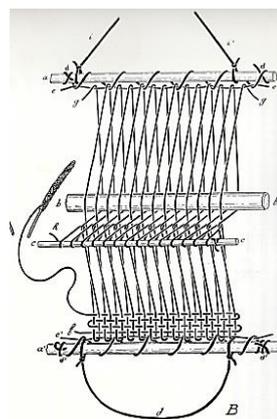
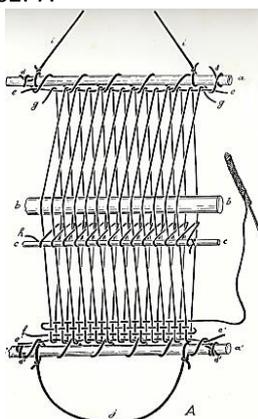


Fig. 3 - Aspecto comum do tear Peruano antigo, de baixo-liço, de um só liço e de cintura. A - liço abaixado, fios ímpares levantados pela vara b. Note-se que a vara c e as laçadas da teia h formam o único liço deste tear. Fonte: D'Harcourt, 1962: 8.

Fig. 4 - Aspecto comum do tear Peruano antigo. B - liço levantado, fios pares erguidos. Partes do tear: as barras a, a' sustentam a teia para a tecelagem; b, vara vulgar ou cilindro de madeira, a separar as duas secções da teia; c, pequena vara que, com as laçadas formadas pelo fio h, constitui o único liço do tear; d, d', cordão que segura e, e', às barras do tear; f, fio de trama, fornecido pela bobina; g, fio de teia contínuo; h, laçadas do liço; i, i', pequenas cordas usadas para prender a barra superior do tear a uma dada posição; j, correia que passa à volta da parte inferior das costas do tecelão. Fonte: D'Harcourt, 1962: 8.

Se ao olhar hodierno surgem como tecnologias rudimentares, estes teares proporcionam o desenvolvimento de um sem número de técnicas têxteis. Além dos teares, os antigos peruanos usam agulhas perfuradas, direitas ou curvas, de metal, osso de peixe e de espinhos, presumivelmente de catos. Entre as técnicas pesquisadas encontram-se muitas, adotadas pelas artistas têxteis da modernidade e da contemporaneidade como Anni Albers, Sheila Hicks e Magdalena Abakanowicz (Kuenzi,1981: 51,181, 231). Além da fiação, pintura, tingidura - *plangi*, aplicada após a tecedura e a principalmente usada, e *ikat*, usada com "reserva" ou envolvimento de fios local e parcialmente na teia, antes da tecedura (D'Harcourt, 1962: 68-70) - e do caniçado ou entrançado empregue para as fibras rígidas, encontram-se no antigo Peru técnicas tecidas, técnicas não tecidas e técnicas de ornamentação (D'Harcourt,1962: 15, 73, 119). Segundo este autor, entre as primeiras técnicas contam-se, entre outras, as que seguem. *Plain weave* e suas variações: entre estas o *repe* - teia e trama contínuas, uma das duas escondida - a tapeçaria e suas variantes - permitindo teia oculta, trama descontínua e predominante, por vezes seccional, não completamente perpendicular à teia, podendo surgir

fendas, uma teia parcialmente exposta, com fios por tecer, seguindo permutabilidade de cruzamentos e entrelaçamentos de fios; alguns consideram as fendas como a não-forma, assim antiestéticas; as laçadas em fila/empilhadas ou *bouclé*. Outras técnicas tecidas variadas: *twills*; alternância de cores, quer na teia, quer na trama; uso de fios decorativos suplementares à trama e à teia base - brocados; tecelagem dupla - duas teias e duas tramas igualmente visíveis, apenas um elemento visível, tecedura tubular; gazes, dando lugar a teia de fios não paralelos e a espaços abertos; teceduras de espaços abertos, conseguidos com a omissão de fios da teia e da trama, agrupando fios da urdidura, formando losangos, quadrados, triângulos ou com teia descontínua e trama atada; enrolamentos localizados da teia; passamanaria, isto é, fios da urdidura ou da trama torcidos, entreligados, entrançados, envolvidos (D'Harcourt, 1962: 62-67).

Entre as técnicas não tecidas, D'Harcourt menciona variados tipos de entrançados. Os entrançados de pontas livres ou franjas, entre os quais surge também a passamanaria (D'Harcourt, 1962: 78), a arte de torcer, entrelaçar, entrançar fitas ou fios paralelos, criando por exemplo galões e detalha-se no Glossário. Outros entrançados: simples, duplos, cordas entrançadas, de secções redondas, quadradas ou retangulares. Outras técnicas não tecidas: variados tipos de "trabalho em rede", esta conseguida com um só elemento/fio, desde as redes mais simples às mais complexas, executadas com "nós" - os *quipu* - firmes ou corredios. Entre as técnicas ornamentais encontram-se em D'Harcourt os bordados e variadas guarnições como borlas, fitas, galões, franjas, *assemblages* - adereços de penas, conchas, bonecas, metais como prata e ouro, conseguindo relevados - *broches*. Entre os bordados, executados numa base tecida ou não tecida - sobre tapeçarias ou redes - pode encontrar-se neste autor menção ao ponto de cadeia, ao ponto pé de flor, realizado em variadas direções - em diagonal, em cruces, em losangos, etc. - obtendo formas e efeitos florais, geométricos, zoomórficos e antropomórficos (D'Harcourt, 1962: 120-130).

Este autor associa a todas as técnicas estudadas jogos cromáticos, considerando os têxteis peruanos antigos de considerável harmonia, de muito vasta variedade de cores vivas, conseguidas a partir de vegetais, animais e de muitas substâncias desconhecidas, para as três cores primárias. O azul, índigo, é retirado a folhas de variados arbustos, o vermelho é retirado de fontes vegetais e animais, sendo a cochinha o inseto principal, e o amarelo, frequentemente obtido da casca da falsa árvore da pimenta (*Chinus mollis*). Depois conjugam-se estas cores essenciais para obter as cores secundárias. De notar ainda que entre os antigos peruanos predominam os fios de lã e de algodão duplos ou torcidos a dois cabos, usados simples ou em vários cordões juntos, permitindo os relevados. A teia é sempre de algodão, mesmo quando num tecido se encontram tramas de algodão e lã (D'Harcourt, 1962: 5-6).

Em relação a conteúdo(s) e segundo D’Harcourt,1962, Kuenzi,1981, Thomas, Mainguy, Pommier,1985, os pré-colombianos-peruanos tecem motivos e temas relacionados com a vida cotidiana, com a flora e fauna locais, com a mitologia e com as suas crenças. Encontra-se uma grande variedade de representações: antropomórficas, zoomórficas, fitomórficas. As representações são formas estilizadas, de linhas retas e angulosas, raramente oblíquas ou arredondadas. Surgem assim formas geométricas; outras são relevadas. Entre os anteriores conteúdos e formas reconhecem-se estéticas naturalistas, figurativas, simbolistas, abstratizantes (figs. 5-7).

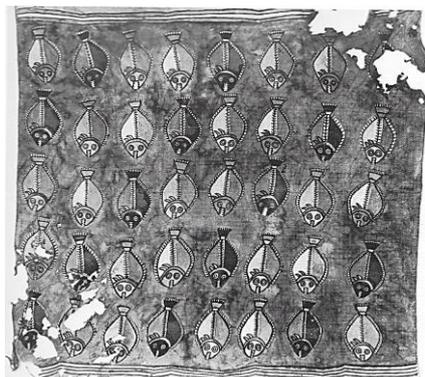


Fig. 5 - Peru, *Formas geométricas figurativas*, não identificado. Fonte: Macdonald, 1998, subcapa.

Fig. 6 - Peru, Costa Central, *Tecido dos Peixes*, Período Nazca (100 a. C. - 700 d. C.). *Tafetá*, tela próxima do repe, pintura, algodão, 140 x 132cm. Departamento de Lima. Fonte: Thomas *et al.*, 1985: 27.

Fig. 7 - Peru, *O Têxtil de Paracas* (detalhe). Museu Brooklyn, Nova Iorque, número 38, 121. Fonte: D’Harcourt, 1962: 31.

Além da contextualização vista em relação a conceitos e técnicas, regista-se que os pré-colombianos-peruanos reconhecem os materiais, por eles mesmos expressivos; a própria textura ganha por si só todo o valor; a matéria têxtil é usada por ela mesma como efeito artístico. Estes são aspetos também encontrados entre os artistas têxteis contemporâneos, espalhados pelas obras dos autores consultados (Kuenzi,1981; Thomas, Mainguy, Pommier,1985). A grande maioria das técnicas pré-colombianas-peruanas subsiste até ao presente.

Cabe referir de uma maneira geral o lugar à parte que o tecido ocupa na sociedade pré-colombiana, sobretudo na época Inca. Em primeiro lugar, os tecidos têm um valor económico evidente. A população deve pagar o imposto, trabalhando as fibras fornecidas pelas autoridades, produzindo tecidos que o estado recolhe e guarda. Assim sendo, os habitantes têm direito à lã e ao algodão, ou aos tecidos necessários para o seu consumo pessoal; este dispositivo permite responder às necessidades do exército do Império e à sua manutenção. Em seguida, os tecidos têm uma função social: a sua qualidade revela o estatuto do seu utilizador e os presentes em vestuário servem para favorecer as relações diplomáticas como para recompensar um soldado valoroso. As oferendas de tecidos marcam todas as etapas importantes da vida: nascimento, ritos de iniciação, casamento. Depois, os tecidos

acompanham o homem na morte. Além disso, as mortalhas contêm reservas de vestuário, que devem ser completadas regularmente, sob pena de que o defunto regresse junto dos vivos a reclamar o que lhe falta no outro mundo.

Os tecidos, muitas vezes investidos de um carácter sagrado, encontram-se presentes por ocasião das cerimónias religiosas, onde constituem com os lamas as principais oferendas, destinadas a ser queimadas (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 29-30).

## **1. 2. Arte têxtil egípcia ancestral.**

Ao longo da milenar história egípcia encontram-se influências têxteis gregas (323-30 a.C.), romanas (30 a.C.-ca.395 d.C.), bizantinas (395-619 d.C.) e persas (619-629 d.C.), antes da conquista muçulmana no século VII. Não obstante, o Egipto soube criar uma arte têxtil original. Durante muito tempo, as técnicas de fiação egípcias permanecem sumárias. A seguir à fiação, surgem as operações de tingidura. Os fusos mais antigos remontam a cerca de 5000 a.C. A roca-de-fiar aparece tardiamente, sem dúvida na época romana. Na época faraónica (2705-1570 a.C.), os primitivos egípcios tecem o linho primeiro em teares horizontais e no Novo Império (1570-1293 a.C.) adotam o tear de alto-liço ou vertical a que dão preponderância. Cabe referir que, para os egípcios, o linho tem origem divina, e por isso o pano de linho é usado para véu das estátuas dos deuses e para as ligaduras das múmias (Pereira, 1985: 66). O tear horizontal surge no século III com uma variante, o tear de tira. Este, provavelmente de origem chinesa, é trazido para o Egipto pelos Persas. Para a confeção de galões, os egípcios têm o tear de cartões. O tear vertical apresenta dois tipos: o tear de tapeçaria, com dois rolos e o tear de pesos ou grego, que usa pesos de pedra ou de argila para manter a teia em tensão (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 39). Segundo estes autores, os muçulmanos retomam e aperfeiçoam o primitivo tear de baixo-liço, bem como a sua variante, o tear de tira e descobrem o tear de pedais, já conhecido na China (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 51). No entanto, este tear não é adotado pelos antigos egípcios. Seguindo um estudo dos mesmos autores e em termos de formas, encontram-se motivos quadrados ou ovais e cabeças de prego - ornamentos circulares, dispostos na parte inferior da túnica sobre longas bandas estreitas, nos fatos das múmias. Por um lado, as obras têxteis egípcias consideradas mais antigas revelam um interesse pelo estilo naturalista-realista grego, apresentando uma estética naturalista, como exemplifica a tapeçaria mural *Tecture aux poissons*, onde se observam as técnicas *hachures e dégradés*, de influência greco-romana. Por outro lado, eles inspiram-se em temas da mitologia grega, que invadem o reportório iconográfico dos seus têxteis. Um dos raros temas da simbólica faraónica é a *cruz da vida - ankh* - símbolo da vida eterna. Os tecelões dão a esta cruz uma significação cristã e chegam a reunir temáticas faraónicas, gregas e cristãs. Quanto a elementos formais greco-romanos, notam-se formas arredondadas e oblíquas,

belamente traçadas com a *navette volante*. Entre os egípcios o gosto e o entusiasmo por esta técnica da "naveta" vão-se acentuando com ampla destreza, depois da conquista muçulmana (figs. 8-9).

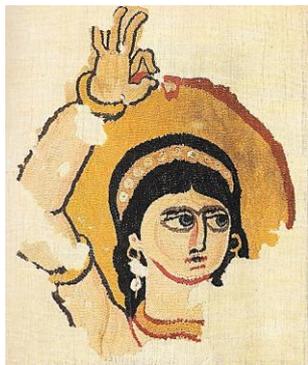


Fig. 8 - *Cabeça de Mulher*, séculos II-IV, influência romana nos tecidos egípcios. Tapeçaria de lã polícroma, séculos II-IV, 17 x 12cm. Instituto de Arte de Detroit. Fonte: Thomas *et al.*, 1985: 43.

Fig. 9 - *Tenture dos Peixes*, séculos II-III, período de influência greco-romana nos tecidos egípcios. Fragmento de tapeçaria mural ou colcha, lã sobre linho, 138 x 87cm. Museu Histórico de Tecidos de Lyon. Fonte: Thomas *et al.*, 1985: 41.

A influência bizantina na arte têxtil egípcia manifesta-se a nível do conteúdo, das formas, das técnicas. Os anteriores temas, de origem pagã, carregam-se de um sentido cristão. O realismo helénico, os seus cuidados e detalhes desaparecem, e dão lugar a uma linguagem simplificada e convencional. As personagens passam a ter rostos triangulares, olhos enormes, quase quadrados. Os seus corpos deformam-se, as suas proporções não são respeitadas. Aos *dégradés*, que antes dão a ilusão de profundidade, sucede a simples oposição de massas coloridas. Pela parte dos persas, os seus tecidos inspiram os tecelões egípcios em muitas obras, com os seus motivos repetitivos circulares, cenas de caça, animais fantásticos. Além disso, na produção tradicional egípcia, continua o uso da *navette volante* e, no século VII, desenvolve-se um novo tipo de tapeçaria mais complexa. Esta usa o *bouclé* (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 47) (fig. 10).



Fig.10 - *Cavaleiro do Cão num Medalhão*, século IX; influência bizantina nos tecidos egípcios. Tapeçaria de linho e lã, Ø 19cm. Fonte: Thomas *et al.*, 1985: 47.

Fig.11 - *Quadrado de Decoração Geométrica*. Tapeçaria de linho e lã; influência muçulmana nos tecidos egípcios, 21 x 20cm. Fonte: Thomas *et al.*, 1985: 49.

A conquista muçulmana do Egipto no século VII traz a este território uma civilização, que força os artistas egípcios a abandonar a representação da figura humana. As tapeçarias egípcias cobrem-se então de desenhos geométricos, de arabescos ou de rosetas octolobuladas, colocadas dentro de octógonos regulares (fig. 11) (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 49). Na produção têxtil tradicional egípcia descobrem-se os seguintes conceitos: leveza, alta-qualidade, densidade, simplicidade de *décor*. Além disso encontram-se as seguintes estéticas: naturalista de influência grega, figurativa de influência bizantina, abstratizante de influência muçulmana, simbolista e de "quanto menos melhor" - expressão aprendida e considerada adequada para o têxtil-arte. Quanto a aspetos de contextualização, considera-se que a civilização egípcia está presente na Idade Média, através das técnicas *hachures e dégradés*, no Renascimento, através do uso de "cartões" e as três técnicas encontram-se aplicadas na época contemporânea.

### **1. 3. Legados tecnológicos no atelier de Dulce Santana - a *navette volante* e o tear manual horizontal.**

No âmbito tecnológico dá-se relevo aos legados egípcios do tear manual horizontal e da *navette volante* - a princípio e entre os egípcios, simples varinha de madeira - ambos usados pelas autoras Dulce e Maria Santana nos anos 1950 e 1960. Em conformidade, confere-se lugar de destaque ao utensílio de tecelagem manual arte, a *navette volante*, ou naveta volante. Esta é uma das ferramentas amplamente e durante algum tempo usada pelas autoras mencionadas, para "tramar" em tear manual horizontal, após a montagem da(s) urdidura(s). As navetas usadas pelas autoras apresentam 3,8cm de largura, por quase 5mm de espessura. São de madeira e apresentam um entalhe em cada uma das extremidades. O fio carrega-se na naveta, de um entalhe para o outro. Os tamanhos então empregues vão desde 30 a 85cm (fig. 12). Onde e quando se torna necessário, por exemplo para franjas homogéneas de *écharpes*, as autoras constroem navetas, recortando cartão com c 17,5 x l 5cm, nos dois casos menores, com c 21 x l 4cm e c 22 x l 4,5cm nos casos maiores (fig. 13). Os dois casos menores dão franjas de 11,5 e 12cm de comprimento, os casos maiores dão respetivamente franjas com 16cm e 15,5cm de comprimento. Conclui-se na altura ser conveniente usar navetas um pouco menos compridas do que a largura do trabalho; isto porque as navetas muito compridas se apresentam muito volumosas, depois de carregadas com "fio" e tornam-se de manuseamento muito lento. Quando as encomendas se avolumam, a naveta volante é substituída pela lançadeira rolante (fig. 14).



Fig. 12 - Algumas navetas usadas no *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.

Fig. 13 - Quatro navetas de cartão, construídas pelas autoras, três à esquerda, uma em baixo, à direita. Fonte: acervo da autora.

Fig. 14 - Lançadeira rolante, visões de ambos os lados, acompanhada de 6 canelas, uma colocada na lançadeira. Fonte: acervo da autora.

Além disso, consideram-se os dois teares manuais horizontais de baixo-liço, usados nos anos 1950 e 1960 por Dulce e Maria Santana, os sucessores naturais e evoluídos dos teares manuais horizontais mais primitivos, usados no antigo Egípto no tempo dos faraós, entre 2705 e 1570 a. C., bem como dos teares manuais horizontais muçulmanos (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 39, 40, 51).

#### 134 Tear horizontal

Beni Hassan (BH 3), túmulo de Khnumhotep II; XII dinastia, cerca de 1880 a. C.

Na produção de têxteis trabalhavam sobretudo as mulheres. Fiavam o linho e teciam a maioria dos panos. Era especialmente apreciada a destreza das tecedeiras que emigravam do Próximo Oriente para o Egípto. Pensa-se que a inovação técnica do tear vertical proveio do Próximo Oriente no início da XVIII dinastia. Só era utilizado em grandes tecelagens, enquanto o tear horizontal, mais pequeno, continuava a existir em casas particulares para fabricar os tecidos destinados ao uso doméstico. De construção simples, apresentava grandes vantagens: as duas barras transversais não estavam unidas, pelo que, num espaço reduzido, conseguia produzir-se um tecido de qualquer tamanho.

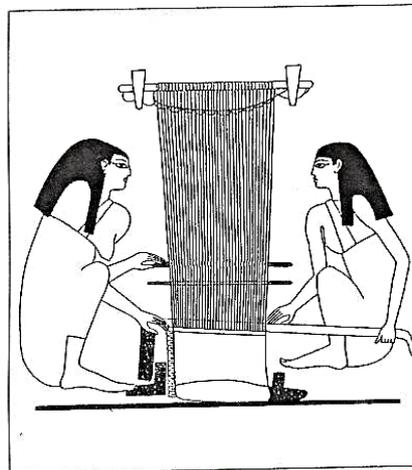


Fig. 15 - Tear horizontal egípcio, representado em túmulo, conforme legenda. Fonte: Schulz, Seidel *et al.*, 2001: 407.

Mantendo presente o que antes se refere quanto aos vários tipos de teares entre os egípcios, considera-se curiosa a referência da legenda, segundo a qual se pensa, «que a inovação técnica do tear vertical proveio do Próximo Oriente». Além disso, a representação em túmulo do tear horizontal, confere uma ilusória posição vertical do mesmo.

Designam-se estes teares horizontais, porque estas máquinas, em que os fios da trama se ligam por cima e por baixo da urdidura, por meio da naveta volante ou da lançadeira rolante, recebem a urdidura na horizontal. Além disso designam-se de baixo-liço, pois os liços apresentam-se perto do pente e do tecido. Inicialmente, estes são teares de mesa do *atelier* familiar de Dulce Santana. O tear manual horizontal de baixo-liço menor, que se vê na exposição na Universidade de Évora em 1993, cuja imagem se encontra no Capítulo III, subcapítulo 1, rodeado de peças de tecelagem manual de Dulce Santana, mede a 116 x l 80 x p 58cm. O tear maior mede a 118 x l 95 x p 70cm (fig. 16).

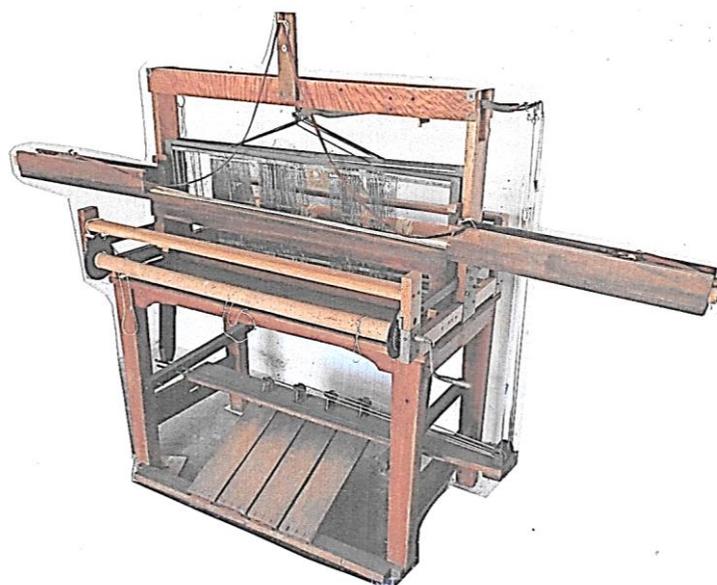


Fig. 16 - O maior dos dois teares manuais horizontais de baixo-liço do *atelier* de Dulce Santana, a 118 x l 95 x p 70cm. Fonte: acervo da autora.

Mais tarde, estes teares são adaptados ao modelo *standard* por Augusto Santana, pai de Maria Santana, passando a ter uma mesa de apoio diferente. Quanto à transformação efetuada, peças dos teares, descreve-se a seguir a intervenção do hábil engenheiro. Em relação a ferramentas complementares, o Glossário contém essa abordagem.

Os teares adaptados ao modelo *standard* por Augusto Santana têm sempre quatro quadros e são sempre manuais. A mudança do modelo de mesa, muda o modelo de tear de mesa para tear *standard*; isto significa, que os quadros, antes movidos com as mãos, passam a ser movidos com os pedais. Ilustra-se a adaptação do sistema manual ao sistema de pedalagem, através de roldanas (figs. 17-19).



Fig. 17 - Manípulos manuais, onde se adaptam-prendem cordas, que vão passar por roldanas, até aos pedais. Fonte: acervo da autora.

Fig. 18 - Primeiras e segundas roldanas, dando passagem às cordas e em direção aos pedais. Fonte: acervo da autora.

Fig. 19 - Segundas roldanas, de ligação das cordas aos pedais. Fonte: acervo da autora.

Estes teares horizontais de baixo-liço, aqueles em que a urdidura se trabalha na horizontal, podem ainda designar-se teares de quatro quadros ou teares de pedais, quando estes se apresentam. Benjamim Pereira considera existirem em Portugal três tipos de tear: 1) o tear de pedal, o mais comum, a funcionar com um ou dois pares de liços; 2) o tear vertical, com apenas um liço, aparecendo raramente no Alentejo e no Algarve; e 3) o tear de grade, usado

em Portugal apenas para fabricar franjas. O primeiro tipo é empregue na tecedura do linho e da lã, o segundo para o fabrico de cilhas e atafaias (Pereira, 1985: 47, 49). Para Carlos Laranjo Medeiros, «O tear horizontal de pedais com dois ou mais liços é o tipo de tear que predomina em Portugal e na generalidade da Europa» (Medeiros, 2000:32). Difunde-se no mundo ocidental nos séculos XII e XIII, vindo provavelmente da China. Ele permite simplificar o trabalho do tecelão, numa composição mais apurada e complexa da manufatura e aumenta a sua produção, pode ler-se no mesmo autor.

Entre as peças dos teares de Dulce Santana encontram-se e ilustram-se os quadros, caixilhos de metal, que contêm os liços, também de metal. A cada quadro corresponde um pedal. Deste modo, ilustram-se os liços, um tipo de agulhas, com seus olhais centrais para dar passagem aos fios da urdidura. Podem ver-se os liços colocados nos liçaróis, estas lâminas de metal acima e abaixo dos quadros e que mantêm os liços nos quadros (fig. 20). No *atelier* de Dulce Santana existem cinco conjuntos de oito liçaróis, com liços. Cada conjunto corresponde a uma remissa - *Traditional Lace Unit, Six Thread Herringbone, Twill Treadling, Quaker Ladies, Johann Schleelein's nº 123*.



Fig. 20 - Quatro quadros, seus liçaróis, liços e seus olhais do tear maior de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.

Entre outras peças dos teares horizontais das autoras contam-se um conjunto de pentes, números 4 e 6. Os pentes dos teares das autoras são de metal e o espaço entre os dentes é sempre igual. Todo o pente empeira e separa os fios da urdidura e simultaneamente aperta a trama (fig. 21).



Fig. 21 - Um dos pentes do *atelier* de Dulce Santana | 87 x a 11cm. Fonte: acervo da autora.

Os teares das autoras apresentam outras peças: o órgão da frente, isto é, um rolo de madeira munido de um freio, onde se vai enrolando o tecido ao longo do trabalho; o órgão de trás (fig. 22), o qual serve para armazenar a urdidura. Esta vai-se desenrolando ao longo do trabalho e é

sustida pelo sistema de um freio. Este freio, um sistema de roda dentada, permite libertar ou bloquear o órgão da frente ou o órgão de trás.



Fig. 22 - Órgão traseiro e freio do tear maior de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.

Parte importante dos teares horizontais de baixo-liço das autoras, o sistema de lançadeira - mecanismo basculante percutor - apresenta duas gavetas ou caixas laterais ao pente e um comando central, preso à estrutura dos teares (figs. 23 e 24). Este mecanismo percutor é adaptado aos teares por Augusto Santana, na mesma altura dos pedais, para obter tecidos com maior rapidez.



Fig. 23 - Sistema de lançadeira - mecanismo basculante percutor - do tear maior de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.



Fig. 24 - Gaveta lateral esquerda ao pente, que acolhe a lançadeira, no tear maior de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.

Clarifica-se a adaptação ou evolução tecnológica executada por Augusto Santana, que transforma os dois teares manuais horizontais de baixo-liço e de mesa, em teares *standard*, semi-industriais. Por um lado, a mudança manual dos quadros passa a executar-se com pedais. Por outro lado, a adaptação conseguida consiste ainda na construção de gavetas ou caixas laterais ao "pente", que recebem as "lançadeiras" rolantes, acionadas pelo sistema basculante percutor. Até à data, não se encontram desenhos do hábil engenheiro para os teares. No Glossário encontram-se outros olhares sobre as peças do tear, bem como aí se ilustram e descrevem ferramentas complementares dos teares, no *atelier* de Dulce Santana: a dobadeira, as canelas, as lançadeiras com rodas, as rodas de dobar, o tempereiro, as urdideiras, os suportes de bobinas, o guia fios, entre outras. Por sua vez Puigaudeau, 1953: 32,

33, 36, oferece outros olhares para as ferramentas em estudo, considerando-se este autor complementar para Dulce Santana em termos de urdir e montar o tear. Neste contexto Sennett refere: «Tanto as ferramentas limitadas como as empregues para todos os fins podem proporcionar-nos saltos imaginativos necessários à renovação da realidade material ou guiarnos na direção do que pressentimos ser uma realidade desconhecida, prenhe de possibilidades ocultas». <sup>37</sup>

Considera-se que toda a ação humana exige o emprego de técnicas. Estas não se limitam aos objetos e às ferramentas. A técnica funda-se, antes de tudo, sobre o "saber-fazer", quer dizer, uma eficácia que possui fortes componentes cognitivas na mestria do processo. O objetivo de uma antropologia das técnicas não é o de se limitar a uma observação exterior da técnica, mas o de se aproximar do pensamento, da conceção, até da perceção sensível da técnica. A antropologia interessa-se por o que os Homens pensam e experimentam, logo que agem tecnicamente, por todas as coisas que mostram da sua cultura e da sua pertença a uma sociedade, pela dimensão humana e social da técnica como atividade definida e concluída por efeitos reconhecidos e apreciados no seio da sociedade. No domínio da produção, a tecnologia é a expressão material de ligações sociais. As escolhas de tecnologia encontram-se estreitamente ligadas às formas de organização do trabalho. Neste contexto, a noção de cultura material define há muito o campo da antropologia das técnicas e dos objetos; os estudos de cultura material, também designada etnografia, iniciam a pesquisa antropológica desde o começo do século XIX sobre as culturas populares e exóticas. <sup>38</sup> Pierre Lemonnier define a cultura material como um campo de "produção social" no sentido em que, «[...] do mesmo modo que os objetos fazem sentido nas suas relações com os seus semelhantes e no mundo visível e invisível que os cerca, assim também os homens em sociedade dão sentido às suas produções materiais». <sup>39</sup> Por sua vez, Marcel Mauss considera técnica um ato tradicional eficaz, no que não difere, segundo Mauss, do ato mágico, religioso, simbólico. Para este autor, não há técnica nem transmissão, se não há tradição. E refere a transmissão das técnicas como aquilo que distingue o homem dos animais e fazendo-o muito provavelmente pela via oral (Mauss, 1968: 371-372). Além disso, para este autor «Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus

---

<sup>37</sup> «Both limited and all-purpose instruments can enable us to take the imaginative leaps necessary to repair material reality or guide us toward what we sense is an unknown reality latent with possibility» (Sennett, 2008: 213).

<sup>38</sup> Anthropologie des techniques, <http://fr./Antropologie%20des%techniques?oldid=112950176>, em janeiro de 2020.

<sup>39</sup> «[...] de même que les objets mettent du sens dans leurs relations avec leurs semblables et dans le monde visible et invisible qui les entoure, de même les hommes en société, ont mis du sens dans leurs productions matérielles» (Lemonnier, 1991: 1, in Anthropologie des techniques, <http://fr./Antropologie%20des%techniques?oldid=112950176>, em janeiro de 2020). Lemonnier, Pierre (1991). *De la culture matérielle à la culture? Ethnologie des techniques et préhistoire*, in *25 ans d'Etudes technologiques en préhistoire*, Xles Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Juan-les-Pins, éditions APDCA.

naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme c'est son corps» (Mauss, 1968: 365).

Na sequência da antropologia das técnicas, confere-se algum olhar à técnica da tecelagem na cestaria, esta praticada por vários dos artistas que se encontram hodiernamente em têxtil-arte. Este estudo pretende revelar aspetos gerais e comuns à tecelagem manual em tecidos, técnica porventura anterior à cestaria. Nesta linha, estuda-se o processo de execução e crescimento de ambas as teceduras - em cesto e em tecido - olhando para a execução e crescimento como uma modalidade de tecelagem entre outras e segundo Ingold, capítulo 18, *On weaving a basket*, da sua obra *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Na cestaria emprega-se a técnica de flexão e entrelaçamento de fibras, sendo que um cesto é resultado de um jogo de forças interiores e exteriores ao material que lhe dá origem (Ingold, 2000: 342). Segundo Ingold, a palavra "loom" vem do Inglês Médio *lome*, que se refere originariamente a uma ferramenta ou utensílio de qualquer género. Isto parece sugerir que para os nossos antepassados, a atividade de construir uma superfície de tecelagem, mais do que qualquer daquelas atividades envolvendo a aplicação de força a superfícies preexistentes, condensa de algum modo os processos técnicos em geral (Ingold, 2000: 346).

A noção de *making*, execução ou construção, define evidentemente uma atividade puramente em termos da sua capacidade de produzir um certo objeto, enquanto que *weaving*, a tecelagem ou tecedura, foca-se no caráter do processo segundo o qual esse objeto nasce. Dar ênfase à execução é olhar o objeto como a expressão de uma ideia; dar ênfase à tecelagem é olhá-lo como a encarnação de um movimento rítmico. Por isso, inverter execução e tecelagem é também inverter ideia e movimento, é ver o movimento como verdadeiramente gerador do objeto, mais do que simplesmente revelador de um objeto, que já está presente numa forma ideal ou ideada, conceptual ou virtual, antes do processo que o revela. «Ao sugerir inverter a relação entre execução e tecelagem, o meu intento é devolver vida a estes produtos da atividade humana, é restabelecer os/devolvê-los aos processos nos quais eles se encontram integrados/absortos», acrescenta o autor (Ingold, 2000: 346).<sup>40</sup>

Além disso, o autor interroga-se em que medida a tecelagem resume a atividade técnica humana. Ingold interroga-se ainda sobre o sentido de dizer que a atividade do ferreiro na sua forja, ou a do carpinteiro ao seu banco, quando transformam respetivamente as superfícies de metal e de madeira, isso é na realidade tecelagem. Adotar esta linguagem, segundo Ingold, é evidentemente interpretar a noção de tecelagem mais amplamente do que é usual. Todavia,

---

<sup>40</sup>«In suggesting that the relation between making and weaving be overturned, my purpose is to bring these products of human activity back to life, to restore them to the processes in which they [...] are absorbed» (Ingold, 2000: 346).

ajuda mesmo ao enfoque em três pontos sobre "destreza", que se encontram exemplificados na cestaria, mas que são no entanto comuns à prática de qualquer arte ou ofício. Em primeiro lugar, o profissional-executante atua dentro de um campo de forças, originado pelo seu compromisso ativo, sensível e criativo com o material; em segundo lugar, o trabalho não envolve meramente a aplicação mecânica de força externa - movimento especializado e sua repetição - mas exige cuidado, capacidade crítica e destreza; em terceiro lugar, a ação tem uma qualidade narrativa, no sentido em que todo o movimento, como toda a linha numa história é ritmicamente consequência do movimento anterior e prepara a base do movimento seguinte (Ingold, 2000: 347). Além disso, o autor considera destreza - *skill* - uma propriedade do campo total de relações constituído pela presença do organismo de uma pessoa, indissolivelmente corpo e mente, num meio ambiente ricamente estruturado (Ingold, 2000: 353).

A ampla interpretação anterior de tecelagem, embora possa soar estranha aos ouvidos modernos Ocidentais, encontra-se plenamente de acordo com as compreensões de um povo nativo do sul da Venezuela, os Yekuana. Segundo um estudo deste povo, o mestre-artífice «não tece o mundo apenas quando faz um cesto, mas *em tudo o que faz*» (Guss *apud* Ingold, 2000: 347).<sup>41</sup> Este processo alargado de tecer o mundo, não está no entanto limitado aos peritos. A execução ou construção é vista entre este povo como uma forma de tecelagem, desde a construção de casas, canoas, até ao fabrico de raladores de mandioca e de cestos. Além disso, a essência da construção, segundo o autor, reside em carregar o objeto de significado metafórico ou de conteúdo semiótico, de tal modo que os artefactos se tornam um espelho, no qual as pessoas podem ver refletidos os fundamentos da sua própria cultura. «A capacidade simbólica dos artefactos ultrapassa de longe o seu valor funcional», insiste o autor (Guss *apud* Ingold, 2000: 347).<sup>42</sup> Tecer o mundo revela-se assim uma questão de construção cultural, de submeter a desordem da natureza às linhas mestras do *design* tradicional (Ingold, 2000: 347).

Além disso, Ingold sugere que as formas dos objetos crescem num meio ambiente a partir do envolvimento duplo de pessoas e materiais. E considera: «Podíamos descrever esse crescimento como um processo de *autopoiesis*, isto é, a auto-transformação, com o tempo, do sistema de relações dentro do qual um organismo ou artefacto adquire existência» (Ingold, 2000: 345).<sup>43</sup> Através deste processo autopoietico, os ritmos temporais da vida são gradualmente embutidos nas propriedades estruturais das coisas (Ingold, 2000: 345). As

---

<sup>41</sup> «not only weaves the world when making a basket, but *in everything he does*» (Guss *apud* Ingold, 2000: 347).

<sup>42</sup> «The symbolic capacity of artefacts far outweighs their functional value» (Guss *apud* Ingold, 2000: 347).

<sup>43</sup> «We could describe that growth as a process of *autopoiesis*, that is, the self-transformation over time of the system of relations within which an organism or artefact comes into being» (Ingold, 2000: 345).

superfícies surgem ou emergem dentro do processo de geração de forma, mais do que preexistem como uma condição para o processo (Ingold, 2000: 347).

O mundo que se experiencia encontra-se, na verdade, continua e infinitamente num tornar-se, num estar a ser à nossa volta, enquanto se tece. Se tem uma superfície, ela é como a superfície do cesto: não tem um (lado de) "dentro" ou um (lado de) "fora". A mente não se encontra em cima, nem a natureza em baixo; mais exatamente, a mente encontra-se na tecedura da própria superfície. E é dentro desta tecedura que os projetos de construção, sejam eles quais forem, são formulados e se oferecem à fruição. «Somente se somos capazes de tecer, só então podemos construir», conclui o autor (Ingold, 2000: 348).<sup>44</sup>

No Capítulo 19 do livro mencionado, Ingold considera a tecnologia. Esta, pelo início do século XX, é vista como um *corpus* de regras e princípios instalados no coração do próprio *apparatus* de produção; por este motivo, o termo é compreendido como gerador de prática, tal como um programa gera um produto. O executante-profissional torna-se um trabalhador ligado e limitado à implementação mecânica de um sistema objetivo e impessoal de forças produtivas (Ingold, 2000: 350).

Segundo o autor, aqui reside a fonte da divisão familiar hodierna entre os respetivos campos de arte e tecnologia. Neste contexto, enquanto que as operações tecnológicas são predeterminadas, a arte é espontânea, é a produção criativa da inovação. Uma obra de arte pode assim transcender as determinações do sistema tecnológico. O seu criador pode ser um artista, mais do que um artífice, na medida em que a sua obra é compreendida como uma expressão do seu próprio ser subjetivo (Ingold, 2000: 350).

A tecnologia constitui a fundação sobre a qual a casa da cultura é construída. Por contraste a arte, juntamente com tais formas como mito e ritual, supõe-se incluir os padrões das paredes, o mundo da experiência sensorial, refratado através de filtros e lentes da imaginação cultural. A arte é mediadora de um diálogo entre pessoas na sociedade. Como a linguagem, ela codifica significados. «Assim, a tecnologia executa; a arte simboliza» (Ingold, 2000: 351).<sup>45</sup> A ação técnica tem por objetivo produzir resultados de uma forma mecânica determinada, enquanto que o objetivo da arte é comunicar ideias. Em suma, «a arte tem sido separada da tecnologia por via de uma oposição entre o mental e o material, e entre semiótica e mecânica» (Ingold, 2000: 317-318 e 351).<sup>46</sup>

## **2. Um *continuum* evolutivo e a mudança de paradigma têxtil-arte. De finais do século XVII a princípios do século XXI.**

---

<sup>44</sup> «Only if we are capable of weaving, only then can we make», conclui o autor (Ingold, 2000: 348).

<sup>45</sup> «Thus technology works; art signifies» (Ingold, 2000: 351).

<sup>46</sup> «Art has been split from technology along the lines of an opposition between the mental and the material, and between semiotics and mechanics» (Ingold, 2000: 317-318 e 351).

## 2. 1. Enquadramento histórico - articulação de ideias e acontecimentos.

Em séculos anteriores, XIV, XV e XVI, período áureo da tapeçaria Ocidental, encontram-se em territórios franco-flamengos mestres tapeceiros do liço, bem como autores de modelos, tecendo para a Igreja, para a monarquia, para a corte e aristocracia, laborando nos grandes centros da indústria sumptuária tapeceira Ocidental Europeia - Paris, Arras, Tournai, Bruxelas, este o centro de maior importância e renome no século XVI. Tais mestres são impulsionados por ricos mercadores, de que se destaca porventura o mais ilustre artista dos primórdios da tapeçaria francesa, Nicolas Bataille, a quem se encomenda o *Apocalipse* de Angers (c. 1380), considerada a primeira obra Ocidental, parisiense, que é tecida segundo os cartões de Jean de Bruges. Na Idade Média, em Arras, surge o linceiro Pierrot Feré, sendo os mestres do liço na sua maioria desconhecidos e ignorando-se os autores dos modelos. Em Tournai, centro flamengo de tapeçaria, atualmente no norte da Bélgica, incumbem-se entre outros os competentes linceiros Robert Dary e Jehan de l'Ortye da composição de vastas *tentures*. Levantam-se controvérsias entre os estudiosos sobre a atribuição de quadros tapeceiros a pintores, atribuindo-se além disso a tecedura das grandes e inúmeras *tentures* - tapeçarias historiadas em quadros, contidos em peças e suas reedições - a vários mestres do liço de diferentes *ateliers* e regiões, a tecer com uma certa margem de iniciativa. O declínio e encerramento progressivo dos anteriores centros, por razões políticas, sanitárias e outras, concentra atenções em Bruxelas, onde se vê entre outros os pintores Jan Fabiaen, Gérard David, Hugo van der Goes, Rafael. Pieter van Aelst surge como o linceiro mais destacado de um tempo já renascentista. Bruxelas vai decaindo com a concorrência francesa da grande manufatura real Les Gobelins e dos *ateliers* Beauvais e Aubusson-Felletin, reafirmando-se aí a tapeçaria de pintor nos séculos XVII, XVIII e primeira metade do século XIX. Em Aubusson encontram-se no século seguinte mestres tapeceiros, alguns deles donos de *ateliers* como Élie Maingonnat, François Tabard, Raymond Picaud, Jacques Corneille, entre outros, devotados a gerir inteligentemente o renascimento tapeceiro (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 115, 122, 130, 140, 155, 167, 171; Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 326, 329, 330 e catálogo da exposição *La Tapisserie Française, du Moyen Âge à nos Jours*, 1947: 8, 13).

Para se perceber a total razão da referência a uma revitalização têxtil-arte, em finais do século XIX e no século XX, torna-se necessário recuar até ao século XVII - na Europa, em França, mas também noutros países - altura do começo da sua progressiva decadência, esta agudizada nos séculos XVIII e XIX pela Revolução Industrial, que quase extingue a arte têxtil em tapeçaria, tecelagem manual. São várias as razões da decadência desta arte no Ocidente, uma das quais é a sua completa submissão à pintura. Com efeito, a arte têxtil em tapeçaria atinge um pico estético no Renascimento, no Barroco e no Período Romântico, com obras de reprodução e

interpretação fiéis de "cartões" atribuídos a e executados por pintores como Roger van der Weyden (1399/1400-1464), Bernard van Orley (1488/90-1541), Charles Le Brun (1619-1690), Rafael (1483-1520) (fig. 25), Rubens (1577-1640), Nicolas Poussin(1594-1665), Simon Vouet (1590-1649), Jean Bérin(1640-1711), Charles Antoine Coypel (1696-1752), Pierre Mignard (1612-1695), François Boucher (1703-1770), Goya (1746-1828) (fig. 26) e ainda tantos outros e muitos foram (Thomas, Mainguy, Pommier,1985:133, 141, 148, 150, 153, 155, 161 e Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 238-241, 244-245, 253-254).



Fig. 25 - Cartões de Rafael. Mestre do liço, Pieter van Aelst - *Os Atos dos Apóstolos, a Pesca Miraculosa*, Bruxelas,1516-1519. Renascença italiana. *Tenture* de 10 Tapeçarias, encomenda do papa Leão X para a Capela Sistina. Leva 4 anos a ser tecida. Fio de seda e ouro, 496 x 440cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier,1985:149.

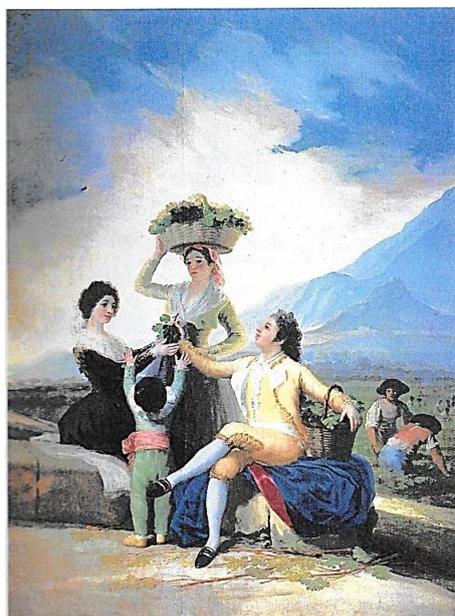


Fig. 26 - Cartão de Goya - *O Outono ou as Vindimas*,1786, pertencente à *tenture* das 4 *Estações*, 1786-1788. Madrid, Santa Bárbara. Madrid, Prado. Goya evoca alegremente o tema da vindima, que trata com delicadeza no grupo de personagens graciosas do primeiro plano e com realidade no segundo plano, onde, perante um fundo montanhoso, os camponeses colhem a uva. Fonte: Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 254.

No Ocidente, o têxtil, tapeçaria em tecelagem manual artística perde as suas características enquanto arte autónoma, com vida própria, com *modus faciendi* muito próprios; no fundo, ele

é despersonalizado, perde a sua essência. Entre os muitos fiéis reprodutores e intérpretes dos cartões de pintores destaca-se o mestre do liço Pieter van Aelst (c.1495-c.1560), porventura o mais famoso. Ele interpretou os pintores Rafael (fig. 25), Bernard van Orley, van der Weyden, tendo personificado a transição da arte da tapeçaria de arte autónoma para arte da interpretação. Considera-se que Van Aelst revela um talento incomum. Entre outros encontram-se ainda os mestres do liço: Jean van Tieghem, Pieter Pannemaker, Jean Raës, Jan de Clerck, François de La Planche, Marc de Comans (Thomas, Mainguy, Pommier,1985:150,156).

Considera-se importante explicitar neste ponto "a essência da tecelagem", como Anni Albers a entende na sua obra *On Weaving*, entre alguns outros aspetos. Para a autora, a essência da tecelagem reside na interrelação entre a estrutura de uma tecedura - isto é, a ação de prender os seus elementos-fios uns aos outros - e a escolha da matéria-prima. Estes dois fatores determinam a função de uma tecedura: «De facto, a interrelação dos dois, o jogo subtil entre eles no apoio, na suspensão ou modificando as características de cada um, é a essência da tecelagem». <sup>47</sup> Para Albers, «Toda a tecelagem é o entrelaçamento de dois grupos distintos de fios em ângulos retos» e tapeçaria «uma forma de tecelagem de caráter pictórico, em contraste com a tecelagem de padrão, que se ocupa de repetições de áreas contrastantes» (Albers, 1965: 38 e 66). <sup>48</sup> Ela realça também a liberdade na construção da tapeçaria, considerando-a uma arte que exige a mais direta resposta de material e técnica à mão do executante, aquele que transforma aqui matéria em significado (Albers, 1965: 66).

Retomando o enquadramento histórico, uma outra razão que explica a decadência do têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual, é de ordem socioeconómica, isto é, até então os *ateliers* tecem grandes *tentures* para o clero e para a nobreza. Estas classes decaem e dão lugar a uma ascendente burguesia - surgida sobretudo com a Revolução Industrial - que tem outros gostos, a princípio menor poder de compra e menores espaços habitacionais. As óbvias consequências traduzem-se na queda da arte tapeceira têxtil, pois começa a considerar-se como meramente decorativa e supérflua, além de dispendiosa, já que exige muito tempo de confecção. Cresce assim o sentimento da inutilidade da pintura tecida, não só em França como no espaço europeu. A falta de interesse pelo têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual, deve-se depois e porventura principalmente, à introdução da mecanização têxtil, que se desenvolve imenso logo no século XVIII, com a Revolução Industrial. A expansão cada vez mais rápida da industrialização e o desenvolvimento das técnicas de produção do tecido originam o seu

---

<sup>47</sup> «In fact the interrelation of the two, the subtle play between them in supporting, impending, or modifying each other's characteristics, is the essence of weaving» (Albers, 1965: 38).

<sup>48</sup> «All weaving is the interlacing of two distinct groups of threads at right angles» e tapeçaria «It is a form of weaving that is pictorial in character, in contrast to pattern weaving, which deals with repeats of contrasting areas» (Albers, 1965: 38 e 66).

embaratecimento, tomando dessa forma os tecidos industrializados o lugar dos tradicionais tecidos manuais. Segue-se uma progressiva e acentuada decadência da tecelagem manual e da tapeçaria (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 155-163).

Em termos gerais, a Revolução Industrial consiste num conjunto de mudanças, que acontecem de início na Europa dos séculos XVIII e XIX. Caracteriza-se pela passagem da manufatura, modelo de produção artesanal, para a maquinofatura, modelo central fabril, isto é, a substituição do trabalho artesanal pelo trabalho assalariado e pelo uso de máquinas. Esta mudança acarreta grande revolução económica e social. Os grandes avanços tecnológicos permitem grandes escalas de produção, em menor tempo, a baixo custo e permitem transportar mais mercadorias e pessoas, estimulando o consumo. Entre as consequências sociais nocivas contam-se: o desemprego, a poluição ambiental, sonora, êxodo rural, crescimento desordenado das cidades. No entanto, refere-se que a manufatura têxtil continua no sul de Inglaterra durante a Revolução Industrial, em Lancashire e nas cidades de ambos os lados dos Peninos; na Alemanha centra-se no vale Wupper, na região do Ruhr e na Silésia superior, enquanto que nos Estados Unidos centra-se na Nova Inglaterra.<sup>49</sup>

Após uma abordagem geral à Revolução Industrial, descrevem-se sucintamente as etapas e invenções ligadas à área têxtil. A primeira etapa ou primeira Revolução Industrial, acontece de 1760 a 1860, apenas em Inglaterra e começa precisamente na área têxtil, destacadamente com o tear mecânico de Cartwright, entre outras invenções relevantes. Em 1780, Edmund Cartwright patenteia o primeiro tear mecânico, a vapor. Primeiro por meio da água, depois pelo vapor e pela aplicação do poder e superioridade mecânicos, a Revolução Industrial transforma a natureza do trabalho no século XIX, de indústria rural em indústria fabril e em primeira mão nos têxteis.

Menciona-se neste ponto a invenção do tear Jacquard, em 1804, pelo matemático e estudioso mecânico francês Joseph Marie Jacquard (1752-1834). Até hoje utilizado na indústria têxtil, o tear Jacquard é considerado o precursor do computador. No Glossário estuda-se como funciona o tear Jacquard mecânico, isto é, não computadorizado, bem como o tear Jacquard digitalizado. Este tear distingue-se dos demais teares, pois possui uma cadeia de cartões perfurados (figs. 27-28).

---

<sup>49</sup> <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>, em outubro de 2014 e <http://www.suapesquisa.com/industrial>, em abril de 2015.

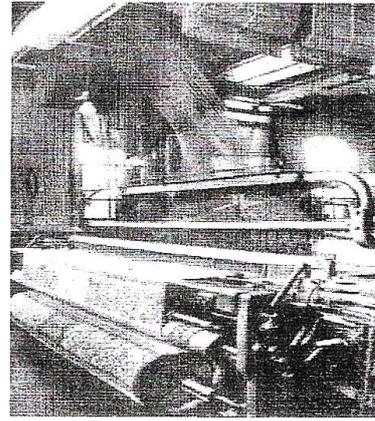
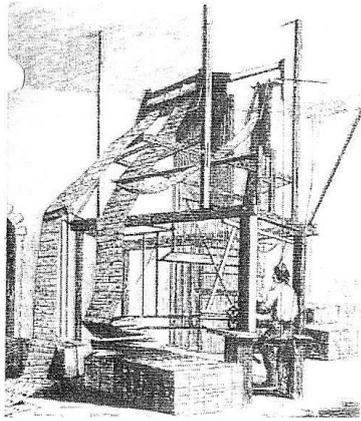


Fig. 27- Tear mecânico (de) Jacquard. Fonte: <http://piano.dsi.uminho.pt/museuv/1622tjacquard.htm/>, em outubro de 2014.

Fig. 28 - Tear Jacquard, de finais do século XIX, mostra os "cartões", na parte superior da imagem. Fonte: <http://piano.dsi.uminho.pt/museuv/1622tjacquard.htm/>, em outubro de 2014.

Os cartões perfurados são importantes no desenvolvimento dos primeiros computadores, alguns dos quais recebem instruções de fita de papel, com buracos perfurados. Segundo as fontes a que se tem acesso, usam-se cartões perfurados em computadores, até meados dos anos 1980.<sup>50</sup> A tecelagem nasce em tempos remotos, quase com o homem, tanto quanto se sabe. O conceito básico não muda, o que muda é a velocidade e a sofisticação. Neste âmbito, assiste-se à digitalização de teares e também do tear Jacquard, que se apresenta como escolha e exemplo, uma vez que surge mencionado entre a tecnologia usada por artistas têxteis contemporâneos, que expõem por exemplo nas *Contextiles Vimaranenses*, como se documenta adiante no subcapítulo sobre *Lausanne*.

A segunda etapa, da generalização europeia da Revolução Industrial, primeiro na Alemanha, França, Rússia, Itália, tem lugar de 1860 a 1900 e prolonga-se pelo século XX, com a extensão progressiva a outros países e com o seu pico nos anos 1970, tanto quanto se sabe. Neste período destacam-se as inovações: tratamento do aço, energia elétrica, os combustíveis derivados do petróleo, a invenção do motor a explosão, a locomotiva a vapor de Stephenson e o desenvolvimento de produtos químicos; adiante estuda-se o advento das novas fibras têxteis.

No campo das ideias e de alguns acontecimentos com elas diretamente correlaciona-dos, menciona-se a publicação das obras de Karl Heinrich Marx (1818-1883) *O Manifesto Comunista* (1848), em coautoria com Friedrich Engels (1820-1895) e *O Capital* (1867, primeiro volume), sua obra principal. No primeiro texto, Marx prevê o que se vai passar com o proletariado, a nova classe social surgida da Revolução Industrial. Tanto quanto se sabe, em 1948, cem anos depois de redigido *O Manifesto*, o comunismo encontra-se no centro da Europa, de onde se espalha pelo mundo. Além disso, consideram-se as obras de Marx a base de uma linha

---

<sup>50</sup> *Jacquard, Jacquard weaving, a Jacquard loom in action*, [https://www.youtube.com/watch?v=OIJns\\_3fPltE](https://www.youtube.com/watch?v=OIJns_3fPltE), em abril de 2017.

ideológica que vai dividir a Europa em Este e Oeste. Considera-se que essas obras tecem uma obra imagética, "a tapeçaria da história europeia" no século XX. Por volta de 1913 surgem o Suprematismo e o Construtivismo russos, em 1917 acontece a Revolução Russa ou Revolução de Outubro, que manifesta toda a força das ideias socialistas, acontecimentos a tecer consequências na área têxtil-arte em tecelagem manual, tecidos e tapeçaria ocidentais. Neste âmbito consideram-se dois momentos. Um dos momentos, a vida curta e o encerramento em 1933, pelos nacionais socialistas nazis, da vanguardista escola de arte e *design* alemã *Bauhaus*, alinhada com o eixo Moscovo-Berlim, isto é, comungando de ideias progressistas, integrando «práticas de ensino *avant-garde*» (Weltge,1993:16), que giram à altura entre as duas metrópoles. Na *Bauhaus*, segundo alguns, a oficina de tecelagem é a mais relevante. O outro momento acontece em *Lausanne*, com o tardio aparecimento das vanguardas têxteis modificadas.

Uma terceira etapa ou terceira Revolução Industrial, assim considerada por alguns historiadores, é o tempo dos avanços tecnológicos, chegados em meados do século XX - a eletrônica, a tecnologia da informação e das telecomunicações. Algumas das inovações e invenções desta época: a engenharia genética, o fax, o telemóvel, o computador (*Websites* mencionados e Hobsbawm, 1994: 489, 511, 514, 539).

Conta-se referir adiante algumas incidências têxteis desta terceira etapa, a que alguns designam por revolução *www*, revolução do controle ou Revolução Industrial três. Outros ousam a expressão revolução digital e a seu tempo se vê como as novas tecnologias digitais invadem o mundo da arte têxtil. Com a primeira etapa da Revolução Industrial introduz-se antes o tear Jacquard computadorizado.

Entretanto e desde 2013, fala-se no advento da quarta Revolução Industrial, que para alguns teóricos se encontra em curso no presente século, porventura num certo período de transição. Nada trazendo basicamente de novo, ela encontra-se marcada pela convergência de tecnologias digitais, físicas e biológicas; consideram-se os robôs os responsáveis por esta mudança e transformação radicais de paradigma; os robôs surgem integrados em sistemas ciberfísicos, possíveis graças à internet das coisas e à computação na nuvem.<sup>51</sup> A velocidade, o alcance e o impacto nos sistemas são as três razões pelas quais as transformações atuais não representam uma extensão da terceira Revolução Industrial, mas a chegada de uma revolução diversa. Anuncia-se uma automatização verdadeiramente inteligente, com amplas e nefastas consequências laborais e para todos os que se não adaptem. Quando falam na quarta Revolução Industrial ou revolução 4.0, os teóricos e académicos têm em mente as nanotecnologias, as neuro-tecnologias, os robôs, a inteligência artificial, a biotecnologia, os

---

<sup>51</sup> <http://www.bbc.com/portuguese/geral-37658309>, em maio de 2017.

sistemas de armazenamento de energia, drones e impressoras 3D. Adiante descortina-se a intervenção desta quarta Revolução Industrial no âmbito têxtil-arte.

### **2. 1. 1. Três momentos da evolução e da mudança de paradigma têxtil-arte.**

Tecido o enquadramento histórico têxtil-arte, introduzem-se os três momentos ou tempos, em que se ousa dividir a história têxtil-arte, daquela que se considera ser uma evolução e uma mudança de paradigma em tapeçaria, tecelagem manual: 1º momento - a via tradicional ou o "tempo da revitalização tradicional"; 2º momento - a *Bauhaus*, o momento *bauhausiano* ou o tempo das 1ªs vanguardas; 3º momento - *Lausanne*, o tempo das 2ªs vanguardas, da revolução têxtil-arte ou *fiber art*, arte têxtil, arte da fibra.

O primeiro momento.

A Revolução Industrial vai desencadear grande evolução e mudança, na área têxtil-arte em tecelagem manual e em tapeçaria, num *continuum* sem e com rutura convencional. Acarreta revitalização e renovação, provocando reformas e alterações nos saberes e fazeres dos tecelões, que passam a artistas têxteis. Nomeia-se a primeira linha de continuidade evolutiva e de mudança paradigmática, numa via tradicional, representada *grosso modo* por duas personalidades e um movimento, que se inserem num primeiro momento da história têxtil-arte e se designa por "o tempo da revitalização tradicional". A primeira personalidade na via tradicional encontra-se em William Morris, cujas influências se fazem sentir hodiernamente. Esta via surge também no movimento *Arts and Crafts* (1860-1910), cujas influências se fazem sentir até aos anos 1930. Este movimento e Morris atuam em Inglaterra. A mesma linha é representada por Jean Lurçat (1892-1966) em França, despontando pelos anos 1940 e desenrolando-se até *Lausanne*, conduzindo a tapeçaria progressivamente a uma libertação da pintura, até aos anos 1960. Tanto quanto se sabe, Lurçat e o movimento referido correspondem a uma estética moderna têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual (Hobsbawm, 1994: 180; Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 287, 306, 316-317).

O segundo momento.

Na Alemanha, a *Bauhaus* representa, entre 1919 e 1933, o segundo momento evolutivo e de mudança têxtil-arte, que se refere como o momento *bauhausiano* ou o tempo das primeiras vanguardas. Nesse tempo continua a revitalização têxtil-arte, que respira muito de revolução têxtil, de renovação, numa estética moderna pelas datas, modernista pelas experiências inovadoras a nível sobretudo de matérias-primas.

O terceiro momento.

Protagonizando o terceiro momento, surgem as sucessivas Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, na Suíça, de 1962 a 1995, estas plenas de testemunhos da verdadeira "revolução têxtil-arte" ou *fiber art* - sobretudo a nível das técnicas e do abandono do mural. Designa-se o

momento "revolução têxtil-arte" ou *fiber art*, arte têxtil, arte da fibra ou o "tempo das segundas vanguardas", que se prolonga à atualidade, com inúmeras outras Bienais e Trienais e correspondente a uma estética contemporânea.

Os dois últimos momentos pertencem verdadeiramente a vanguardas têxteis, afastando-se da tradição ou convenção, esta com mais ou menos formalismo, no caso *bauhausiano* sem rutura, com rutura no segundo caso, em *Lausanne*, como se estuda melhor adiante. Note-se que os referidos "tempos" ou três momentos, cruzam-se, entrelaçam-se e coexistem, numa intrincada teia de sucessões e sobreposições, como se depreende do que fica exposto. Os três momentos apresentados, vão revelando uma mudança de paradigma têxtil-arte em tecelagem manual de tecidos e tapeçaria, não só europeia, mas também nos continentes americano, asiático, africano e australiano, pelos países: Estados Unidos, Colômbia, Argentina, México, Japão, China, entre outros. Clarificam-se as duas vias fundamentais contidas nos três momentos: uma via tradicional do têxtil-arte em tecelagem manual, tapeçaria e tecido de trama cerrada, de tear, que tem lugar em Inglaterra e França, que continua nos dias de hoje e que ajuda a compreender e integrar as teceduras de Dulce e Maria Santana nos anos 1950 e 1960; a outra via, uma via de vanguarda do têxtil-arte em tecelagem manual de tecidos e tapeçaria, por um lado seguindo o tecer tradicional do entrelaçamento de teia e trama em tear, portanto sem rutura - acontece na *Bauhaus* alemã - por outro lado indo além do tear, com rutura tradicional - acontece em *Lausanne* - introduzindo múltiplas outras técnicas, na linha do que antes se menciona a este propósito no subcapítulo primeiro, acentuando a mudança de paradigma.

Em *Lausanne* mostra-se um têxtil-arte executado com e sem tear, de teceduras relevadas, texturas espessas, de fios de urdidura por tecer, cujos primeiros passos se dão na *Bauhaus* alemã, o "tempo das primeiras vanguardas". Estas lançam fortes sementes de frutos surgidos depois em todo o mundo - América, Ásia, África, além da Europa - que se aventura avançar, serem sementes fundadoras e precursoras das dezasseis Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, o "tempo das segundas vanguardas". Pode mesmo antecipar-se um tempo de vanguardas sucessivas, uma vez que na mesma linha de *Lausanne* acontecem muitas outras Bienais e Trienais, que se realizam um pouco pelo mundo: Londres, Veneza, Milão, Argentina, São Paulo; Lodz, na Polónia; Szombathely, na Hungria; na China, em 2010, acede-se à Sexta Bienal Internacional da Arte da Fibra, intitulada *From Lausanne to Beijing*, que se sabe precedida e seguida de outras até hoje, no que [www](http://www) deixa revelar; em Guimarães, em 2012, 2014, 2016 e 2018, as *Contextiles*, que têm lugar na Casa da Memória, na Fábrica de Lanifícios Sam Pedro, entre outros locais. Nos Estados Unidos vão-se realizando exposições desde o tempo de *Lausanne*, embora com carácter menos regular. Com regularidade anual realizam-se de 2010 a 2020 no Museu de Tapeçaria de Portalegre e no Castelo desta cidade as exposições de Tapeçaria Contemporânea, esta executada por artistas, docentes e alunos da FBAUL -

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Além disso, nas Américas - norte, centro e sul - e desde 2000, vão tendo lugar as Bienais Internacionais de Arte Têxtil Contemporânea WTA - *World Textile Art*. Nesta linha de vanguarda, em clara mudança de paradigma, pretendem-se inserir as teceduras dicotómicas de Maria Santana, de 2010 a 2015.

### **2. 1. 2. O primeiro momento - o tempo da revitalização.**

Tecido o panorama geral que liga ideias a acontecimentos, ambos com repercussões nas duas vias têxtil-arte antes estudadas - a via tradicional e a via de vanguarda, estas duas vias observadas sob um outro olhar nos três momentos da evolução e mudança têxtil-arte - estuda-se mais de perto o contributo de William Morris, do movimento *Arts and Crafts* e de Jean Lurçat, com os seus colaboradores e outros autores, cultores de correntes inovadoras, correspondentes ao primeiro momento - o tempo da revitalização e da renovação tradicional. Alguns autores referem de modo amplo este período:

No fim do século XIX, a tapeçaria atingiu os limites que lhe impusera a tradição: a sua função, a sua técnica, os seus princípios estéticos foram de novo postos em causa. No entanto não houve rutura. Isto foi o incentivo a um verdadeiro renascimento, que só veio a explodir cerca de meio século mais tarde sob o efeito catalisador de um Lurçat.<sup>52</sup>

Esses autores colocam o contexto do têxtil-arte em tecelagem manual e tapeçaria, em renovação, no Ocidente e no fim do século XIX, início do período que se pretende estudar, de finais do século XIX a inícios do século XX. Neste âmbito, levantam-se algumas questões: qual a amplitude dos factos que conduziram a arte têxtil em tecelagem manual, tapeçaria à decadência, além da forte incidência da Revolução Industrial? Por que razão se fala em revitalização têxtil-arte? Quais as cabais razões da decadência têxtil-arte? Por que razão acontece a explosão da revitalização apenas cerca de meio século mais tarde? Em que consistem os falados revitalizar e renovar em têxtil-arte, tecelagem manual, tapeçaria? Como se concilia era industrial com tecelagem manual? Como sobrevive o têxtil-arte em tapeçaria, num período de intensa industrialização e na era hodierna das tecnologias digitais? Algumas respostas a estas questões encontram-se afloradas atrás. Para dissipar lacunas, aprofundam-se conteúdos.

A simplificação preconizada e executada por William Morris encontra-se em parte estudada no Capítulo I, subcapítulo 2. Deste modo, além do que aí se refere, a revitalização e renovação têxtil-arte, em tecelagem manual e em tapeçaria, recebe *hachures* bem marcadas, para assegurar os modelos. Além disso, na simplificada paleta de cores têxteis de Morris encontram-se apenas fios azuis, vermelhos e verdes brilhantes. Morris preconiza, muito antes

---

<sup>52</sup> «À la fin du XIXe siècle, la tapisserie atteignit les limites que lui imposait la tradition: sa fonction, sa technique, ses principes esthétiques avaient été remis en cause. Il n'y eut cependant pas de rupture. C'était l'amorce d'une véritable renaissance qui ne devait exploser au grand jour qu'un demi-siècle plus tard sous l'effet catalyseur d'un Lurçat» (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 297).

de Jean Lurçat, o regresso a um número muito limitado de cores; anteriormente tecia-se em trinta mil cores repartidas por um milhar de gamas de trinta e seis tons. Com o quase abandono dos efeitos de perspetiva, reduz-se qualquer tentativa de imitação pictórica. Estas medidas aproximam-se das originais características da tapeçaria em tecelagem manual, têxtil-arte. Antes aborda-se também a atitude de Morris perante os seus mestres do liço, respeitando a identidade do tecelão artista e rejeitando simultaneamente a submissão do têxtil tapeçaria em tecelagem manual artística à pintura: «Uma liberdade considerável na escolha e composição das tintas, das sombras, etc., é permitida aos executantes, que de facto, devido à sua preparação artística, não são simples máquinas animadas». <sup>53</sup> Segundo Morris, um tecelão criador deve ter um sentido apurado; o criador liceiro deve ser por um lado um bom colorista, por outro lado um excelente desenhador e também um conhecedor da técnica da tapeçaria, de forma a visionar, no momento da conceção, a transposição têxtil do "cartão". Recordar-se que no tempo de Morris os "cartões" dos artistas passam a desenhos de pequeno formato. Eles mostram a composição do assunto a tratar, onde as figuras são executadas com cuidado, segundo estudos preparatórios. A partir de 1887, Morris executa os esboços para os fundos das tapeçarias e submete-os à aprovação do pintor. A maquete é então fotografada e ampliada para as dimensões da tapeçaria a executar; retocam-se figuras, detalham-se motivos no primeiro plano. Em seguida, o cartão acabado é entregue aos tecelões. Estes reproduzem o modelo por decalque, sobre os fios da teia dos teares de alto-liço. Uma grande liberdade é deixada aos tecelões com este procedimento. A conceção de tecelagem de Morris passa pela estilização dos motivos, pelo não tratamento do modelo das figuras, em suma, simplicidade de formas. Esta mudança estilística de Morris é associada às tapeçarias neogóticas, podendo considerar-se um momento de transição, entre uma estética romântica e uma estética moderna. A nova estética neogótica em tapeçaria, tecelagem manual, é de uma grande simplicidade. Morris desenha cartões originais para inúmeras tapeçarias executadas no final do século XIX, em colaboração com Burne-Jones: «As figuras, de desenho muito linear, inscrevem-se sobre fundos de vegetais muito densos, que evocam as mil-flores do fim da Idade Média ou as verduras de folhas largas da Renascença e nos quais os efeitos de perspetiva são praticamente inexistentes» <sup>54</sup> (figs. 29-30).

---

<sup>53</sup> «Une latitude considérable dans le choix et l'arrangement des teintes, des ombres, etc., est permise aux exécutants eux mêmes, qui de fait en raison de leur entraînement artistique ne sont pas de simples machines animées» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 165).

<sup>54</sup> «Les figures, au dessin très linéaire, s'inscrivent sur des fonds de végétaux très denses qui évoquent les millefleurs de la fin du Moyen Âge ou les verduras à larges feuilles de la Renaissance et dans lesquels les effets de perspective sont pratiquement inexistantes» (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 290).

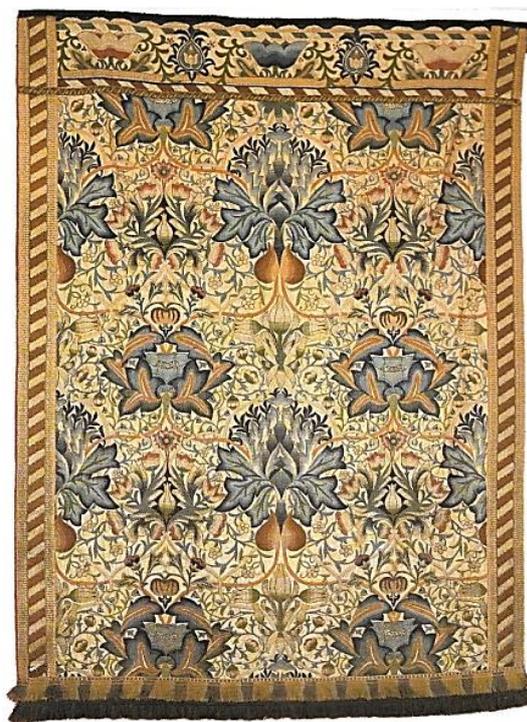


Fig. 29 - Cartão de William Morris - *O Pica-Pau*, 1885. Tecelagem Morris and Co. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:164.

Fig. 30 - William Morris - *Alcachofra*, 1887. Bordado, lã sobre linho. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:185.

Relevante é mencionar que o estilo de Morris, evocando a tapeçaria medieval, corresponde à arte neogótica, que se desenvolve naquela época. Além disso, enquanto adepto do movimento Pré-Rafaelita, Morris preconiza para as suas obras, como outros do seu tempo, uma aliança entre sobriedade e funcionalidade. Morris e os seus colaboradores, com a sua reforma de gosto, relançam o emprego das séries de tapeçaria na decoração de interior, que Morris concebe como um todo. A retoma do gosto pela tapeçaria, na segunda metade do século XIX, deve-se à curiosidade manifestada pelas peças antigas por parte de artistas, colecionadores e eruditos, mas também se deve à reflexão conduzida pelos dirigentes das manufaturas sobre as qualidades materiais e estéticas da sua produção (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 274). Neste ponto cita-se Morris e a sua conceção da relação entre matérias-primas e técnicas, em parte anunciadora de Albers, que menciona as melhores técnicas para cada matéria-prima, quando aborda a *Interrelation of fiber and construction*, na sua obra *On weaving*:

Tentei fabricar objetos que sejam autênticos no que diz respeito aos seus materiais constitutivos, fazer com que as estruturas em lãs sejam o mais possível próximas do espírito da lã, aquelas em algodão o mais possível próximas do espírito do algodão [...] todos são belos sem que a arte tenha mesmo que intervir.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> «J'ai tenté de fabriquer des objets qui soient authentiques en ce qui concerne leurs matériaux constitutifs, de faire que les structures en laines soient le plus proches possible de l'esprit de la laine, celles en coton le plus proches de celui du coton [...] tous sont beaux sans que l'art ait même à intervenir» (Morris in Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 186).

Enquanto impulsionador do movimento *Arts and Crafts*, Morris continua a valorizar a tecelagem manual, em cuja subsistência ele acredita, idealista como é. Morris e o referido movimento opõem-se a uma mecanização têxtil, bem como protagonizam um importante momento de revitalização têxtil-arte em tecelagem manual, teceduras e tapeçaria, em finais do século XIX, princípios do século XX em Inglaterra. Os desenhos têxteis vegetalistas, florais, inspirados e inspiradores de Morris, estampados ou tecidos manualmente, vivos, encaracolados, de belas composições, influenciam muitos artistas, que com ele trabalham e satisfazem o olhar contemporâneo, encontrando-se padrões seus representados na William Morris Gallery e entre a coleção têxtil do Departamento dos Têxteis no Victoria & Albert Museum, em Londres (Lubell, 1976: 33, 75, 210-211, 214, 216-217).

Pertencendo às correntes inovadoras e revigoradoras do têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual, além dos movimentos, *Arts and Crafts*, Arte Nova e japonismo, há a referir os Nabis. Grupo fundado em 1889, dedicado à decoração mural, teve em Gauguin (1848-1903) um dos principais cultores. Como Morris, os Nabis sofrem várias influências, de que se destacam as influências das tapeçarias medievais, além das pinturas italianas do século XV e das estampas japonesas. Sob estas influências encontram-se obras têxteis de Paul Ranson (1861-1909) e de Aristide Maillol (1861-1944). O primeiro cria tapeçarias sobre talagarça e sofre a influência do segundo. Por sua vez, Maillol tem um *atelier* de tapeçaria bordada a meio ponto, escolhe fibras de qualidade, tingê-as com pigmentos vegetais e borda harmoniosamente, com ritmos calmos (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 294-295). As referidas correntes inovadoras aparecem noutros países além da França e da Alemanha: Bélgica, Itália, Noruega, Suécia, Finlândia, Suíça (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 191-194).

Por sua vez, os adeptos do *Jugendstil* alemão - a *art nouveau*, francesa, o *modern style*, inglês - interessam-se mais pelas correspondências entre as formas e a textura fibrosa do que pela transposição de um modelo pintado. Entre os partidários da Arte Nova encontra-se uma aproximação ao grafismo japonês, numa tapeçaria que surge com fundos simplificados, onde os efeitos de profundidade são completamente abandonados e os motivos figurativos afirmam-se com contornos quebrados, adaptando-se deste modo perfeitamente à transposição têxtil. Encontram-se estes traços têxteis arte na tecelagem manual, tapeçaria, dos pintores belgas e alemães Henry van der Velde (1863-1957), Otto Eckmann (1865-1902), Alfred Mohrbutter (1867-1916), entre outros; nos países nórdicos revelam-se entre outros Gerhard Munthe (1849-1929) e Frida Hansen (1855-1931) a receber a influência de William Morris, que continua na altura bem viva como se percebe, através do movimento que impulsiona. Quer para as tapeçarias, quer para outras peças têxteis, experimenta-se e sente-se o abandono da picturalidade, favorecendo uma pesquisa da correspondência entre as formas e os materiais utilizados (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 191). Neste âmbito consideram-se dignos de

menção o francês Raoul Dufy (1877-1973) e a ucraniano-francesa Sonia Delaunay (1885-1979). Ambos pintores, desenhistas, entre outras atividades, destacando-se Dufy também na ilustração de tecidos e tapeçarias e Delaunay como figurinista. Chegando a viver em Portugal de 1915 a 1917, para Delaunay a cor tem uma vida própria e as suas infinitas combinações têm a sua poesia. Os objetos do quotidiano apresentam-se à artista como poemas, considerando-os com tanto interesse como as pinturas (Thomas, Mainguy, Pommier 1985: 193).

No período em estudo, considera-se o têxtil-arte em tecelagem manual bem assertivo e fruto do idealismo militante de um Morris socialista, que considera ser possível uma tecelagem manual artística, acessível a todos os cidadãos britânicos, num solo onde existe à altura uma burguesia rica. Além dos domínios que abarca, a obra de William Morris tem toda uma importância, que lhe advém das questões que coloca e levanta, das quais algumas são sempre atuais para a criação têxtil: como reconciliar arte e artesanato? Como reconciliar criação e indústria? Tanto quanto se sabe, Morris acaba por não conseguir realizar o seu desejo de produzir manualmente tecidos a preços acessíveis a todos os cidadãos, isto é, arte para todos. Porém, ele e o movimento *Arts and Crafts* abrem caminho a outros movimentos, à *Bauhaus*, a outros tempos têxtil-arte, tecelagem manual e tapeçaria, pelas influências que exercem e deixam (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 181, 188-192; Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 272, 279-283, 290, 294, 296).

Na Alemanha distingue-se a *Bauhaus*, como recetora da influência de Morris. Traçam-se deste modo tendências têxteis evolutivas, quando os artistas executam, por exemplo, numerosos cartões impregnados de japonismo. Este desempenha um papel determinante na evolução têxtil-arte em tecelagem manual, conjugado com a sinuosidade da linha da Arte Nova. No âmbito descrito pode dizer-se que se assiste a uma alteração dos princípios estéticos, que abandonam estéticas tradicionais - renascentista e romântica - fiéis aos modelos pictóricos dos cartões, isto é, rejeita-se a estética do cartão e começa a emergir uma estética do revitalizar e renovar do têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual. As mudanças evolutivas ajudam e conduzem ao acordar abstracionista neste tipo de tapeçaria artística.

É depois dos anos 1960 que a transposição para tapeçaria de uma obra gráfica, de um desenho ou de uma pintura atinge a verdadeira independência. A renovação começa décadas antes, de 1910 a 1930, em Aubusson, onde os artistas tecelões são incentivados a aventurar-se a abandonar a cópia de "quadros" e a tecer de modo expressivo, como acontece, aliás, logo em finais do século XIX, com gama de tons limitada, ligando os tons com francos e vigorosos batimentos de "pente". Neste sentido tecem-se ensaios, experiências técnicas, que privilegiam o desenho à matéria-prima e ao colorido. Estas são as bases então lançadas, uma preparação lenta e fundamental, que Jean Lurçat vai mais tarde aproveitar para a profunda restauração da arte da tapeçaria, em finais dos anos 1930 e anos seguintes. Tanto quanto se sabe, os Gobelins

adotam os mesmos princípios: empregam de sete a nove tons, que dão cento e vinte gamas e maior independência é conferida aos tecelões-artistas.

No *continuum* evolutivo e de mudança, na linha da tradição, uma convenção sem formalismos vai-se afirmando na segunda metade do século XX. Chega-se aí devido a anteriores, quase contínuas reflexões têxteis arte em tecelagem manual, tecidos e tapeçaria e logo desde finais do século XIX, bem como devido às pesquisas e experimentações continuadas, às quais não é estranho o papel dos *ateliers* privados, dos criadores independentes, das escolas, galerias e museus, enfim, o papel das exposições. Entre as grandes exposições retrospectivas, destaca-se a que tem lugar em 1946 - considerado um ano de viragem, numa década também de viragem para a renovação decisiva em tapeçaria têxtil-arte, tecelagem manual, que como outras exposições estimula a criação contemporânea - *La Tapisserie du Moyen Âge à nos Jours* (tapeçaria francesa), realizada no Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris. Esta exposição segue depois para Amsterdão, Bruxelas, Londres, Nova Iorque, Chicago, Madrid, Roma, Nápoles, Veneza, onde se expõem peças contemporâneas ao lado de peças antigas. A exposição chega a Lisboa, apenas em 1952, onde marca um momento de viragem. Assinalam-se outros resultados destas exposições: os museus compram e encomendam tapeçarias, como é o caso, por exemplo, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque ou do Museu Wanki, em Seul; abrem-se novas instituições especializadas, como o Museu Departamental de Tapeçaria de Aubusson, em 1985 e em 1986; a cidade de Angers cria o Museu Jean Lurçat e da Tapeçaria Contemporânea. A referida exposição de 1946 é sinal importante do ressurgimento da tapeçaria, como uma linguagem plástica autónoma, artisticamente assumida, como uma manifestação de indiscutível modernidade. Também em 1946, abre a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre Guy Fino (1920-1997). Em 1958 Lurçat visita esta Manufatura. Além disso, várias são as galerias, que desempenham um papel importante na difusão e no relançamento do mercado da tapeçaria. Exemplo é a galeria *La Demeure*, que abre em Paris em 1950; em torno de Jean Lurçat reúnem-se artistas, jovens criadores liçeiros, como o francês Pierre Daquin (1936), Joseph Grau-Garriga (1929-2011), espanhol, Jagoda Buić (1930), croata. Nessa e noutras galerias organizam-se exposições; no início dos anos 1960, a galeria *La Demeure* recebe encomendas de todos os países do mundo, vindo a fechar em 1981. Em relação a escolas e no século XIX, elas fundam-se para assegurar a formação de tecelões na Alemanha, em Itália, em França - com destaque para Aubusson, no século XX - na Escandinávia e atuam como centros de aprendizagens intercomunicantes.

Além disso, o *continuum* evolutivo e de mudança Morris-Lurçat, na sua reflexão plástica vinda de finais do século XIX, estende-se até aos anos 1980, na linha da tradição têxtil-arte em tecelagem manual e tapeçaria. Essa linha de continuidade chega a conhecer grande difusão internacional, indo até ao Japão, a Buenos Aires, Sidney, Nova Iorque, Bélgica, Alemanha,

Espanha, Portalegre, Brasil, antes que chegue a indiferença e o desinteresse pelos cartões de pintor, na década de 1980. No entanto, nos Estados Unidos e em 1982 é fundada a *Aliança Americana da Tapeçaria*, para unir os artistas da via tradicional tapeceira e adiante refere-se Jean Pierre Larrochete e o seu papel, logo nos anos 1970. A referida aliança desenvolve Bienais Internacionais a partir de 1996 e assume a partir de 2009 mais uma vertente, a do pequeno formato tapeceiro. Nesta linha estuda-se adiante Archie Brennan (1930).

Porventura a grande diferença entre Morris e Lurçat consiste em que este último, bastante conservador em termos têxteis, revitaliza o têxtil-arte em tapeçaria, porém esta continua durante muito tempo a ser produzida a partir de cartões de artista, numerados. Deste modo e durante muito tempo continua a tecer-se tapeçaria de cartão de artista em França, até que *Lausanne* revoluciona profundamente o têxtil-arte em tapeçaria, nos anos 1960. Acrescenta-se que Jean Lurçat, pintor, tecelão e propagandista, que tal como Morris começa a sua atividade têxtil pelos bordados, é um dos impulsionadores das Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, iniciadas em 1962, como se desenvolve a seu tempo. O próprio Lurçat abandona depois o rigor têxtil do cartão numerado de artista: «Por bem ou por mal, a compreensão das minhas ferramentas impediu-me de desejar lançar um olhar culpado a minhas próprias pinturas de cavalete, de tentar reproduzi-las em tecido». <sup>56</sup>

Jean Lurçat é um destacado protagonista da mudança em tapeçaria e tecelagem artística no século XX, pois executa e publica mais obras sobre tapeçaria, tecelagem manual artística, além das suas obras serem mais frequentemente reproduzidas por outros. Lurçat vai destacar-se ao longo do século XX, passando por uma gradual evolução pessoal, no que concerne a uma mudança de paradigma têxtil-arte em tecelagem manual tradicional. Como já referido, Lurçat prossegue a linha de Morris no sentido da simplificação de cores e formas. Como Morris, Lurçat emprega teias grossas, toscas e insiste num elemento absolutamente essencial para o têxtil-arte em tapeçaria, isto é, o executante. Segundo Lurçat e aquando da conceção mental da obra têxtil, o tecelão deve pensar em primeiro lugar na cor da matéria-prima têxtil, antes de se ater à cor da pintura (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 171).

Para o fim de sua vida, a escrita de Lurçat em tapeçaria revela uma estética própria da tapeçaria, despojada do referido cartão numerado, privilegia a cor, a forma, apresentando formas estilizadas, estereotipadas, noutros casos geométricas. Além disso, as tapeçarias de Lurçat apresentam elementos figurativos sobre fundos contrastados, carregados de símbolos, de cores em *dégradés* sobre três ou quatro valores e em longas *hachures* (figs. 31-32).

---

<sup>56</sup> «Du fait de l'intelligence de mon outillage, de gré ou de force m'étais interdit tout désir de lancer un regard coupable vers mes propres peintures de chevalet, de tenter de les reproduire en tissus» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 171 e Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 339).

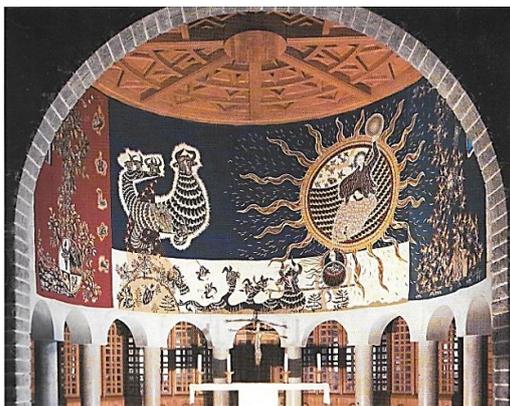


Fig. 31 - Cartão de Jean Lurçat - *O Apocalipse*, 1955. Aubusson, atelier Tabard, 455 x 121 cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 171.



Fig. 32 - Cartão de Jean Lurçat - *Liberdade*, 1943. Aubusson. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna. Fonte: Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 307.

Para Lurçat, recorda-se, a elaboração do cartão não depende mais do domínio da pintura, ele surge de um exercício mental de substituição da cor pelo seu equivalente, em números. Na altura, esta prática não é unanimemente aceite. Considerado um passo em frente, uma nova etapa, o cartão não deixa de delimitar qualquer autonomia do intérprete. Este é quase automaticamente transformado em máquina. Por sua vez, este método de Lurçat conduz às técnicas industriais. Adotado por inúmeros pintores, o método é ignorado por outros (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 326, 329). Entretanto lembra-se em relação às cores, que com Lurçat elas são aplicadas em "justaposição" subtil, estreita e variada, o que se torna um modo particular de mistura, criando mesclados. No entanto para Lurçat, o jogo das cores obedece a regras rigorosas. O tom pode ser preparado antes da tintura, após a qual se usa o tom puro, sem mistura. Esta reflexão abre uma perspectiva inesperada, numa arte renovada e quase matemática, que vai ainda restringindo a autonomia do intérprete, conduzindo às técnicas industriais, como referido (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 171).

Recordam-se neste ponto os tecidos de Dulce e Maria Santana nos anos 1960, pois estas autoras justapõem frequentemente fios de cores e qualidades diversas, técnica de que retiram mesclados interessantes em teceduras e tessituras variadas. Igualmente Maria Santana aplica esta técnica nos seus projetos têxteis nos anos 2010, podendo dizer-se que raras vezes aplica fios e cores simples, únicas ou puras.

Além de Lurçat e no período em estudo, destacam-se outros autores e artistas protagonistas ou nem tanto, de um *continuum* evolutivo e de mudança em tapeçaria, tecelagem manual artística.

Com Marie Cuttoli (1879-1973) regressa-se a uma arte da transposição em tapeçaria, uma técnica derivada da pintura. A artista segue uma linha tradicional de perfeita fidelidade aos quadros de pintor. Colecionadora apaixonada da pintura de seu tempo, Cuttoli torna-se mecenas da tapeçaria em 1935. Com o intuito de cativar alguns dos maiores pintores a consagrarem-se à arte têxtil em tapeçaria, Cuttoli manda tecer em Aubusson obras de Léger

(1881-1955), Braque (1882-1963), Picasso (1881-1973), Dufy (1877-1953), Miró (1893-1983), Dérain (1880-1954), Matisse e Lurçat. Porém, estes pintores não pintam modelos especificamente destinados a uma transposição para a arte-do-liço. Não captam por isso particular interesse para a tapeçaria, à exceção de Dufy e Lurçat. Em consequência, a iniciativa de Marie Cuttoli não tem continuidade.

Com Pierre Baudouin (1970), a transposição do modelo pintado apresenta-se bem mais rica do que o uso do cartão numerado. Em 1948 Baudouin abre vias intermediárias entre os pintores e os tapeceiros: o papel dividido em partes, a fotografia, o decalque. Perante as cores dos pintores, o tecelão pesquisa equivalentes têxteis em matéria de fios e fibras, por meio de uma aferição inteligente e difícil. Esta é a tarefa do transcritor, que desaparece uma vez a obra pronta. No tempo de Baudouin, Dumontet (n.d.) propõe a mistura de fios para obter os valores tonais intermediários. Assim, resolve-se a questão das passagens por meio de *hachures*. Além disso, Baudouin retoma a importância do desenho e das formas. Estes passam de novo a ter um lugar preponderante no processo de criação. Nesta linha são tecidas obras de Le Corbusier (1887-1965) e de Picasso (1881-1973). A colaboração com Le Corbusier é outro momento importante. Interessantes são as suas ligações a Portalegre (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 173).

Le Corbusier, arquiteto e pintor, vê as suas pinturas reproduzidas em tapeçaria de Portalegre, por onde passa Lurçat, que elogia o "ponto português" aí empregue e que aí faz executar obras de grandes pintores. A partir de 1948, Le Corbusier preocupa-se com as dimensões da tapeçaria, cuja conceção, para revestimento mural, passa por ter dimensões proporcionais ao local para que é criada e deve ainda aí integrar-se. Enquanto elemento portátil e decorativo, a tapeçaria facilmente acompanha famílias em frequente mutação habitacional. Surge assim o mural nómada, que se encontra noutras eras - quando acompanha reis e príncipes em suas deslocações e campanhas guerreiras - e também hodiernamente - quando tapeçarias seguem tribos nómadas, como acontece na Ásia. Com esta conceção de mural nómada, Le Corbusier aponta para a flexibilidade do uso da tapeçaria, exaltada dez anos antes por Lurçat, em 1938. Ambos contribuem para a recuperação de interesse pela tapeçaria, bem como para a sua revitalização e renovação. Nota-se que no tempo de Le Corbusier referem-se ainda as qualidades da tapeçaria na absorção de sons, pelo que se confere à tapeçaria a melhoria acústica dos espaços de betão armado, pois a matéria-prima da arte tapeceira, a lã rugosa, pelas suas propriedades absorventes, diminui as ressonâncias amplificadas por um material sonoro como o betão armado (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 309) (fig. 33). Com a reprodução das obras de Le Corbusier e de Matisse (1869-1954) (fig. 34) executa-se em tapeçaria a transição entre uma estética figurativa realista e uma estética abstratizante ou de figuração sintética.

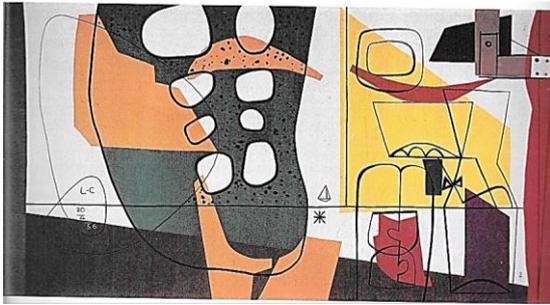


Fig. 33 - Le Corbusier - UNESCO, 1962. Felletin, atelier Pinton. Paris, UNESCO, sala suíça. Fonte: Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 317.

Fig. 34 - Matisse - O Mar, Tecture Polinésia, 1946. Tapeçaria de Beauvais. 196 x 314cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 169.

Neste estudo e contexto, considera-se relevante mencionar o papel das pesquisas realizadas em *ateliers* independentes por artistas, criadores independentes das grandes manufaturas - Aubusson, Beauvais, Gobelins - influenciando estas a mudar de paradigma. Esses criadores independentes, ao traduzirem os pintores, exploram a riqueza do vocabulário têxtil, bem como exploram novas técnicas como a colagem de costura, de bandas de tecidos, tirando partido do trabalho da fibra colorida, numa paleta ampliada de fios e cores, onde a cor tem tanta importância quanto a textura. Nota-se que estes avanços surgem em *continuum* evolutivo de mudança, já que, no âmbito das pesquisas e experiências têxteis do início do século XX, prolonga-se aos anos 1930 a nova abordagem da teia grossa, tosca e de uma gama ora limitada, ora ampliada de cores.

Além disso, fazem-se pesquisas e ensaios técnicos bastante abertos com Elie Maingonnat (1892-1966), no sentido de definir os meios técnicos de traduzir as formas na nova linguagem simplificada. Esses ensaios anunciam as obras têxteis aparecidas vinte anos mais tarde nos Estados Unidos e nos países de Leste. Nos *ateliers* privados e posteriormente, há liberdade para certas transcrições, para o emprego de texturas variadas na execução de tapeçarias. Nos anos 1960, e a convite da Quarta Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*, executam-se em *atelier* experimental abordagens diversas, construções no espaço, outras formas de identidades têxteis. Nestes moldes desenvolvem-se estruturas têxteis moderno-contemporâneas entre populações anglófonas, entre as quais surgem os australianos.

Durante o século XX e dentro de uma tecelagem tradicional, vão-se deste modo reproduzindo, representando, interpretando e inovando, em tapeçaria têxtil-arte, tecelagem manual, obras dos pintores de maior nomeada e de outros, não tão conhecidos, numa grande diversidade de tendências artísticas pelas mãos de inúmeros artistas, pintores de cartões de tapeçaria e tecelões, mestres do liço como: Marcel Gromaire (1892-1971), francês, pintor cartonista de tapeçaria, que participa no movimento de renovação da tapeçaria com Lurçat, é influenciado por Cézanne, Matisse, Léger, Seurat (1859-1891); Jean Picard Le Doux (1902-1982), pintor francês de cartões, do renascer da tapeçaria tradicional, funda com Lurçat em 1947 a

associação de pintores de cartão de tapeçaria; Marc Saint-Saëns (1903-1979); Julien Coffinet (1907-1977); Yvette Cauquil-Prince (1928-2005), tecelã belga autodidata, tece obras de Chagall (1887-1985), Picasso, Klee (1879-1940), Léger, Kandinsky (1866-1944); Pierre Daquin (1936), entre outros.

Com avanços e recuos, a tão referida estética dos cartões de artista é progressivamente substituída por uma estética deles liberta, numa época dos artistas, criadores independentes, tecendo as suas próprias obras. Neste contexto encontra-se o precursor Georges Manzana Pissarro (1871-1961). Mais recentemente, entre muitos outros, surgem alguns criadores expondo em *Lausanne*, como Ursula Plewka Schmidt (1939), polaca, com sua tecelagem hiperrealista. Frédérique Petit (1949), francês, simboliza a pesquisa e a renovação da técnica tradicional (Thomas, Mainguy, Pommier, 1885: 176, 178).

Difícil é encontrar um pintor do período em estudo, que não tenha visto as suas obras reproduzidas em tapeçaria têxtil-arte, tecelagem manual. Encontram-se deste modo tapeçarias de muitíssimos pintores, como os mais de duzentos artistas portugueses e estrangeiros reproduzidos na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, de que se nomeiam apenas alguns: Le Corbusier, Jean Lurçat, Guilherme Camarinha (1912-1994), Almada Negreiros (1893-1970), Maria Helena Vieira da Silva, Júlio Pomar (1926), Nadir Afonso (1920-2013), Álvaro Siza Vieira (1933) ou mais recentemente Joana Vasconcelos (1971). Esses artistas definem as suas estéticas pictóricas, segundo os movimentos que fundam ou seguem. É interessante notar em tapeçaria artística a coexistência e alternância de estéticas figurativas - hodiernamente até hiperrealistas - e estéticas abstratizantes. As últimas manifestam-se líricas ou geométricas, podendo incluir elementos simbólicos, alegóricos, míticos.

Ao longo do século XX estudam-se antes as diferentes concepções sobre tapeçaria em tecelagem manual "tradicional", antes que o têxtil venha a conquistar verdadeiramente e definitivamente o estatuto de arte, nos anos 1960. Com efeito e durante mais de cem anos, trata-se de uma dialética entre as reflexões inovadoras, elas próprias não desprovidas de ambiguidades, e os defensores de uma tapeçaria cópia pictórica ou utilizando múltiplas formas de adaptação pictórica. O estudo revela que o têxtil-arte - tapeçaria em tecelagem manual tradicional - vai decaindo ao longo de três séculos. No entanto, basta-lhe pouco mais de cem anos para se revitalizar com Morris, para renascer com Lurçat, sobretudo dos anos 1940 aos anos 1960 e para se renovar - sobremaneira a partir dos anos 1960 - na linha "tradicional", com os novos talentos de artistas criadores, a executar as suas próprias obras têxteis. Adiante estuda-se o "momento *Bauhaus*". Sobre "a tapeçaria da história europeia", tecedura antes iniciada, começam a surgir sobre os anteriores tons azuis e brancos, "estrelas" prateadas, que falam dos artistas tecelões, criadores têxteis arte deste momento primeiro, o momento da

revitalização, do renascer e da renovação em têxtil-arte, tecelagem manual tradicional ou convencional.

### 2. 1. 3. Manufaturas nacionais e internacionais. Os artistas tecelões. A computorização em têxtil-arte. Panorâmica socioeconômica.

Na via tradicional assiste-se a *Panoramique polyphonique*, um dispositivo arquitetural, tecido em círculo e sonoro, encontra-se presente na 56ª exposição em Felletin (fig. 35).



Fig. 35 - Cécile Le Talec - *Panoramique polyphonique* ou *Panorâmica polifônica*, 2011. Exposição de verão 2014, na igreja do Castelo de Felletin, sob a temática *Les oiseaux*, promovida por Aubusson. Fonte: <http://www.cite-tapisserie.fr/expositions/les-oiseaux>.

Esta obra têxtil, da artista francesa Cécile Le Talec (1962), convida os visitantes a nela entrarem e ouvirem os cantos de aves, estas antes muito representadas em têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual. É uma obra tecida em Aubusson, que testemunha a vitalidade e contemporaneidade da produção tradicional têxtil-arte, numa localidade onde, hoje em dia, laboram apenas onze dos quarenta e sete *ateliers* e onde os artistas contemporâneos mandam executar tecelagens, na parceria Aubusson-Felletin. Felletin é uma cidade geminada com a primeira, onde se pensa que a tapeçaria se implanta, antes de ir para Aubusson. Em boa verdade, a obra supra referida integra-se porventura melhor no terceiro momento da evolução e mudança em estudo, uma vez que há uma conquista espaço-arquitetural. Daí surge certa perplexidade, na medida em que o tecer tradicional se funde com o contemporâneo, deixando assim de lado a separação nos três períodos iniciais propostos, em direção agora a uma unidade têxtil-arte em tradição feita ou tornada contemporânea na manufatura fabril de Aubusson. Em relação aos Gobelins e tanto quanto se sabe, o *atelier* de Lodève continua a laborar hoje em dia. Além disso e em território nacional, regista-se a recente vivência da autora da investigação nas Manufaturas de Portalegre e de Reguengos, bem como se registam casos de tecelões em trabalho independente, recentemente visitados.

No âmbito têxtil-arte, na região norte e sul alentejana desenvolvem-se três fazeres têxtil-arte bem diversos, cujos centros porventura fulcrais são Portalegre, Arraiolos e Reguengos de Monsaraz. Reguengos de Monsaraz é nos anos 1950 e 1960 - tempo dos teceres de Dulce

Santana - forte centro têxtil, das conhecidas mantas de lã de Reguengos, onde laboram várias fábricas e muitos tecelões, também em seus domicílios. Continua hoje em dia a existir esta forma de trabalhar em tecelagem manual tipicamente alentejana, de tecidos em tear horizontal de baixo-liço, com algum sucesso produzida, que é tradição e é contemporânea e encontra-se não só em Reguengos de Monsaraz - iniciativa privada - mas também em Mértola, Odemira, Almodôvar, Cercal do Alentejo, Amareleja - cooperativa de artesanato - Castro Verde, Alandroal, com as suas mantas de "retalhos" e que a norte vai até Minde, as conhecidas mantas de Minde, tanto quanto se sabe pela migração para aí de tecelões, que levam consigo padrões mais simples. «Na zona de Reguengos era (e é) usual a tecelagem manual de mantas de lã de cores garridas, enquanto que em Castro Verde, Mértola e Amareleja predominam as cores naturais: branco, beje, castanho claro e escuro», (Pinto, 2000: 184). O número reduzido de tecelões surge mencionado em legenda ao mapa da região, sendo de 1-4 para Nisa, Alandroal, Sines, Moura, Castro Verde, Ourique e Almodôvar, 5-9 para Reguengos de Monsaraz, 10-19 para Mértola, onde Cláudio Torres conta 4 tecedeiras a manter a tradição, na atual Oficina de Tecelagem (Torres, 2000: 177-179). Ampliando um pouco a observação e segundo o mesmo arqueólogo, estas comunidades de artífices-artistas, alquimistas de ritos, mitos e imagem da cultura não escrita, dispersas por pequenos povoados, abrigam-se hoje ainda nas pregas da Serra Algarvia e Baixo Alentejo, dos termos de Mértola e Alcoutim até às matas de Monchique. No vocabulário ornamental das mantas de lã, esta civilização esquecida mantém evidentes as ancestrais ligações com as culturas irmãs berberes pré-islâmicas e islâmicas da cordilheira norte-africana do Rife. E conclui: «Nas mantas de "riscas" ou *montanhac*, sistemas complexos de frisos em espinha ou de linhas e losangos encadeados abrem-se em contrastado tapete branco-negro de lã natural» (Torres, 2000: 179).

Em Arraiolos, outro centro têxtil-arte, produz-se a tapeçaria de Arraiolos bordada a lã, isto é, executada com uma agulha sobre tela ou talagarça, inicialmente sobre tela de linho. De inspiração árabe secular - «partindo dos tapetes de medalhão central, que foram produzidos em todas as cidades tecelãs da Pérsia, Tabris, Isphan, Kashan, Hérat [...]» (Pereira, 2000: 156) - continua a executar-se em Arraiolos não tecelagem, mas o original e alongado ponto de cruz bordado, apesar da crise, em parte originada pela contrafação chinesa. Os desenhos alargam-se e o colorido modifica-se, num labor que parece ter hoje um caráter muito caseiro e um consumo muito restrito. Segundo a mesma fonte, estes tapetes vão-se afastando dos temas orientais a partir da segunda metade do século XVIII, para se assistir nos primeiros anos do século XIX à decadência da indústria (Pereira, 2000: 157).

Na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre reproduzem-se ainda hoje cartões de pintor em ponto de "nó", o "ponto português", de inspiração francesa - Aubusson, segundo uns, Gobelins, segundo outros - numa técnica mista com tecelagem manual, em teares verticais de

alto-liço. Os "nós" entremeiam-se e firmam-se com passagens de trama em *Tafetá*; a trama é batida manualmente com forte pente de ferro. Maria Santana revisita a Manufatura a 30 de outubro de 2015, onde vê amplo *atelier* de teares parados, desabitado de tecelãs, outrora ali numerosas, aquando de sua primeira visita, nos anos 1980. A nível nacional destacam-se outrora dois Centros "Industriais": Covilhã e Portalegre, muito embora a maior parte das atividades ligadas à tecelagem fossem exercidas pelas camponesas nas suas casas, onde fiavam e teciam a lã. Outros centros de fiação e tecelagem no Alentejo de outrora, alguns industriais, encontram-se em Évora e Reguengos (Pereira, 2000: 184).

O primeiro tipo de têxtil-arte acima referenciado, a tecelagem manual de tecidos em tear horizontal de baixo-liço - interesse de eleição de Dulce Santana - encontra-se ainda hodiernamente nas localidades referidas, bem como se observa em tessituras de artistas tecelões independentes. Entre estes, Carlos Laranjo Medeiros menciona 52 tecelões e tecedeiras espalhados por todo o Portugal, na altura do seu levantamento, bem como menciona 22 agrupamentos desses artistas. Na lista geral dos tecelões e tecedeiras surgem 4 tecelões, a executar tecelagem manual no masculino: Albertino Adriano Duarte, lugar de Cetos, freguesia Pinheiro, concelho de Castro Daire; Alberto de Jesus, Gouveia; António Paiva e José Luís Suzano, ambos de Manteigas (Medeiros, 2000: 207-209). Há que atender na visão de Benjamim Pereira: «A tecelagem tradicional e doméstica é, entre nós, uma atividade estritamente feminina; o homem, em regra, passa a exercê-la apenas quando ela perde essa característica e se inscreve no campo industrial qualificado» (Pereira, 1985: 49). Este mesmo autor menciona antes: «A tecelagem é em África uma atividade masculina, exercida por artífices especializados, que se deslocam de aldeia em aldeia» (Pereira, 1985: 47).

Em agosto de 2015 Maria Santana visita Carlos Oliveira (1952) no Cercal do Alentejo e Helena Loermans (1954) na zona histórica de Odemira. A holandesa Loermans, há mais de 25 anos em Portugal, tece marsupiais, lenços, cachecóis, recicla armações de chapéus-de-sol, em teares manuais, um deles ligado a computador - um Macintosh Plus - segundo os conceitos de flexibilidade, maciez e rigor; as suas teceduras em fios *climayarn*, produzidos pela nanotecnologia, mostram-se adaptáveis a cada estação (figs. 37, 40). «É tudo matemática», diz Loermans. Carlos Oliveira, da Serra da Estrela, apaixona-se pelas mantas alentejanas. Tece mantas, sacos, tapetes, almofadas de grande densidade, rigidez e rigor de "remissas" (figs. 36, 38-39): «Aqui a água não entra», diz; «é tudo tirado da minha cabeça. O tear ensina-nos. E o erro», acrescenta. Loermans e Carlos assumem-se autodidatas em tear de baixo-liço; ela ainda estuda *design* e tecelagem Jacquard na Fondazione Arte della Seta Lisio em Itália, Florença, ele inspira-se numa tia avó e tem a mãe como mestra. Loermans deu formação pelo país entre 2000 e 2010, por exemplo nas aldeias de xisto. Nos tecidos de ambos apercebe-se uma

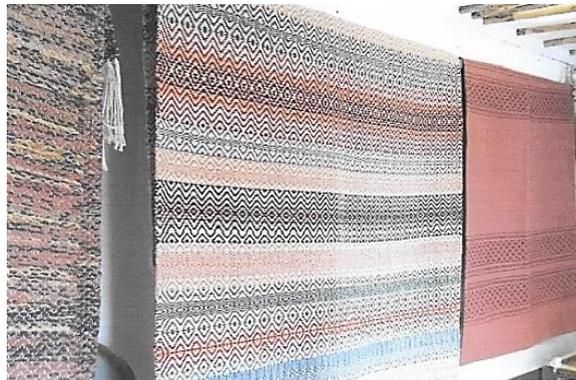
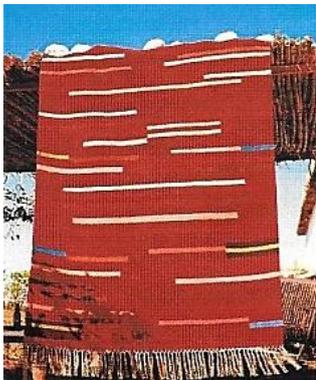
estética contemporânea tradicional abstratizante, contrastiva, tátil, que em Loermans é sensual. Ambos vendem em *atelier*, feiras e através da internet.



Fig. 36 - Carlos Oliveira no seu *atelier*, no Cercal do Alentejo.



Fig. 37 - Helena Loermans no seu *atelier*, em Odemira.



Figs. 38-39 - Tecelagem manual de Carlos Oliveira.



Fig. 40 - Tecelagem manual de Helena Loermans. Fonte: acervo da autora.

Em setembro de 2015, Maria Santana vai a Reguengos de Monsaraz, onde visita a Fábrica Alentejana de Lanifícios da holandesa Mizette Nielsen; ali laboram atualmente apenas três tecelãs (figs. 41-42).



Figs. 41-42 - Aspectos da Fábrica Alentejana de Lanifícios de Mizette Nielsen, em setembro de 2015. Fonte: fotos da autora, em setembro de 2015.

Em novembro de 2015 celebra-se o centenário da fundação desta fábrica, fundada por Manuel Augusto Mendes Papança (1818-1886) e por António Rosado. A fábrica tem-se sabido reinventar, adaptando-se. São desenvolvidos novos desenhos, com novas cores, para novos mercados, como unidades de hotelaria ou a expansão ao mercado japonês, com Kenzo Takada (1939), estilista de Tóquio, que decide introduzir as mantas naquela cultura oriental (figs. 43-44). Mizette Nielsen colabora com o *designer* e artista plástico holandês Gil Kalisvaart, que frequenta as Belas-Artes em Roterdão e em Lisboa e colabora ainda com o arquiteto e decorador de interiores, Juan de Mayoralgo.



Figs. 43-44 - Exemplos de padrões de Reguengos, tecidos contemporaneamente em tons vibrantes, em exposição respetivamente na loja e Fábrica de Mizette Nielsen, em Monsaraz e em Reguengos de Monsaraz. Fonte: fotos da autora, em setembro de 2015.

Em outubro de 2015 Maria Santana visita a família Paixão, dona da Fábrica de Lanifícios Paixão, em Reguengos, visitada nos anos 1950 por Dulce Santana e Maria Santana. Aí Maria Santana recolhe em 2015, procedências de Dulce Santana e memórias pessoais, junto da viúva e da filha de um dos irmãos Paixão, bem como consegue algumas imagens da antiga fábrica (figs. 45-46).



Figs. 45-46 - A Fábrica de Lanifícios Paixão, empresa familiar dos anos 1950, em Reguengos de Monsaraz, visitada na altura por Dulce Santana. Fonte: fotos de Maria Santana, sobre fotos da família Paixão, em outubro de 2015.

Esta fábrica, uma pequena indústria, vem a fechar, por razões várias: enfrenta ondas de emigração, a Revolução dos Cravos, a deslocação de mão de obra masculina para a construção civil, enfim, enfrenta a mudança de gostos, pois a manta de Reguengos é pesada e cara; as pessoas elegem o leve e barato *édredon*. Neste ponto regista-se a ancestral origem dos

padrões encontrados nas mantas alentejanas de Reguengos, outrora usadas apenas para proteger os pastores do frio, hoje utilizadas como tapetes, reposteiros, colchas, tapeçarias e almofadas decorativas, peças artísticas, símbolo da cultura alentejana.

Por um lado e segundo Marguerite Davison, padrões do século XVIII são levados para o continente americano por colonos alemães, italianos, suecos, finlandeses, espanhóis (Davison, 1951: 12, 22, 93). Por outro lado, segundo Maria Flávia de Monsaraz e segundo o arqueólogo Cláudio Torres, alguns dos motivos e padrões encontrados nas mantas de Reguengos e de outras regiões perdem-se no tempo, perpassam outras formas de cultura material, sendo transversais a trabalhos em madeira e em barro de pastores, recuando aos tempos mouros e romanos, sendo vistos na Turquia, Líbano, Marrocos (Monsaraz, 2010: 24; Luzia, Magalhães, Torres, 1984: 50, 56, 58). Por outro lado ainda, a autora têxtil-arte, Marylène Brahic, refere estes motivos e padrões, situando-os nas roupas do lar (Brahic, 1998: 78). Deste modo, consideram-se estas tessituras têxteis arte em tecelagem manual em transumância.

Acrescenta-se que os padrões mais frequentemente explorados, também de algum modo por Dulce Santana, nas suas miríades de variações, são os padrões naturalistas e místicos, retirados da vida quotidiana de povos que caçam, pescam, pastoreiam, cultivam a terra e são contemplativos: *Bird's Eye*, padrão referenciado na nossa cultura como "olho de perdiz" que, em sua imagética abstratizante, pode representar uma qualquer outra ave; *Twill designs* ou *Herringbone*, padrões sarjados, em ziguezague que, entre planuras alentejanas, se crê representarem as "espigas" das searas de cereais, mas que podem abstratamente simbolizar espinha de arenque, pela tradução literal de *Herringbone* ou quiçá, outro qualquer peixe de culturas outras; *Thousand Flowers*, as mil-flores dos prados ou planícies ou planaltos ou zonas montanhosas, onde vidas de pastorícia alimentam os seus rebanhos em "transumância"; *Monk's Belt* ou cinto de monje, este o padrão dedicado à representação de vidas, também elas, contemplativas. Interessante é encontrar em Davison a menção a estes padrões, como teceduras de colchas e mantas, que resistem à industrialização, não se deixando maquinar ou industrializar, porque a sua tecelagem está impregnada nas populações, nas regiões e tradições, nas identidades, porque, enfim, são objetos e roupas muito necessários e úteis a pastores, agricultores e ao concreto socioeconómico e etnográfico das populações. Por isso esses padrões tecidos em objetos e roupas junto delas permanecem.

Um caso bem diferente das anteriores manufaturas é a unidade fabril da cidade Imabari, em Ehime, no Japão, onde labora Masatoshi Takeda. Entre outros artigos, a fábrica computadorizada produz cachecóis de aparência tridimensional, esta resultante de uma inovação de Takeda (Masatoshi Takeda, youtube, Flat3d Fabric). Ele inova em tecelagem lisa *Tafetá*, pois inventa um pente de dentes não paralelos, que se encontram em feixes triangulares e esta

inovação permite-lhe criar cachecóis relativamente relevados.<sup>57</sup> Considera-se que esta unidade fabril, mecanizada pela via do computador, se insere na terceira etapa da Revolução Industrial. Outros dados relevantes pesquisados: regista-se abundante *software* e imagens em 3D, contendo planificação e elaboração computadorizada variada de padrões tradicionais, que se conseguem criar e alterar com rapidez e variedade.<sup>58</sup> Um dos vídeos desta referência demonstra a elaboração de padrões computadorizados em 3D; podem observar-se padrões lisos, mudando para quadrados, depois para padrões em ziguezague e seus derivados; também se mostram tecidos duplos.<sup>59</sup> Este e outros vídeos, outras demonstrações elaboradas, também em Jacquard, fazem crer que certos padrões executados manualmente por Dulce Santana estão prontos a ser replicados industrialmente no presente, a velocidade antes impensável. A partir da entrada *Eat CAD/CAM textile software/3D weave*, chega-se a várias plataformas, *sites*, que demonstram o avanço enorme em programação computadorizada das miríades de possibilidades padronais, que se podem gizar, modificar instantaneamente e executar em tecidos na tecelagem tradicional. Mencionam-se alguns outros *links tais como*: Soft, Shiner, *Textile weaving designing*; Basak, Gorango, *Textile design system*, para criadores de motivos e ainda *Behind the scenes in the liberty art fabrics design studio-liberty London*. Neste último *link* apresentam-se vários *designers* digitais, que falam de suas inspirações e criações, estas acompanhadas de vastas imagens ilustrativas.<sup>60</sup> Tão vasto *software* merece alguma atenção quanto à sua entrada e adaptação industrial, isto é, de que modo ele entra nos teares mecanizados fabris. Neste âmbito estuda-se com a Revolução Industrial e no Glossário, como funciona o tear Jacquard mecânico, bem como o mesmo tear computadorizado.

Continuando o contraste com a esboçada vertigem tecnológica digital e fabril manufaturada, é curioso referir que entre populações indígenas africanas atuais, por exemplo no Ghana, continua a tecer-se do modo mais rudimentar e primitivo. O filme *African Hand Weavers*, mostra um tear horizontal de dois quadros, mudados com pedais, que são cordas, com "nós" entre os dedos dos pés do tecelão; a teia é presa ao longe com pedras e é um homem que tece, com uma lançadeira voadora, "barquinha", antepassada da lançadeira rolante.<sup>61</sup> Entre outras comunidades indígenas a tecer na via tradicional, espalhadas por todo o mundo, destacam-se tecelões artistas africanos - de Burkina Faso, Nigéria, Tanzânia - asiáticos dos Himalaias, da Índia, do Butão, da Tailândia - outros na Indonésia, outros pela América central e do sul - como no México ou no Peru. Dentro das comunidades referidas, encontra-se uma

---

<sup>57</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Vf2EbpXUxdI>, em abril de 2016.

<sup>58</sup> Borsch, Markus. *Eat CAD/CAM textile software/3D weave*. Alemanha, Eat GmbH, the Design Scope Company. Youtube, em abril de 2016.

<sup>59</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ulay-1W7Gks>, em abril de 2016.

<sup>60</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FCarXRadOnk>, em abril de 2016.

<sup>61</sup> bbqtv, *Hand Weavers of Ghana showcase their skills on looms*; categoria: viagens e eventos, publicado a 13/8/2006, <https://www.youtube.com/watch?v=uPG7252dDOE>, em junho de 2015.

tecelagem no masculino, em teceduras e tessituras executadas de modo primitivo, em teares de cintura - sobretudo na América do Sul, mas também na Ásia e na Indonésia - e em teares de baixo-liço e de quadros, estes mostrando-se mais ou menos automatizados, conforme as regiões - podendo ser movidos exclusivamente à mão ou com auxílio de pedais. Quanto à lançadeira, ela apresenta-se apenas manual ou integrando já o sistema percutor. Encontram-se ainda processos primitivos de tingimento a partir de elementos naturais e biodegradáveis, como plantas e insetos, neste caso destacando-se a cochinha - inseto dos catos, que entrega os vermelhos. Observam-se entre estas comunidades formas bem diversas de urdir a teia, o que revela o engenho humano, na sua vertente criativa, em têxtil-arte, para fins utilitários e decorativos.<sup>62</sup> Acrescenta-se que alguns destes tecelões artistas fazem as suas aprendizagens têxteis em ambiente familiar, recebidas tantas vezes do pai, o que sublinha a participação masculina neste âmbito.

Há uma outra forma têxtil-arte na via tradicional elaborada não há muito - a maioria artistas falecidos - no Brasil, em tapeçaria, tecelagem artística, que apresenta igualmente tecelões homens, neste caso a tecerem sob a influência de Jean Lurçat, segundo a curadora das exposições, Graça Bueno, pelo menos numa fase inicial de suas obras, acrescenta a autora desta investigação. Deste modo encontram-se o brasileiro Genaro Antônio Dantas de Carvalho (1926-1971), Jean Gillon (1919-2007), romeno, que emigra para o Brasil em 1956, Norberto Nicola (1931-2007), tapeceiro brasileiro, neto de imigrantes italianos, Jacques Douchez (1921-2012), um francês que chega ao Brasil em 1947 como emigrante, Rubens Godinho de Campos (Rubico) (1927-2001), os brasileiros Edmar de Almeida (1944) e Rubem Dario Horta Bittencour (1941-1978). Todos estes artistas encontram-se presentes na exposição *Artistas da Tapeçaria Moderna II*, que tem lugar em São Paulo, de 22 de outubro de 2016 a 20 de janeiro de 2017, à exceção de Rubens Godinho de Campos, este apreciado por Genaro de Carvalho. Numa primeira mostra desta série - *Artistas de Tapeçaria Moderna*, exposição de 19/9 a 17/11 de 2012 - participam apenas Genaro de Carvalho, Jacques Douchez e Jean Gillon.

Entre os mais destacados, a que se consegue aceder de modo porventura mais consistente, contam-se três. Porventura o mais tradicional é Genaro de Carvalho, a tecer a partir de seus cartões de pintor, sob a influência de Jean Lurçat, Jean Picard Le Doux e de Marcel Gromaire, antes mencionados. Consideram-se Norberto Nicola e Jacques Douchez num período de transição têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual, entre uma estética moderna e

---

<sup>62</sup> Entre os vários títulos visitados no youtube contam-se: *men's and women's weaving in Africa; weaving with a backstrap loom in the Himalayas - 1993; traditional hand weaving songket making, Lombok, Indonesia; manos de artesano - textiles; Teotitlán del valle, Oaxaca (13/09/2012); weaving - contemporary & traditional natural Indian; traditional hand weaving, prismaGreece; traditional Peruvian weaving; tissage au Bhoutan; Thai traditional hiiitribe weaving (back strap loom) Chiang Mai; Otavalo, Ecuador: paradero Inca Tambo, weavers of Peguche.*

contemporânea, esta porventura mais acentuada em Douchez, com as suas obras tridimensionais esculturais e técnicas de fendas bem marcadas, muito embora estas também se encontrem em Norberto Nicola. Pode dizer-se, que ambos se encontram contagiados por Magdalena Abakanowicz e sabe-se que Douchez vai a treze Bienais de *Lausanne*. Quanto a Nicola, ele explora ainda a plumária e faz uso do computador para exercitar sua criatividade, para explorar formas e cores a transpor ou não para as suas tapeçarias.<sup>63</sup>

Estuda-se um caso paradigmático e exemplificativo da expansão têxtil-arte pelos vários cantos do mundo. Na América do Sul, concretamente no Peru, encontra-se Máximo Laura (1958). Este artista é mais um caso de aprendizagem em *atelier* familiar, com o pai. Mais tarde viaja ao Japão, onde estuda. Laura tece uma tapeçaria sobremaneira tradicional, de cores vivas, fortes e etnicamente identitárias quanto ao emprego de formas culturais míticas quando figurativas, apresentando também uma estética abstratizante rica em tecelagens densas, cerradas. O peruano Máximo Laura usa uma síntese da técnica sobremaneira tradicional com o novo paradigma, este perceptível nos enrolamentos, nos fios deixados pendentes, no pesponto e no ponto de nó, revelando deste modo influência da tecelagem pré-colombiana. Este artista tecelão trabalha há mais de trinta anos lã alpaca dos Andes, tecendo matizes com as mãos, a partir de novelos de vários fios, apanhando vários fios de teia ao mesmo tempo. Depois do domínio técnico, os maiores desafios para Máximo Laura são o motivo, o desenho e a cor; os seus esbatementos de cor e os seus matizes consideram-se únicos. O esquisso é o início da sua obra, marcando os seus desenhos sobre a teia com caneta de feltro, em tear de baixo-liço e de pedais. A sua estética concilia um abstracionismo simbolista de mitos andinos, com alguma figuração. Ele abre novas possibilidades, multiplicando recursos de expressão, assim como replanta e ressignifica uma linguagem iconográfica e uma identidade peruanas. Máximo Laura procura também uma linguagem, que emana espiritualidade e lirismo. Considera-se Laura um dos artistas da arte da fibra vivos, numa transição entre a modernidade e a época contemporânea. A contemplação das suas obras, de tramas muito ricas e densas, lembra toda uma via tradicional europeia em tapeçaria têxtil-arte sob a influência de Lurçat. Laura encontra-se presente na VI Bienal Internacional de Arte têxtil, WTA - *World Textile Art* - na V Bienal Internacional de Arte da Fibra, *From Lausanne to Beijing* (fig. 47), entre outras visibilidades.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Links* seguidos no youtube: Genaro de Carvalho - um tapeceiro; ATM II - Rubem Dario - depoimentos Graça Bueno e Ana Lucia Horta Bittencourt; ATM II - Douchez e Nicola - depoimentos António Abdala e Murilo Araújo, etc.

<sup>64</sup> <https://www.dailymotion.com/video/x18j3y>; <https://www.youtube.com/watch?v=P1B9QZcwUMM>; <https://www.youtube.com/watch?v=OYeBjSKO>, em fevereiro de 2017; <https://www.youtube.com/watch?v=Q1WC7I-U9cE>, em junho de 2019.



Fig. 47 - Máximo Laura - *Yacumama Raymi (Fiesta de la Diosa del Agua)*, 2008. Tapeçaria em tecelagem, 123 x 458cm. Prémio de bronze, V Bienal Internacional da Arte da Fibra, *From Lausanne to Beijing*, China, 2008. Fonte: Books - Museo Máximo Laura, <https://www.museomaximolaura.com/books/:76>, em fevereiro de 2017.

Dentro de teceduras e tessituras na linha da tapeçaria tradicional francesa de cartão, de tecelagem densa e desenho complexo, encontram-se nos Estados Unidos Archie Brennan e a companheira Susan Martin Maffei, bem como Jean Pierre Larochette e a mulher Yael Lurie. Pode dizer-se que do seu berço escocês, Archie Brennan leva a tapeçaria tradicional para a Austrália - o ano 1975 encontra-o na Universidade Nacional Australiana - influenciando esta parte do mundo na arte têxtil planimétrica europeia, estabelecendo-se a partir de 1993 em Nova Iorque, onde e de onde continua a tecer, ensinar, viajar e a espalhar sua paixão obsessiva pela tapeçaria tecida. Os seus estudos incluem o tema das tapeçarias egípcias e suíço-alemãs do século XVI. Em 1965 é convidado por Sheila Hicks e por Magdalena Abakanowicz a juntar-se à nova onda têxtil-arte gerada por *Lausanne*. Brennan recusa porque considera que a tapeçaria planimétrica tem ainda muito mais a dizer e ele quer executar essa tecelagem plana, gráfica, pictural. Brennan executa os seus cartões de modo aberto, como simples guias, contendo formas principais, deixando cores, tons, fibras, expressão, para a "viagem". Até pode nem haver cartão, mas apenas uma ideia ou um esquisso tosco.



Fig. 48 - Archie Brennan - *Three Birds in a Bush*, 1964. Tapeçaria-tecelagem. Fonte: <https://www.pinterest.com/nadezdaristicv/archie-brennan/>, em maio de 2017.

Facilmente se depreende que para Brennan a tapeçaria tecida é a sua linguagem criativa, um meio de transmitir, de comunicar conceito, comentários, harmonia, discórdia, ritmo, crescimento e forma (fig. 48). Deste modo, para Brennan, a tapeçaria tecida não está cativa

nem é serva de pintores e pinturas, como acontece com a estética do cartão e seus seguidores, quando a tapeçaria cai e se afunda num processo imitativo e reprodutivo, até cerca de meados do século XX, continuando contemporaneamente a ter seus adeptos, como no caso das teceduras de Larochette.

Jean Pierre Larochette, tecelão argentino, desenvolve nos Estados Unidos um tipo de tapeçaria herdada de Aubusson, terra natal de Armand Larochette, pai de Jean Pierre, de quem este recebe a aprendizagem inicial têxtil-arte, depois aprofundada com o seu professor Jean Lurçat. Deste modo, ele e a mulher Yael Lurie, *designer* israelita, criam na via mais tradicional, nos anos 1960 e décadas seguintes, seguindo os cartões desenhados por Lurie, empregando nas suas tapeçarias: algodão para a teia; lã, seda, algodão mercerizado, linho e/ou fibra sintética ou metálica para a trama (fig. 49).

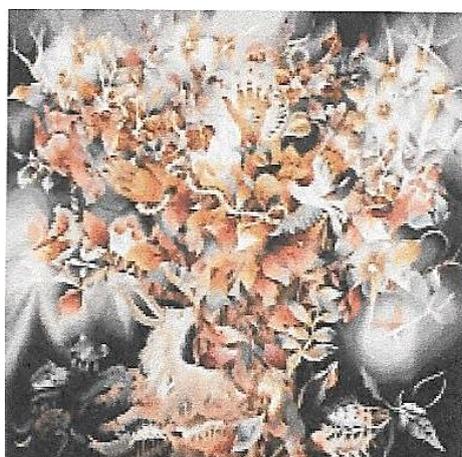


Fig. 49 - Jean Pierre Larochette & Yael Lurie - *Tree of Life*, 1988. Tapeçaria em tecelagem, 213 x 213cm. Fonte: [http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study), em maio de 2017.

As luminosas tapeçarias deste casal, planimétricas, murais, emanam muito de espiritualidade, pela temática religiosa e pela abordagem feita à natureza e à vida, enfim, uma obra poética, que revela a particular filosofia de vida, que ambos conduzem e transmitem a todos os que tocam. Técnica exímia e conteúdo espiritual aliam-se em felizes tapeçarias, que respiram muita identidade dos dois seres de luz - ele conduz a técnica, a sua mulher o conteúdo religioso. Em obras mais recentes de Jean Pierre vê-se uma combinação de madeira, metal e/ou *plexiglass* transparente, como no seu *Retablo of the Bird*, 2008. Jean Pierre Larochette é cofundador e diretor do *Atelier* de Tapeçaria de S. Francisco e professor no programa têxtil da Universidade Estatal de S. Francisco, nos anos 1970 e 1980. Com ambos colaboram artistas tecelãs como a argentina Martha Mesore, a portorriquenha Laura Fernandez, a canadiana Minakshi, a francesa Corine Leridon e os filhos, Yadin e Jean Gabriel Larochette. O casal em estudo executa numerosas encomendas para templos - como cobertas de Torah e tapeçarias

Ark - e as suas obras encontram-se em coleções públicas e privadas pelos Estados Unidos, México, Brasil e Argentina.<sup>65</sup>

Susan Martin Maffei considera receber influências do companheiro Brennan, de Larochette e de Lurie. Neste contexto, a tapeçaria de Maffei insere-se numa via tradicional, muito embora inclua ocasionalmente materiais e técnicas pertencentes a uma "nova tapeçaria": plumas-penas, pedras, franjas, *quipu*, *crochet*, malha, costura, rendas. Maffei aprende as referidas técnicas com a avó, antes mesmo de saber ler ou escrever. Faz mais tarde a sua formação em pintura e desenho na *Art Students League*, em Nova Iorque. Maffei estuda os teceres andinos e há nela uma procura constante de uma linguagem têxtil própria. *Feather Works IX* e *Morning Walk*, duas tapeçarias de 2010, contêm respetivamente penas de pato e acabamento de fios, franjas em *quipu*. Outros acabamentos notados nas tapeçarias de Maffei são as orelhas ou orlas costuradas e o *crochet* em bagas (fig. 50).

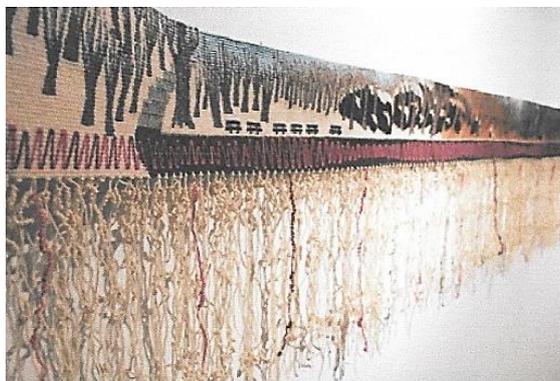


Fig. 50 - Susan Maffei - *Morning Walk* ou *Passeio Matinal*, pormenor, 2010. Tapeçaria de teia em algodão, trama de lã, seda, linho, algodão e guarnição de *quipu* de lã, 10 x 609cm. Fonte: <http://tsgnyblog.org/index.php/2012/02/susan-martin-maffei/>, em maio de 2017.

Maffei tece diretamente no tear, a partir de uma ideia. Para a artista, os atributos particulares de uma tapeçaria são a sua superfície tátil, a profundidade da cor e a variedade de fibras disponíveis, que comunicam a essência ou afetam a resposta emocional à imagem. A força visual de uma tapeçaria reside na saturação de cor, padrão, textura e na graciosidade da progressão de elementos e formas, assim como no facto de que é uma veste que se pendura. Quando bem sucedida, a presença de uma tapeçaria tem uma relação mais sensual com a resposta do visitante. Desde 1985 que Susan Maffei tece profissionalmente, ensina, realiza conferências e expõe nos Estados Unidos e no estrangeiro, tendo obras em coleções públicas e privadas. No âmbito do ensino, Maffei colabora amplamente com o seu companheiro Archie Brennan, por exemplo no "projeto" das quartas-feiras mensais perto de rio Hudson, durante mais de vinte anos. O projeto termina em outubro de 2014, tendo conduzido vasto grupo pela criatividade, inovação, novas formas de continuidade, em mudança têxtil-arte.

---

<sup>65</sup> Jean Pierre Larochette & Yael Lurie: *a study in national treasures | American tapestry alliance*; [http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study), em maio de 2017.

No anterior contexto e a um outro nível, considera-se que o presente estudo engloba uma atividade não exclusiva ao género feminino. Com efeito, sempre se tem observado tecelagem manual, quer no feminino, quer no masculino, conforme o interesse pessoal de tecelões ou tecedeiras e segundo as solicitações volumosas, hoje não raro turísticas, que demandam vigorosas e prolongadas "batidas" masculinas. Salienta-se que fora do período estudado e no ambiente das manufaturas da Idade Média, as guildas vedam às mulheres a tecelagem em teares de alto-liço ou de baixo-liço; a elas se destinam os labores preparatórios - fiar, tingir, dobar, urdir, montar e empeirar o tear - bem como os acabamentos - bainhas, franjas, acertos nos padrões, cortes. Acrescenta-se que nas unidades fabris de Portalegre e Reguengos encontram-se atualmente apenas mulheres; no entanto, as fábricas em Reguengos encontram-se outrora movidas pelo elemento masculino. Além disso, regista-se hoje em dia um outro dado antropológico: conforme as culturas, civilizações e as comunidades indígenas, nota-se ou não maior número de homens junto ao tear, como se observa e antes se regista por exemplo em África, também na Índia ou no Peru.

#### **2. 1. 4. Algumas estruturas familiares têxteis de relance ao longo dos tempos.**

Considera-se relevante mencionar algumas estruturas familiares, que subjazem às atividades têxteis, como no caso de Dulce e Maria Santana. Outrora como hoje, algumas famílias abastadas fomentam labores fabris têxtil-arte. Entre as dez famílias encontradas, contam-se cinco famílias portuguesas, quatro francesas e uma japonesa. Às famílias portuguesas pertencem, no século XX, os irmãos Rui e Guy Fino, as filhas deste, Elsa e Vera Fino, ligados à Manufatura de Tapeçaria de Portalegre; os Mello e Castro, família de longa tradição ligada aos lanifícios, desde o século XVII, na Covilhã; igualmente ligados a fábricas de lanifícios da Covilhã se encontram os Mendes Veiga e os Aibéo, estes os maiores fornecedores do *atelier*, pequena indústria familiar de Dulce Santana, nas décadas de 1950 e 1960; os Paixão - dois irmãos, Francisco e Manuel da Rosa Paixão, o pai destes, Francisco e o neto deste, Fernando, todos ligados aos lanifícios Paixão, mantas de Reguengos de Monsaraz, no século XX, fábrica extinta. Às famílias francesas do século XV pertencem os irmãos Jean e Philibert Gobelins, a princípio tintureiros, depois tapeceiros, com sua Manufatura dos Gobelins perto de Paris, que labora ainda atualmente; os Corneille, tapeceiros muito ricos de Aubusson, nos séculos XV e XVI; os Maingonnat, os Tabard e tantas e muitas outras famílias, que chegam ao século XX, vindas de passados gloriosos têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual. Assim é, que entre as famílias francesas encontram-se os Larochettes, presentes no passado século e no presente, através de Yadin e Jean Gabriel Larochette, filhos dos antes estudados Jean Pierre Larochette e de Yael Lurie. A linha familiar artística têxtil de Yadin - tecelã e restauradora têxtil-arte - recua pelo menos cinco gerações, senão mais: o pai de Yadin e de Jean Gabriel Larochette, Jean Pierre

Larochette, tecelão, é filho do tecelão de Aubusson Armand Larochette; este, por sua vez, é filho de um tecelão tapeceiro, cuja mãe é tecelã. Refere-se de momento ainda a família japonesa Arai, na pessoa de Junichi Arai (1932), família de tecelões do Japão, da localidade Kiryu, a norte de Tóquio. Junichi Arai tece na via tradicional, tem obras tridimensionais e emprega fio de alumínio. Por ora mencionam-se estas famílias, porém mais haverá.

Em território nacional, os labores das supra citadas famílias são praticamente extintos com a revolução dos cravos e com a adesão à UE. No primeiro caso, o 25 de abril de 1974 tem impacto considerável na atividade económica e cultural em geral e no setor têxtil em particular, causando o encerramento de fábricas de lanifícios, no que concerne à produção de fios, bem como à manufatura dos mesmos. Visitas pessoalmente feitas a células familiares na zona ribatejana e alentejana mostram uma população feminina envelhecida a deixar os seus teceres, complementares a uma agricultura de subsistência, tecelagem manual de caráter disperso, artesanal e doméstico, coexistindo com uma industrialização gradual do setor têxtil. Carlos Oliveira desabafa: «talvez quando isto acabar o governo olhe para nós». Para Carlos Laranjo Medeiros: «A industrialização, o êxodo rural e a emigração, entre outros, são alguns dos fatores mais diretamente responsáveis pelo declínio da tecelagem manual» (Medeiros, 2000: 20). Apoiadas pelas autarquias, em colaboração com o Instituto de Emprego e Formação Profissional, desenvolvem-se diversas iniciativas, no sentido de recuperar a tecelagem manual, entre outras artes e ofícios tradicionais, nas 2 últimas décadas do século passado, segundo o mesmo autor, que acrescenta: «no entanto, as experiências com efetivo sucesso raramente aconteceram» (Medeiros, 2000: 20). Além disso e tanto quanto se sabe, hoje em dia é economicamente mais rentável receber a lã fiada de Espanha, isto é, enviar a lã portuguesa para lá e recebê-la fiada. Há ainda a considerar a adesão à UE em 1985, o que igualmente acarreta dificuldades ao setor têxtil, agora confrontado com a globalização e liberalização do mercado; nota-se uma regressão da atividade, sentida por exemplo na mencionada Fábrica Alentejana de Lanifícios de Reguengos de Monsaraz de Mizette Nielsen, devido à entrada de têxteis oriundos da Índia e da China.

## **2. 2. As primeiras vanguardas têxtil-arte. A *Bauhaus*: uma ideia, uma escola de arte e *design*, um não-programa. Os artistas têxteis.**

Numa natural narrativa histórica de continuidade têxtil-arte em tecelagem manual, estuda-se o momento *bauhausiano*, o momento e tempo de mudança, anunciador de tendências e correspondente à *Bauhaus* (1919-1933), escola de arte e *design*, primeira protagonista da vanguarda em têxtil-arte tecelagem manual. Recua-se necessariamente no tempo para estudar este "momento", um dos 3 momentos em que se "ousa" dividir a história da arte têxtil. Além disso, tenta-se relacionar a *Bauhaus* com as experiências, vivências e projetos de Dulce

Santana e de Maria Santana, nos anos 1950 e 1960. Várias são as questões levantadas no início deste estudo: por que razão é a *Bauhaus* tão mencionada? Qual o contexto histórico desta escola? Que relevância assumem aí as artes em geral e a arte têxtil, tecelagem manual, em particular? Como funciona aí o *atelier* de tecelagem? Qual a extensão de sua influência e porquê? O que conduz à sua disseminação pelo mundo? Por que razão se estabelece uma escola deste tipo em solo alemão? Que semelhanças, relações se encontram entre os procedimentos *bauhausianos* e os saberes-fazeres, em *atelier* de Dulce Santana e de Maria Santana? Neste caso pode falar-se em influências? Uma ajuda à leitura a seguir é dada pelas ideias: vanguarda, revolução, continuidade, abstracionismo, ideologia. De certo modo e pelo que se imagina do período em estudo, aceita-se a visão do historiador Hobsbawm:

[...] é provavelmente seguro dizer que no rescaldo da guerra mundial e da Revolução de Outubro e mais ainda na era de antifascismo dos anos 1930 e 1940, foi a esquerda, muitas vezes a esquerda revolucionária, que basicamente atraiu a vanguarda[...]. Nem a vanguarda alemã, nem a russa sobreviveram à ascensão de Hitler e Estaline [...].

(Hobsbawm,1994:188).

### **2. 2. 1. Contexto político e socioeconómico da *Bauhaus* e das artes em geral.**

Fundada um ano após o fim da I Grande Guerra (1914-1918) e durando até à tomada do poder por Hitler, em 1933, a *Bauhaus* tem ainda como pano de fundo a Revolução Russa de 1917 ou a Revolução de Outubro, nascida no final da I Grande Guerra, esta sucedendo a anos de paz, expansão colonial capitalista imperial e domínio europeu, seguida depois por convulsão social e crise económica. Eric John Hobsbawm, na sua obra *A Era dos Extremos*, retrata o século XX, de 1914 a 1991 - ano da queda do regime socialista da ex-União Soviética e dos países do leste europeu - ajudando a traçar o contexto da *Bauhaus*. Estes os campos das ideias e dos acontecimentos, estes com elas diretamente relacionados e onde se move a *Bauhaus* de orientação cultural de esquerda (Hobsbawm, 1994:187-188). Sobre tessituras imagéticas antes delineadas vai brilhar a vanguardista *Bauhaus* com as suas inúmeras artistas têxteis.

Em relação às artes em geral, Hobsbawm menciona as artes que se tornam dominantes e populares na primeira metade do século XX e são, segundo ele, as que se dirigem a "massas": a música, o desporto, a dança, a arquitetura, a literatura, a poesia, o cinema, o *design* e o fotojornalismo, que engloba a fotografia, entre outras (Hobsbawm,1994:181). Segundo o historiador, as artes populares são impulsionadas pela tecnologia e pela indústria, como é o caso da imprensa, do cinema, da música e da rádio. Hobsbawm considera o período analisado como o período do modernismo nas artes, e destaca duas únicas inovações depois de 1914 e até 1945: o dadaísmo e o construtivismo soviético, considerando o surrealismo uma transformação do primeiro. Estes dois últimos movimentos situa-os no ocidente europeu, enquanto que o construtivismo tem o seu espaço a oriente. O historiador refere ainda que o

construtivismo é depressa absorvido pelo estilo dominante da arquitetura e do desenho industrial, por meio da *Bauhaus* (Hobsbawm,1994: 180).

Por sua vez Gombrich, situando a *Bauhaus* no mesmo contexto político nazi e período artístico moderno, acrescenta a ideia de “Arte Experimental” a acontecer na primeira metade do século XX. Neste contexto, Gombrich refere-se à arquitetura moderna patente na *Bauhaus* de Dessau, fruto das primeiras experiências no emprego de materiais modernos de construção (Gombrich, 1995: 560). O historiador condensa as teorias defendidas pela *Bauhaus* sob a designação de funcionalismo, isto é, a crença de que se algo é projetado para responder a seus fins peculiares, poderá parecer belo por si mesmo (Gombrich, 1995: 560). Além disso, o historiador de arte apresenta vários artistas da época, para quem a forma surge primeiro, o tema depois. Mais adiante, Gombrich refere as experiências de Klee, mais viradas a novas possibilidades de jogar com as formas do que dirigidas a novos métodos (Gombrich, 1995: 578). Gombrich desenvolve a postura moderna do pintor e explica o seu percurso numa conferência na *Bauhaus* (Gombrich,1995: 578).

Retém-se um dado, a *Bauhaus* insere-se num período moderno nas artes, referenciado por exemplo ainda em Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 287, 306, 316-317; esse período abrange amplo período temporal, de início do século XX aos anos 1960, considerados os anos do começo do período contemporâneo têxtil-arte em tecelagem manual: «[...] Os seus têxteis podem amplamente classificar-se de modernos [...]», <sup>66</sup> referindo-se Weltge aos têxteis da oficina de tecelagem na *Bauhaus*.

### **2. 2. 2. A *Bauhaus*. A oficina de tecelagem e a sua expansão pelo mundo.**

No contexto tecido abordam-se as três fases artísticas e sucessivas da *Bauhaus*, ligadas à arte têxtil: o expressionismo, o formalismo construtivista e o racionalismo radical. <sup>67</sup> Entre os muitos artistas, procedentes das mais diversas tendências e formações, encontram-se na *Bauhaus* pintores, escultores, arquitetos, *designers*, fotógrafos, cineastas. A *Bauhaus* atrai alguns nomes destacados: Lyonel Feininger (1871-1956), Johannes Itten (1888-1967), Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers (1888-1976), El Lissitzky (1890-1941), László Moholy-Nagy (1895-1946), Oskar Schlemmer (1888-1943), Mies van der Rohe (1887-1969) (Weltge,1993:12). Segundo Weltge e outros autores têxteis, a *Bauhaus*, mais conhecida pelo seu legado nas áreas da arquitetura e do *design*, tem uma oficina de tecelagem, que mais tempo funciona - toda a vida da *Bauhaus* - e relevância adquire, aquela que maior sucesso obtém. Sempre ocupada por famosas tecelãs artistas como Sophie Taeuber-Arp, Gunta Stadler-Stölzl (fig. 51), Anni Albers (fig. 52), entre muitas outras, a oficina de tecelagem é para autores têxteis a que mais labora e

---

<sup>66</sup> «[...] Their textiles can be broadly categorized as modern, [...]» (Weltge, 1993: 188).

<sup>67</sup> <http://www.bauhaus.com.br/site/html/escola-bauhaus.php>, em janeiro de 2016.

a que mais inova, numa continuidade tradicional têxtil-arte de tecidos em tear manual. Digno de nota, é o facto de que as tecelãs trazem formação artística em muitos casos concluída, antes da sua entrada na *Bauhaus* e vêm de vários países, atraídas por Klee, Kandinsky e outros artistas (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 194; Weltge, 1993: 10,12, 47).



Fig. 51 - Gunta Stölzl - *Design* executado para o tear Jacquard, 1927. Fonte: Weltge, 1993:74.

Fig. 52 - Anni Albers - tecelagem tripla, 1926. Exemplo da autora enquanto *designer e tecelã*; a presente tecelagem ilustra o seu cunho característico. Fonte: Weltge, 1993: 73.

A *Bauhaus* surge em primeiro lugar em Weimar, então denominada República de Weimar, numa Alemanha acabada de sair da I Guerra Mundial. A existência da *Bauhaus* coincide com o período de vida da nova Alemanha - República de Weimar. Tanto a *Bauhaus* como a República de Weimar são dissolvidas pelos nacionais-socialistas, que consideram a escola subsersiva. A fundação da *Bauhaus* em solo alemão deve-se à comunhão e às simpatias comuns de Walter Gropius - seu fundador e de outros arquitetos, pintores e *designers* como Mies van der Rohe, Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich (1878-1935), El Lissitzky, Moholy-Nagy, entre outros - para com a ideologia do mencionado eixo Moscovo-Berlim, com o qual compete Paris, anterior centro de elite cultural. Segundo Hobsbawm, os triunfos de Estaline e de Hitler silenciam e dispersam as vanguardas russa e alemã (Hobsbawm, 1994:187). Considera-se interessante tentar compreender que a *Bauhaus* surge após a I Grande Guerra e a Revolução Russa de 1917 e encerra-se por antecipação de novas convulsões - o fascismo hitleriano e a II Grande Guerra - no referido contexto de revolução ideológica e política. Neste âmbito, considera-se a existência *bauhausiana* animada por uma ideologia vanguardista, de propósito comunitário, não explicitamente comunista.

Na *Bauhaus* formam-se, entre 1919 e 1933, grandes artistas têxteis, hoje de renome mundial, na altura inseridos numa estética moderna expressionista, abstratizante geométrica ou numa estética construtivista, conforme as fases e seus artistas. Neste ponto deve mencionar-se o célebre *Manifesto* da *Bauhaus* de Weimar, redigido em 1919 por Walter Gropius, o arquiteto idealista fundador da *Bauhaus*, que ele queria apolítica. O idealismo de Gropius leva-o a tentar aplicar a utopia da *Gesamtkunstwerk* - a obra de arte total - resultante da união de todas as

artes. Gropius, afastando-se da linha expressionista, seguindo e promovendo uma linha industrial, funcional, a todos considera como artistas, como se cita no Capítulo I, subcapítulo 2. Ao elevar o nível das competências artesanais ao *status* das Belas-Artes, Gropius vê no artista um elevado e nobre artífice e apela à criação de uma nova associação de artesãos, sem distinções de classe, que levantam uma barreira arrogante entre artesão e artista. Esta mesma conceção encontra-se em Anni Albers, que acrescenta dados artísticos, como dar forma à matéria-prima têxtil, transformando-a em significado(s), relacionados com criatividade, técnica, estética e porventura com a "noção de continuidade através do conceito de fio" que Maria Santana também percorre, no contacto tátil material direto, como se estuda adiante. «Hoje é o artista que, em muitos casos, vai continuando o trabalho direto com um material desafiante». <sup>68</sup> Albers acredita encontrar-se aqui o verdadeiro artífice, inventivo, engenhoso, intuitivo, habilidoso, considerando que o seu trabalho diz respeito a forma expressiva. Por último a artista opina: «E ao tratar de matéria visual, [...] a inerente disciplina da matéria atua como uma força reguladora: nem tudo "combina"». <sup>69</sup>

Considera-se a ideologia subjacente à pedagogia da *Bauhaus* fortemente racionalista. Por um lado, esta escola continua toda uma revitalização têxtil iniciada por William Morris e pelo movimento *Arts and Crafts* em finais do século XIX, princípios do século XX. Por outro lado, a *Bauhaus* respira muito de revolução têxtil-arte, considerando-se precursora dos anos 1960, pelas sementes que planta, como se estuda mais à frente. Os seus *ateliers* são verdadeiros laboratórios das referidas constantes e continuadas experiências de grandes artistas, sobremaneira "no feminino" no caso da oficina de tecelagem (Weltge,1993:10, 41). Destacam-se algumas tecelãs, depois também elas professoras de tecelagem manual: as mencionadas Anni Albers, Gunta Stadler-Stölzl e outras como Lilly Reich (1885-1947), Otti Berger (1898-1944) (fig. 53), Friedl Dicker (1898-1944), Grete Reichardt (1907-1984), Margarete Willers (1883-1977) (fig. 54), entre tantas outras, precursoras da "nova tapeçaria", do novo momento *fiber art*, em *Lausanne*.

---

<sup>68</sup> «Today it is the artist who in many instances is continuing the direct work with a material, with a challenging material» (Anni Albers, 1961: 63).

<sup>69</sup>«And dealing with visual matter, [...] the inherent discipline of matter acts as a regulative force: not everything "goes"» (Anni Albers, 1961: 63).



Fig. 53 - Otti Berger - Tapete, c.1930. Esmirna e cânhamo. O tapete esteve exposto no Museum of Modern Art, em Nova Iorque. Fonte: Weltge,1993: 84.

Fig. 54 - Margarete Willers - Design de tapete, c. 1927. Técnicas: aguarela e tiras de papel colorido. Fonte: Weltge,1993:78.

As trocas e a discussão dentro do *atelier* têxtil na *Bauhaus*, dão lugar ao abandono de técnicas e materiais clássicos. Os estudos assumem também grande relevo, a experimentação transforma-se em regra. Um dos traços da "ideia" de Gropius antes referido, agora desenvolvido, manifesta-se na associação entre um mestre de formas e das cores, responsável pela teoria e pela criatividade - papel assumido entre outros por Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Georg Muche (1895-1986) - e um mestre da técnica, que ensina a arte de tecer - papel representado entre outras por Hélène Börner (1870-1938), Marli Ehrman (1904-1982), Otti Berger, Margarete Willers. Assim se aliam, por exemplo, a tecelã Hélène Börner e o pintor Georg Muche, liderando experiências e pesquisas de formas e cores, num trabalho "conjugado". Deste modo, salienta-se que o ensino na oficina de tecelagem se encontra intimamente ligado à pintura. A instrução dos pintores é fundamental na modelação das vidas profissionais das artistas tecelãs. O curso preliminar de Johannes Itten sobre as formas e as cores, preocupando-se mais com os materiais têxteis do que com o desenho, marca as primeiras teceduras de Ida Kerkovius (1879-1970) e de Margarete Köhler (1895-1965). Por sua vez, Lilly Reich põe em prática as reflexões de Paul Klee e as ideias de László Moholy-Nagy. Georg Muche e Paul Klee definem as grandes orientações do novo estilo de obras têxteis, destinadas tanto para cobrir o chão como para revestir paredes.

Desenvolvem-se aspetos importantes encontrados na experimentação de novas matérias-primas e de novas técnicas, precursores da revolução têxtil vivida a partir de 1962 com as Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*. Por um lado, os "pontos" utilizados e a sua alternância sustentam a escolha das matérias-primas empregues (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 321). Entre os novos materiais experimentados por algumas artistas tecelãs como Anni Albers, Gunta Stölzl ou Dorothy Liebes, esta utilizando mais tarde na América muitas inovações da *Bauhaus* nos seus têxteis, contam-se, além dos mencionados no Capítulo I, subcapítulo 2:

miolo de cereal, relvas, palha de aço, papel torcido, sementes, folhas de milho, canas, bambu, novas fibras (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 195; Weltge, 1993: 8, 102, 148). Por outro lado, um colorido variado acentua o jogo de motivos, porventura inspirados em diversas tradições folclóricas, numa imagética modernista, como se observa na tapeçaria mural de Gunta Stölzl, que ilustra um hino à cor e explora um vocabulário e *design* novos (fig. 55).

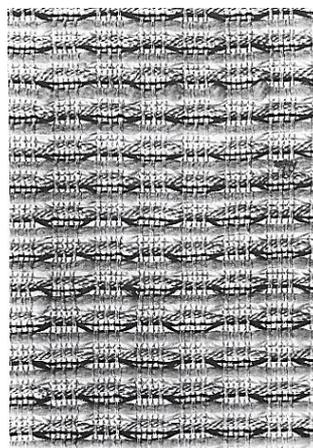


Fig. 55 - Gunta Stölzl - tapeçaria mural, 1927-1928. Teia de linho, trama de algodão, 142 x 110cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:195.

Fig. 56 - Anni Albers - tecido de material prateado estriado. Teia de algodão; trama de celofane pelo direito, trama de cordão de veludo pelo avesso. Fonte: Weltge, 1993: 103.

Dentro da nova concepção da obra têxtil antes referida, há também uma consciencialização das propriedades físicas e táteis específicas das fibras têxteis, como a absorção sonora, a reflexão da luz, tendo em vista uma possível aplicação industrial (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 195; Weltge, 1993: 8, 9, 103, 110; Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 322). Weltge mostra uma tecedura de Anni Albers em material prateado estriado, sobre teia de algodão; a tecedura apresenta no lado direito celofane, que aumenta a reflexão da luz, enquanto que o avesso, em cordão de veludo, é concebido para absorção sonora. A tecedura é testada e fotografada pela *Zeiss Icon Company*, em outubro de 1929 (fig. 56).

Ao nível das técnicas e além dos aspetos referidos no Capítulo I, subcapítulo 2, são trabalhadas possibilidades novas de produção têxtil, como processos de entrelaçamento, dando por exemplo à teia e à trama igual valor; aparece riqueza de cores e de formas; tecem-se alternâncias de pontos mais marcados; surge relevo no grão, nas misturas de materiais grossos com materiais finos. O que se enuncia, constitui um passo em frente na continuidade tradicional, no *continuum* evolutivo mutante, que se vem a estudar. As seguintes palavras de Anni Albers ajudam a compreender a sua filosofia têxtil-arte, sobre as características específicas da construção de um tecido e sobre a sua natureza tátil, enfim, a necessidade de redescobrir e recuperar os valores próprios do têxtil:

Como a cor, ela (a matéria) tem de ser abordada instintivamente, não analiticamente. [...] Mas é necessária sensibilidade para responder à *matéria* tal como à cor. [...] Assim, a tarefa hoje em dia consiste em treinar

esta qualidade sensitiva, de forma a recuperar uma faculdade, que outrora nos era tão natural.<sup>70</sup>

E Albers explicita ainda que deve aprender-se a usar o grão(-textura) e o brilho, a macieza, a rugosidade, a qualidade do relevo, combinando materiais densos e delicados - para ela os elementos formais, que pertencem à experiência estética tátil. Nesse uso vão encontrar-se esses elementos, tão importantes quanto o desenho e a cor, segundo a tecelã artista (Albers, 1965: 63-64).

Vale a pena neste ponto sintetizar o artigo de Anni Albers *The Pliable Plane; Textiles in Architecture*,<sup>71</sup> onde Albers desenvolve funções, qualidades têxteis, tecelagem, ao longo da história, abrangendo ainda a integração arquitetónica dos mesmos têxteis. A autora menciona a função vital de vestuário e abrigo ou em tendas, a função estético-decorativa do vestuário, de adorno do lar, de museus e chega ao valor extra estético, este devido à mobilidade ou substituição fácil e refrescante de mudança. Albers apela depois a uma colaboração e nova compreensão entre o arquiteto e o tecelão criador. Daí podem resultar, segundo ela, novos empregos dos tecidos e novos tecidos, deixando de encarar os têxteis num pensamento posterior ao planeamento arquitetónico, mas integrando-os nesse pensamento arquitetónico; enfim, contribuindo para novas ambiências: «Em vez de aditamentos decorativos, eles tornam-se assim um elemento arquitetural integral, uma contrapartida às paredes sólidas», refere Albers.<sup>72</sup> Citando depois as preocupações integrativas têxteis dos arquitetos Mies van der Rohe e de Le Corbusier, Albers mostra-se precursora da "nova tapeçaria" arquitetural e ambiental do período seguinte, na medida em que fala em integração arquitetónica. Contudo a artista encara a tapeçaria como um elemento sobremaneira planimétrico, mural e de divisão de espaços, não deixando de referir uma bidimensionalidade inerente. Numa entrevista de 1968,<sup>73</sup> a artista tecelã opina que a tecelagem está mais perto da arquitetura, do que da pintura ou da escultura, porque se constrói algo, porque a tecelagem é uma construção. A partir de um só elemento ou de vários elementos isolados, os fios formam por fim um todo, uma construção, enquanto que a pintura se aplica sobre algo, considera Albers. Na escultura usa-se um dado material, embora Albers admita, que os escultores hodiernos constroem algo a partir de elementos. De momento recorda-se uma tendência atual do têxtil-arte, revelada na construção de elementos ou módulos têxteis, de transporte fácil e adaptáveis a espaços arquitetónicos e de exposição inesperados ou longe do *atelier* que os imagina e inventa. Entre

---

<sup>70</sup> « It has to be approached, just like color, non-analytically, receptively. [...] But it takes sensibility to respond to *matière*, as it does to respond to color. [...] Thus the task today is to train this sensitivity in order to regain a faculty that once was so naturally ours» (Albers, 1965: 63-64).

<sup>71</sup> Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture in Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press (<http://www.jstor.org/stable/1566855>, em fevereiro de 2017).

<sup>72</sup> «Instead of decorative additaments they thus become an integral architectural element, a counterpart to solid walls» (*ibidem*).

<sup>73</sup> Archives of American art. *Oral history interview with Anni Albers*, 1968, July 5. Smithsonian Institution.

os conceitos e qualidades contidos no primeiro documento referido, Albers menciona para o têxtil-arte: flexibilidade, maleabilidade, leveza relativa, mobilidade ou portabilidade, isolante, é elemento protetor, criador de privacidade, quente ao toque, absorvente de som, refletor de luz, fluorescente, antirrugas, impermeável, plissado permanente, rápido na secagem, indeformável, repelente de pó, resistente a manchas, nódoas, à prova de bolor, oferece transparência, opacidade, tranquilidade. Vários destes conceitos e qualidades apontam para novos processos químicos e deixam antever um desenvolvimento tecnocientífico, nomeadamente uma nanotecnologia adiante tratada. Estes avanços não denotam quaisquer melhorias na tecelagem em si, refere Albers, que reafirma não haver novas invenções, novos modos de entrelaçar o fio, podendo-se mesmo registar uma regressão, observa Albers: «Presentemente, o impressionante desenvolvimento têxtil deve-se quase inteiramente a novos processos químicos, que produzem novas fibras e novos acabamentos». <sup>74</sup>

Mais alguns dados históricos lançam luz quanto à vida dinâmica e expansão da *Bauhaus* por tantos países e o seu papel na área têxtil-arte em tecelagem manual. Apesar da sua breve existência, a *Bauhaus* parece ficar como um símbolo de uma época. A princípio sediada na referida idílica capital da Turíngia, *Weimar* (fig. 57), de 1919 a 1924, muda-se para *Dessau* devido à tensão gerada por cidadãos conservadores da cidade *Weimar*. Durante os anos em *Weimar*, a oficina de tecelagem enfatiza a expressão artística têxtil, as peças individuais, que refletem a instrução e as filosofias de *design* dos pintores.



Fig. 57 - Oficina de tecelagem em *Weimar*. Fonte: Hahn, 1988: 74.

Em *Dessau*, um centro industrial em crescimento, a *Bauhaus* continua alvo de hostilidades por razões políticas. Nesse centro as tecelãs deixam contra vontade, a vertente expressiva artística têxtil, movendo-se para a primeira linha do desenvolvimento de protótipos para a indústria. Nesta linha, inventam o conceito de *design* têxtil contemporâneo. Aí se encontra a matriz de

---

<sup>74</sup> «The impressive textile development at present is almost entirely due to new chemical processes that bring us new fibers and finishes» Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture in Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press (<http://www.jstor.org/stable/1566855>, em fevereiro de 2017).

uma perspectiva artística, científica e tecnológica, gerada na *Bauhaus* em 1919 e arquitetada pelo seu fundador Walter Gropius. Na realidade, essa matriz coloca a problemática da produção industrial, enquanto potenciadora da criatividade e da inovação, que resulte do labor de equipas multidisciplinares formadas por arquitetos, pintores, escultores, fotógrafos, *designers*, cineastas, de modo geral criadores, capazes de conceber metodologias que levem à invenção de objetos altamente qualificados para todas as pessoas. Por sua vez, a ideia de *design* é acompanhada pela ideia de operador plástico. A oficina de tecelagem chega a ser equipada com teares Jacquard, graças a Gunta Stölzl, um tipo de tear antes referido e estudado no Glossário, que permite mais rápida e automatizada tecelagem, através de cartões perfurados, portadores da exatidão padronal mecanizada, sendo considerado um tear precursor do computador (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 195, Weltge, 1993: 15-16, 89, 97). A autora Weltge refere ainda: «A oficina de tecelagem no edifício estúdio em *Dessau* era espaçosa e continha uma variedade de teares, equipamento de urdir, mesas de projeto e cavaletes» (fig. 58).<sup>75</sup>

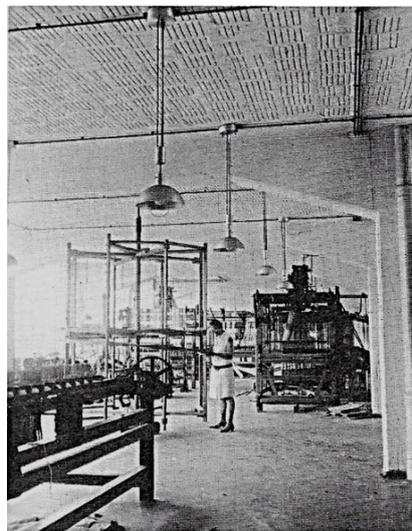


Fig. 58 - Vista da recém instalada oficina de tecelagem da Bauhaus em *Dessau*, 1925. Fonte: Hahn, 1988: 75.

Depois de *Dessau*, a *Bauhaus* sobrevive apenas um ano em Berlim, onde é fechada em 1933, como antes se refere. Segue-se o exílio de muitos dos seus membros mais destacados (Weltge, 1993: 12, 16). Entre os que emigram contam-se os artistas mencionados antes no Capítulo I, subapítulo 2 a que se acrescentam: Ludwig Hilberseimer (1885-1967), arquiteto, Walter Peterhans (1897-1960), fotógrafo, Herbert Bayer (1900-1985), ilustrador, fotógrafo, infografista e Marcel Breuer (1902-1981), arquiteto e *designer* de móveis, Anni Albers. Arquitetos, *designers*, educadores em geral são o rosto da *Bauhaus* perante os cidadãos.

---

<sup>75</sup> «The Weaving Workshop in the Dessau studio building was spacious and contained a variety of looms, warping equipment, drafting tables and easels» (Weltge, 1993: 90-91).

Artistas tecelãs e *designers* têxteis alcançam porventura menor proeminência, porém os que se tornam conhecidos passam porventura a melhor parte das suas carreiras no exílio: Gunta Stadler-Stölzl na Suíça, Margaret Leischner (1907-1970), *designer* industrial e artista têxtil, em Inglaterra, Anni Albers, Marli Ehrman (1904-1982) e Trude Guermonprez (1910-1976) nos Estados Unidos. Para outros artistas *bauhausianos*, outros são os países de exílio: Holanda, França, Países Baixos, Rússia e México (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 196-197; Weltge, 1993: 12, 118-128). Entre os que ficam, conta-se Ida Kerkovius (1879-1970), que é exemplo de destacada artista alemã têxtil-arte, além de pintora - entre muitas outras, representante feminina da modernidade - cujas obras são confiscadas e queimadas pelos nazis, no período da guerra; o seu *atelier* em Estugarda é completamente destruído num bombardeamento, em março de 1944; ela continua no entanto sempre a pintar e a tecer, em migração, durante os difíceis anos da II Guerra Mundial. Acentua-se que entre os artistas que ficam em solo alemão, muitos são perseguidos, detidos por razões políticas, os seus trabalhos têxteis e outros confiscados, perdidos, considerados pelos nazis arte degenerada. Muitos *ateliers* são encerrados compulsivamente, quando não bombardeados, muitos artistas acabam em campos de concentração, onde vinte a trinta são executados, estima-se - Otti Berger e Friedl Dicker, executadas em Auschwitz, são disso exemplo (Weltge, 1993: 124-125). Enfim, perseguições, expulsão, o exílio para muitos e depois o legado. Os que migram têm carreiras porventura de maior sucesso.

Nos Estados Unidos, Anni Albers e Marli Ehrman abraçam a sua nova pátria e as suas vidas profissionais, sem interrupção. Black Mountain College, Pond Farm, a *New Bauhaus* em Chicago e por extensão, Mills College, na Califórnia, tornam-se postos avançados da *Bauhaus*. Os institutos superiores americanos mudam os seus métodos de ensino e incorporam aspetos do *Vorkurs* - curso preliminar - nos seus planos curriculares. Contudo, o verdadeiro benefício destas mudanças para a temática que aqui importa é um renascimento da tecelagem manual nos Estados Unidos. É aí criada e encorajada uma nova consciência de *design* têxtil, através de um número sem precedente de exposições por todo o país. Em paralelo com a oficina de tecelagem original, a tecelagem manual conduz ao *design* para a indústria.

Uma das alunas de Anni Albers nos Estados Unidos, a atualmente consagrada a nível internacional Sheila Hicks, tece tapeçarias que se inserem num período têxtil-arte mais revolucionário do que o período da *Bauhaus*, o período a partir dos anos 1960, altura em que o têxtil-arte em tapeçaria manual se afirma como arte definitivamente autónoma da pintura, o momento em que deixa de ser apenas "mural" e conquista o espaço. Nos anos 1960 recebem-se colossais esculturas-têxteis, monumentos espaciais e ambientais têxteis, expostos nas sucessivas Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, de 1962 a 1995. Outros recetores do *élan* das pesquisas têxteis de Anni Albers nos Estados Unidos são Ed Rossbach (1914-2002),

Lenore Tawney (1907-2007), Claire Zeisler (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 197 e Weltge, 1993: 10, 161, 164).

Curioso é registrar a presença de alunos japoneses na *Bauhaus*. Iwao Yamaki, bem como outros dois japoneses podem indiciar a migração da ideia de Gropius até ao Extremo-Oriente.<sup>76</sup> A aluna japonesa Michico Yamawaki, tecendo na oficina de tecelagem de 1930 a 1933, ao regressar ao Japão, publica os métodos de ensino da *Bauhaus*, enquanto professora nas escolas de arte japonesas (Weltge,1993:118). Quanto a Ethel Foder, vai para a África do Sul. Estes casos reafirmam a disseminação internacional da ideia *bauhausiana*.

A nível estético-imagético, partilham-se algumas reflexões. Uma continuada e repetida observação dos tecidos *bauhausianos* revela uma certa preponderância de um tipo de padrão. Com alguma frequência, essas obras têxteis apresentam retângulos e quadrados, no que se considera uma imagética moderna abstratizante, dominada por padrões de formas geométricas e por planos que se interconectam; os padrões encontram-se baseados numa rede ou grelha, de forte contraste entre os planos vertical e horizontal. Pode falar-se de um estilo *Bauhaus* nos têxteis arte em tecelagem manual? Esse estilo fala nas obras de Anni Albers, Gunta Stadler-Stölzl, Léna Bergner (1906-1981), Margarete Köhler, Benita Koch-Otte (1892-1976), Ida Kerkovius, Gertrud Arndt (1903-2000) e de outras alunas, algumas depois também professoras na *Bauhaus*? Tanto quanto se sabe, Gropius rejeita a ideia da existência de um estilo *bauhausiano* na arte têxtil. Além disso, considera-se que a pedagogia militante da *Bauhaus*, por um lado assente numa "ideia", e por outro lado a migração e dispersão de seus docentes pelo mundo parecem explicar a disseminação da "experiência *Bauhaus*" e a influência exercida por essa experiência na criação têxtil-arte em tecelagem manual e em tapeçaria contemporânea. Concorda-se com os autores quando referem que só uma "ideia" pode expandir-se de tal forma, e alcançar tão incomum realização (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 194 e Weltge, 1993: 16).

### **2. 2. 3. A *Bauhaus* e o atelier de Dulce Santana.**

Pode porventura considerar-se Dulce Santana no seu espaço e no seu tempo, muito à frente da sua época e a seu modo, uma vanguardista têxtil-arte em tecelagem manual. Sem ter conhecido o "momento *bauhausiano*", Dulce Santana é uma artista tecelã de amplas visões. Ela inova, usando novas fibras têxteis, como ráfias naturais e sintéticas - estas também designadas celofanes - *lurex*, *perlaponts*, couro, feltro, *realia*. Os três últimos casos encontram-se em *assemblages*. Inova no uso de amplas misturas e justaposição de fios plenos de cor, que a autora torce num só "cabo", criando mesclados únicos. À semelhança dos procedimentos na

---

<sup>76</sup><http://www.ruadebaixo.com/bauhaus.html>; <http://www.dw.com/es/bauhaus-modelo-para-armar/a-4507597>, em janeiro de 2016.

*Bauhaus*, Dulce e Maria Santana variam as técnicas, desde o têxtil liso, plano, regular, fino, até ao têxtil relevado, misturando materiais grossos e finos, empregando *assemblages*, deixando teias visíveis, criando *dégradés* e transparências. Estas autoras realizam estudos e experiências sobre experiências, antes das decisões, à semelhança da regra da experimentação *bauhausiana*. Assim, elas descobrem novos teceres, novas variações cromáticas, na infinidade de variações matemáticas das remissas. As experiências, vivências e teceduras são partilhadas com Maria Santana que, deste modo, bebe em *atelier* familiar o gosto pela cor, a ampla visão do "novo", o gosto tátil pelo têxtil, que ela mesma tece, acaba, mas também prepara nas fases iniciais e intermédias, dobando meadas, urdindo, ajudando a montar teias. Enfim, Maria Santana recebe as influências têxtil-arte de Dulce Santana, cujos padrões ainda hoje a surpreendem. Dificilmente se pode falar em influências *bauhausianas* nestas duas autoras, considerando as suas atuações porventura *avant-garde* nos anos 1950 e 1960, muito em transição, entre um período moderno e uma contemporaneidade, numa predominante harmonia imagética abstratizante, por vezes levemente figurativa, outras vezes de "quanto menos melhor". Tanto quanto se sabe, parece improvável a transposição dos teceres *bauhausianos* pelas revistas de moda ou outras a que Dulce Santana tem acesso e que pesquisa.

## **2. 3. As segundas vanguardas em *Lausanne*, pelo mundo e em Portugal, até inícios do século XXI.**

### **2. 3. 1. Enquadramento histórico-artístico de *Lausanne*, de 1933 a 1962.**

Autores têxteis mencionam ser necessário esperar cerca de trinta anos, de 1933 a 1962, para que o têxtil-arte, tapeçaria em tecelagem manual ganhe a sua verdadeira dignidade artística. Tal referência intriga a autora da tese, que se coloca algumas questões: qual a razão ou quais as razões de tal interrupção de vanguardas? Porquê cerca de trinta anos de espera? Que acontece entretanto? Onde estão os talentos têxteis? O que fazem? Por que razão não têm visibilidade durante aquele período?

Para responder a estas questões revisitam-se as décadas de 1930 a 1960, com relevo para o período posterior à II Guerra Mundial, na esperança de encontrar explicações e respostas para a longa e hipotética paragem ou espera. Tece-se deste modo um enquadramento histórico-artístico de *Lausanne*. Ao longo da pesquisa recorre-se a uma visita histórica contemporânea, acompanhada de algumas memórias e reflexões, baseadas na experiência pessoal.

Se por um lado, a expulsão e dispersão dos artistas *bauhausianos* levam a uma frutificação dos seus ideais e artes nos países de acolhimento, por outro lado, esses são anos mais ou menos longos de adaptação desses artistas às novas circunstâncias de suas vidas. Pode deduzir-se que

os anos de 1933 a 1939, respetivamente ano do encerramento da *Bauhaus* e ano de início da II Guerra Mundial, são anos de adaptação desses artistas a meios culturais diversos das suas origens, bem como são tempos de alguma recuperação de suas atividades têxteis artísticas.

Ainda mal recuperada da I Grande Guerra, a Europa mergulha em 1939 na II Grande Guerra, tendo acontecido entre os dois conflitos, o *crash* de *Wall street*, em 1929 (Gilbert, 2009: 37-38). As duas grandes guerras deixam atrás de si uma atmosfera fortíssima de terra queimada, que se prolonga ainda por cerca de década e meia, após o final do segundo conflito, de 1945 aos anos 1960, período de não visibilidade das grandes artes e dos artistas em geral, decaindo as primeiras, migrando os segundos (Hobsbawm, 1994: 489-490).

Entre 1939 e 1945, os artistas e pessoas em geral que ficam em espaço europeu ocidental, dentro e fora da Alemanha, sofrem de forma mais intensa os horrores da II Guerra Mundial. São anos de catástrofe, de constante sobressalto, inquietação, bombardeamentos, perseguições, prisões, campos de concentração, deslocações e fugas, destruição, morte, fome, devastação. Esses anos prolongam-se até 1953, altura em que a produção alimentar *per capita* à escala mundial retoma o nível de 1939 (Gilbert, 2009: 134). Deste modo, se uma das consequências da II Guerra Mundial é devastadora, no respeitante à produção alimentar, considera-se que não restam às pessoas, aos artistas o mesmo tempo, forças anímicas e físicas para uma atenção e dedicação a atividades artísticas comparativamente com os períodos de paz. Igualmente se considera que devem ser escassos ou inexistentes os meios económicos para adquirir materiais têxteis, estes por sua vez porventura inexistentes. Caso exemplar e de exceção é a Polónia do pós-guerra, que segundo o autor André Kuenzi integra materiais-lixo, de forma muito original e criativa, quando na altura faltam meios artísticos têxteis. Além disso, não se deve esquecer que os anos posteriores à II Guerra Mundial, para lá das migrações forçadas e da fome, são anos simultaneamente de Guerra Fria entre as duas grandes potências, os Estados Unidos e a U.R.S.S. A nível mundial e local, as populações vivem sob a constante, latente, inquietante e aterradora ameaça de uma III Guerra Mundial. Esses são anos de corrida a forte armamento atómico, por parte dos dos blocos ocidental e oriental (Gilbert, 2009:135-136).

Entretanto, surgem novas questões: resta alguma, ainda que ligeira, tranquilidade mundial e local? E se ela existe, onde se encontra? Há condições, "espaço" para a criação artística? Algumas respostas encontram-se nas memórias pessoais do que então se vive. Na segunda metade da década de 1940, sublinha-se o início da referida Guerra Fria, que aumenta as tensões entre as duas grandes potências e muito é sentida pelas autoras Dulce Santana e Maria Santana, ambas filhas dos conflitos catastróficos, das incríveis instabilidades mundiais e sequelas vividas nessa década (Gilbert, 2009: 63, 66-67, 87-88).

Além disso e entre os avanços tecnocientíficos da década de 1940 encontram-se: o ENIAC, primeiro computador e integrador numérico, o primeiro transistor - este o primeiro difusor de massas da arte da música e da infirmação, tornadas portáteis - a televisão colorida. As artes vivem um período difícil. O consumo e o mercado de massas ofuscam a pintura. A democracia de consumo impõe-se e é mais evidente a sua dimensão estética: «A novidade era, que a tecnologia enchera de arte a vida quotidiana privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética» (Hobsbawm,1994: 506). A cultura comum baseia-se na indústria de diversão de massas. Parece poder aceitar-se que a tecnologia transforma o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o mundo das artes e diversões populares do que o mundo da pintura, da escultura e da literatura. Ainda na década de 1940, em 1947, inicia-se o plano Marshall de recuperação da Europa pós-guerra (Gilbert, 2009: 83-86). A nível têxtil, na área da moda e em 1946, regressam aos Estados Unidos as saias longas, após a revogação da proibição do uso excessivo de tecidos durante a guerra. Em 1947, a Christian Dior lança um estilo, que vence nos anos 1950, o *New Look* - propondo uma nova silhueta com cintura e seios marcados e uma ampla saia rodada. Em 1949, os Estados Unidos e os países da Europa Ocidental revelam os seus planos de formar uma aliança de defesa contra a U.R.S.S., a OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte. Assiste-se, desta forma, à divisão do mundo em dois blocos, o ocidental e o oriental, ambos a armar-se com a bomba H (Gilbert, 2009: 83-86). Prosseguindo as pesquisas dos anos mencionados, consideram-se os anos 1950 - a "idade de ouro" do cinema e segundo alguns, a "era de ouro" da televisão, em parte do mundo ocidental - uma época de transição, entre o período de guerras da primeira metade do século XX e o período de revoluções comportamentais e tecnológicas da segunda metade do século. Em 1951 inaugura-se no Brasil a primeira Bienal de Artes de São Paulo. Em 1952, a bomba H está pronta para ser usada. Em 1954, a IBM divulga o fabrico de um cérebro eletrónico, projetado para ser usado nos negócios. O Pacto de Varsóvia passa a unificar militarmente as nações do bloco oriental, em 1955, o mesmo ano em que a União Soviética confirma possuir a bomba de hidrogénio. Por sua vez e em 1957 inicia-se a conquista do espaço, com o lançamento dos primeiros satélites pela União Soviética. No mesmo ano, a OTAN aprova a presença de armas atómicas dos Estados Unidos na Europa, incluindo mísseis de alcance intermédio. Esta escalada de armamento atómico, transformando a Europa no palco de batalha entre as duas potências, faz parte das memórias pessoais da autora da tese, bem como a transformação de Cuba numa ditadura comunista totalitária, a 1 de janeiro de 1959. Alguns dos anteriores factos revelam-se muito ameaçadores e perturbadores para as sociedades de então. A autora da tese recorda esses anos inquietantes, simultaneamente vividos em aprendizagem têxtil, no *atelier* de seu ambiente familiar.

Continuam a surgir respostas às questões iniciais deste estudo, isto é, que é bem possível tecer a nível familiar, como acontece com outros autores e artistas, noutros países, noutras culturas, latitudes e longitudes. Por sua vez e tanto quanto se sabe, transcritores, copistas e dirigentes de *ateliers* independentes põem de novo em causa a tapeçaria em tecelagem tradicional, a partir dos anos 1950. Segundo eles, a tapeçaria tradicional manual limita a possibilidade do tecelão se exprimir (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 331). Segundo os mesmos autores, experimentam-se por esses tempos novas matérias-primas em bruto, explora-se a sua textura, privilegia-se a forma, tiram-se efeitos de sombra e luz através de desdobramentos em espessura. Nesses anos, alguns insistem na, até então, habitual e ortodoxa estreita ligação e colaboração entre tecelão e pintor. Entretanto, continuam a dar-se passos em frente, no sentido da libertação da tradição, surgindo mini tapeçarias nos *ateliers* independentes e experimentais, onde se transformam pinturas de artista-pintor. Um exemplo é Miró (fig. 59), através do recurso a texturas espessas e variadas. Nos referidos *ateliers* tecem-se expressivas teceduras, que jogam com diferentes grossuras da trama, formada por elementos tecidos, fiados, entrançados ou enlaçados, entrelaçados.



Fig. 59 - Joan Miró - *Mujer*, 1977. Washington, National Gallery of Art. Fonte: Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 310.

Fig. 60 - Jagoda Buić - *Variation en Bleu*, 1971. Alto-liço, fenda, franjas, ziguezague, a 180 x l 180cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 23.

Ao contexto da "nova tapeçaria" surgida em *Lausanne* pertence, entre muitas outras artistas tecelãs, a croata Jagoda Buić na fase em que explora novas técnicas, orientando-se Buić depois para pesquisas e criações murais, espaciais, ambientais monumentais e flexíveis. «Um mundo dócil», assim se refere Buić poeticamente às suas tapeçarias (Kuenzi, 1981: 140) (fig. 60).

O estudo efetuado parece revelar uma contínua atividade têxtil reflexiva artística, que atua no silêncio, mas extremamente criativa e durante cerca de trinta anos, numa sequência lógica e natural das sementes lançadas pela escola de arte e *design Bauhaus*, levando bem longe estudos, pesquisas, experiências e realizações, aspetos visíveis nas precursoras da "nova tapeçaria" - Anni Albers, judia alemã e americana, de perfil antes traçado e Sophie Taeuber-

Arp, suíça, pintora, artista têxtil, pedagoga, bem como da pioneira Elsi Giauque (1900-1989), suíça, aluna da anterior (Kuenzi, 1981: 57). Noutros casos, os resultados desse contínuo labor têxtil vêm mais tarde a público, aquando das Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*, entre 1962 e 1995. Eis o que se pretende: «Aplicar uma técnica imposta pela matéria, pela utilização de novas fibras e pela necessidade de harmonizar as tapeçarias com as tendências da arquitetura moderna». <sup>77</sup> Estas palavras de Elsi Giauque falam do despontar das novas vanguardas de então. Em suma, os anos de espera revelam um período de maturação da arte têxtil. Pelo que se sabe, vai-se sempre tecendo em vanguarda, apesar da purga Nazi, apesar da guerra e das suas sequelas. Não obstante esse contexto europeu e até mundial vai-se construindo progressivamente uma revolução têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual, a mudança de paradigma têxtil-arte mostrada em *Lausanne*, em rutura com o modelo tradicional.

Neste ponto surge a questão: o que se passa no espaço francês com Lurçat e a tapeçaria na via tradicional antes estudada?

Além do que antes se estuda sobre Lurçat, grande dinamizador de todo o movimento de revitalização e renovação da tapeçaria tradicional moderna na Europa e presidente da *Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie* (1947), ele forma a cooperativa de tapeçaria de Aubusson, com o objetivo de manter a qualidade técnica e artística das tapeçarias aí produzidas. Lurçat acaba por se afastar de Aubusson, pois esse centro têxtil-arte mostra-se muito arreigado e cioso de seus princípios clássicos. Tanto quanto se sabe, Lurçat passa nos anos 1920 pelas experiências têxteis da *Bauhaus*. As sementes desta escola de arte e *design* pouco frutificam de imediato em Lurçat. Porém o percurso de Lurçat revela atenção às novas propostas e às novas tendências, por tanto estuda-se antes com o momento tradicional e refere-se de momento com o momento de *Lausanne*. Enquanto um dos impulsionadores das Bienais de *Lausanne*, Lurçat revela-se aberto à "nova tapeçaria", juntamente com o seu amigo Pierre Pauli (Kuenzi, 1981: 30-34).

Se porventura por influência de Lurçat, o regulamento da Primeira Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*, 1962, apenas admite obras realizadas em alto-liço e em baixo-liço, prevendo muito embora a extensão a outras técnicas nas Bienais seguintes, a Segunda Bienal admite o bordado e a aplicação. O regulamento da Terceira Bienal é ainda mais flexível, criando uma secção dedicada a pesquisas, nada mais estipulando. Estas mudanças revelam uma maior e benéfica abertura, abrindo caminho aos vanguardistas tapeceiros da era contemporânea (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 7). A pioneira artista suíça Elsi Giauque pronuncia-se sobre Lurçat: «Graças a ele, a arte da tapeçaria vive hoje em dia. Pintores

---

<sup>77</sup> «Appliquer une technique imposée par la matière, par l'utilisation de nouvelles fibres et par la nécessité d'harmoniser les tapisseries avec les tendances de l'architecture moderne» (Elsi Giauque *in* Kuenzi, 1981: 49).

considerados desenharam cartões para Aubusson, mas nenhum deles os executou tão bem».

<sup>78</sup> Por sua vez Kuenzi comenta: «[...] sem a energia e a autoridade de Jean Lurçat, o Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna não teria provavelmente sido criado em *Lausanne*». <sup>79</sup> Além disso, perante obras de Magdalena Abakanowicz, o júri, de espírito aberto e clarividente, presidido por Jean Lurçat, mostra-se bastante interessado pelo lado inovador (Kuenzi, 1981: 79). Acrescenta-se que Pierre Pauli (1916-1970) clarifica o ponto de vista de Lurçat: fazer de *Lausanne* a «"cidade encruzilhada da Europa" - a Meca das artes da tapeçaria». <sup>80</sup> Acresce a isto que a artista Magdalena Abakanowicz se refere a Lurçat como o promotor do Centro Internacional da Tapeçaria, sem o qual a Bienal jamais teria existido, para quem «Cada livro deve conter uma chave nova». <sup>81</sup>

No presente âmbito destaca-se Pierre Pauli, suíço, artista gráfico, grande apaixonado da arte têxtil contemporânea, aberto a todas as correntes de ideias, a todas as inovações válidas. Homem caloroso e imaginativo é, juntamente com seu amigo Lurçat, grande impulsionador das Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne*. Pierre Pauli tem uma intuição pouco comum. Ele visita dezenas e dezenas de *ateliers*, passando em revista quilómetros de tapeçaria, em Veneza, Paris, Varsóvia, Praga, Mannheim, fazendo contactos, ganhando simpatias. Com o seu entusiasmo e a sua tenacidade, Pauli chega a reunir em *Lausanne* artistas têxteis das mais diversas origens, latitudes e longitudes culturais, de que são exemplo os países: Suíça, Jugoslávia, Checoslováquia, Espanha, França, Inglaterra, Holanda, Polónia, Colômbia, Japão e Estados Unidos (Kuenzi,1981:9-10).

A pesquisa sobre Lurçat e Pauli confirma uma continuidade da tapeçaria sem interrupções, isto é: 1. sempre se tece no designado e suposto período de espera ou interregno da arte têxtil em tapeçaria, durante cerca de trinta anos; 2. tece-se segundo os moldes tradicionais, com Lurçat, vertente abordada no subcapítulo 2. 1. 2 deste Capítulo II; 3. além disso, tece-se muito em vanguarda artística têxtil, como revelam também as visitas preparatórias de *Lausanne*, feitas por Pauli um pouco por todo o lado; 4. tece-se numa via de vanguarda da "nova tapeçaria", de textura flexível, macia, relevada, com valor artístico têxtil, questionando o uso do tear, onde os materiais, por eles mesmos expressivos, contribuem para a libertação final da tapeçaria em relação à pintura; 5. tece-se, enfim, tapeçaria de artista, este executando as suas próprias conceções.

Entretanto deve referir-se que a década de 1960 revela uma explosão artística e cultural, continuando a linha iniciada na década anterior, quando a cultura é impulsionada. As artes em

---

<sup>78</sup> «Grâce à lui, l'art de la tapisserie est aujourd'hui vivant. Des peintres en vue ont dessiné des cartons pour Aubusson, mais aucun d'eux ne les a aussi bien exécutés» (Kuenzi, 1981: 34).

<sup>79</sup> «[...] sans l'énergie et l'autorité de Jean Lurçat, le Centre internationale de la tapisserie ancienne et moderne n'aurait probablement pas vu le jour à *Lausanne*» (Kuenzi, 1981: 34).

<sup>80</sup> «"ville carrefour de l'Europe" - la Mecque des arts de la tapisserie» (Kuenzi, 1981: 9).

<sup>81</sup> «Chaque livre doit enfoncer un clou nouveau» (Kuenzi, 1981: 10).

geral ressurgem e conseqüentemente a arte têxtil é abrangida, como revelam as mencionadas Bienais Internacionais de Tapeçaria em *Lausanne*, sem esquecer as que simultaneamente se realizam em Lodz, na Polónia. Esta é também a década de maior lançamento e sucesso no *atelier* familiar de Dulce Santana. Algumas reflexões e memórias pessoais bem como novas pesquisas complementam as explicações procuradas para a espera de cerca de trinta anos, pelas novas vanguardas têxtil-arte e reaparecimento surpreendente em 1962, com o perfil de uma revolução têxtil em mudança paradigmática, apresentando propostas e tendências. Neste contexto, começa a revelar-se que a atividade têxtil artística manual sempre necessita de longo tempo, bastante tempo para urdir o tear, para a tecedura e, porventura, precisa de mais tempo para prévios momentos de conceção, estudo e estudos, experiências, enfim, muito "projeto". Bem se sabe também, por vivências próprias, da morosidade de antigos e recentes projetos.

Além disso, recorda-se que a arte têxtil sempre acompanha a humanidade desde os seus primórdios, como desde sempre é largamente de produção doméstica e quase exclusivamente feminina. Deste modo, consegue-se de certa forma imaginar e aceitar que, em anos de catástrofe do século XX, a arte têxtil tenha acompanhado e preenchido nos lares momentos de realização artística descontraída, terapêutica e mesmo espiritual, além da satisfação das necessidades básicas e utilitárias do têxtil, passando pelos usos intermédios de ornamentação e decoração. Os materiais empregues podem no entanto determinar que o objeto têxtil possa considerar-se arte, mesmo quando supre uma simples função utilitária ou possui dimensões diminutas. Esta conceção de arte têxtil abarca a inspirada inventividade do artista, que se não confina à representação ou reprodução de modelos, mas que se aventura pela apropriação e pela desconstrução, chegando a obras únicas.

### **2. 3. 2. Caracterização da mudança de paradigma surgida com *Lausanne*, 1962-1995.**

No alargado período de 1962-1995 de *Lausanne*, considera-se relevante resumir a evolução desse verdadeiro laboratório de tantas outras exposições internacionais simultâneas, como por exemplo as de Lodz, na Polónia, a acontecer até hoje.

Considera-se relevante referir que os anos 1960 vêem um Jean Lurçat presidente do CITAM - Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna - em *Lausanne*, cidade onde tem lugar a Primeira Bienal Internacional de Tapeçaria, em 1962. Inicialmente instaurada por pintores de "cartão", a Bienal depressa se afasta com audácia dos princípios de conceção e de elaboração tradicionais, dando lugar ao nascimento da "nova tapeçaria". Esta desliga-se da parede, afasta-se do modelo pintado, adquire a sua independência, metamorfoseia-se, em criações a três dimensões. Dá-se a rutura entre a tapeçaria tradicional - antiga e moderna - e a tapeçaria contemporânea, muito embora a primeira continue a existir.

Acrescenta-se que em 1981, a Décima Bienal reitera a progressiva e benéfica abertura encontrada nas anteriores Bienais, como se aflora antes, ao publicar no seu regulamento: «A décima Bienal propõe-se apresentar a evolução da arte têxtil, no conjunto de suas manifestações e de seus fins (técnicas, meios de expressão, pesquisas, utilização, situações, etc.)». <sup>82</sup> Segundo os mesmos autores, juntam-se deste modo duas abordagens: a tradicional, baseada na reprodução em tapeçaria de cartão de pintor e «[...] uma expressão artística autónoma, apoiando-se nos alicerces, nas propriedades, no pôr-se em obra, no funcionamento específicos da escrita têxtil». <sup>83</sup> Seguindo a referida "expressão autónoma artística" têxtil-arte em tapeçaria, passam por *Lausanne* inúmeros artistas têxteis, oriundos dos vários continentes, amplamente referidos, por exemplo, nas obras de André Kuenzi, 1981, de Thomas, Mainguy, Pommier, 1985 e de Nadine Monem, 2008.

Com os novos artistas, entra-se no campo da "nova tapeçaria". Eles lançam agitação a partir da Primeira Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*, em 1962, quando começa a surgir o movimento ou momento da verdadeira "revolução têxtil-arte", *fiber art* ou "arte têxtil", o momento das 2<sup>as</sup> vanguardas. Os artistas das 2<sup>as</sup> vanguardas, pelas tendências e mudança lançadas, influenciam artistas hodiernos, quer nacionais, quer estrangeiros. O referido movimento inspira-se em William Morris, na *Bauhaus*, na reflexão anterior sobre a revalorização das artes aplicadas, lançada pelo movimento *Arts and Crafts*, inspira-se na Arte Nova e em diversas tradições têxteis fora da Europa, como as tradições pré-colombianas-peruanas, estudadas no primeiro subcapítulo deste Capítulo II.

Além do que antes se refere e entre outros aspetos, o novo movimento "arte têxtil" empreende pesquisas de matérias-primas, de cores, de estruturas e volumes, que se realçam no domínio das artes aplicadas e da escultura; desta forma surgem as designações *free weave*, "construções têxteis", *architextures* - arquitexturas (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 331). Para melhor se caracterizar o novo movimento *fiber art* abordam-se, entre outros, os aspetos: técnicas, materiais, texturas, conquista espaço-arquitetural e ambiental, modificação do diálogo entre teia e trama, ausência de tecnologia, integração do erro, conceitos, consciência ecológica, estéticas.

Numa caracterização do novo paradigma surgido com *Lausanne*, tanto as novas técnicas como os novos materiais assumem papel de destaque, notando-se uma continuidade e intensificação na exploração de ambos, em relação ao momento *bauhausiano* anterior.

### **As novas técnicas.**

---

<sup>82</sup> «La dixième Biennale se propose de faire le point sur l'évolution de l'art textile dans l'ensemble de ses manifestations et de ses destinations (techniques, moyens d'expression, recherches, utilisation, situations, etc.)» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 9).

<sup>83</sup> «[...] une expression artistique autonome s'appuyant sur les fondements, les propriétés, la mise en œuvre, le fonctionnement spécifiques de l'écriture textile» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 9).

Realça-se que o movimento revolucionário de *Lausanne* é conduzido por artistas, sobre os quais o jogo das técnicas têxteis, inexploradas há séculos, exerce o fascínio de um *medium*. Entre as técnicas consideradas "novas", inspiradas nas técnicas pré-colombianas-peruanas, contam-se grande parte das antes estudadas em D'Harcourt neste Capítulo II, 1.1.. No domínio das técnicas tecidas surgem: teias parcialmente expostas, apresentando fios não tramados, trama descontínua e predominante, por vezes seccional, não perpendicular à teia, dando lugar a espaços abertos, a fendas; laçadas empilhadas ou não, anéis, argolas; permutabilidade, alternância de cores, quer na teia, quer na trama; uso de fios decorativos suplementares à trama e à teia; tecelagem dupla; tecedura de espaços abertos; envolvimento localizado de fios da urdidura; passamanaria, torcendo, entreligando, entrançando e/ou envolvendo fios da urdidura e/ou da trama. Os envoltimentos, entrançados, torceduras, bem como a justaposição de variados fios ocasiona relevados ou *broches*. Entre as técnicas não tecidas encontram-se: nós; variados tipos de entrançados, simples, duplos, de pontas livres ou apresentando nós - os *quipu*. Entre as técnicas ornamentais surgem: franjas, borlas, *assemblages* de vária ordem - penas e tufo de penas, conchas e outros objetos. Neste âmbito incluem-se as bandas cosidas - esta porventura das mais antigas técnicas empregues pelo ser humano.

Lança-se um olhar à obra de Pierre Daquin, ilustrativa de novas técnicas, de que se retira tão só uma imagem (fig. 61).



Fig. 61 - Pierre Daquin - *Devenant* (detalhe), 1968. Baixo-liço, teia dupla, fendas, a 19 x l 144cm. Galeria La Demeure, Paris. Fonte: Kuenzi, 1981: 153.

Entre muitos outros, Pierre Daquin é um dos executores da "nova tapeçaria" nos anos 1960, tecendo as suas próprias criações e explorando novos procedimentos técnicos como: acrescentes, fios de teia visíveis, colagens de costura e ainda o branco como única cor.

[...] Até então, as qualidades de um tecido clássico definiam-se sobretudo pela regularidade do gesto (uniformidade entre ir e regresso), intervindo o motivo apenas através da matéria, pelo adorno de formas simbólicas ou não e pela cor, contrariamente ao aqui, onde o gesto é voluntariamente descontínuo.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> «[...] Jusqu'alors les qualités d'un tissu classique se définissaient surtout par la régularité du geste (uniformité entre aller et retour) le motif n'intervenant que par le biais de la matière, l'agencement des formes symboliques ou non et par la couleur, contrairement a ici, où le geste est volontairement discontinu» (Kuenzi, 1981: 303).

Deste modo se exprime o francês Pierre Daquin, num excerto do seu *Projet pour Lausanne 1980*, em que dá algumas pistas gerais para uma adequada leitura do trabalho sobre os *Dérèglements*. Neste excerto, lê-se a proposta do *Dérèglement textile nº7*.

Além disso, a referida passamanaria, magistralmente empregue por Sheila Hicks, surge em enrolamentos parciais de cordas (fig. 62).

Este estudo revela que entre os artistas mais influentes na nova tapeçaria, alguns vão buscar as fontes da tecelagem às técnicas referidas em D'Harcourt, 1962 e antes estudadas, a que se acrescentam outras aí não mencionadas como a costura, o pesponto, o *crochet*, o *tricot*, o *macramé*, o *dégradé*, o uso de fios de espessura diferente, entre outras. Annette Feldman considera o *tricot* uma forma de renda manual, também conseguido à máquina, pois tanto tricotar como fazer renda requerem agulhas próprias e as duas técnicas executam malhas (Feldman, 1975: 26). Volta-se a estas técnicas mais adiante, sendo que o Glossário detalha aspetos a reter.

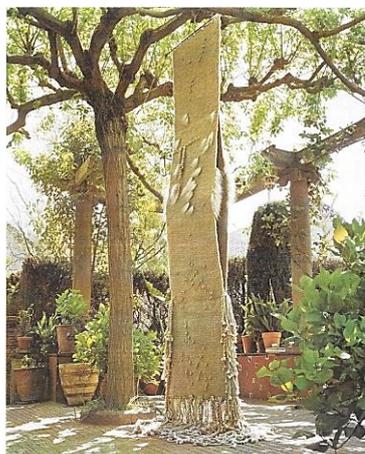
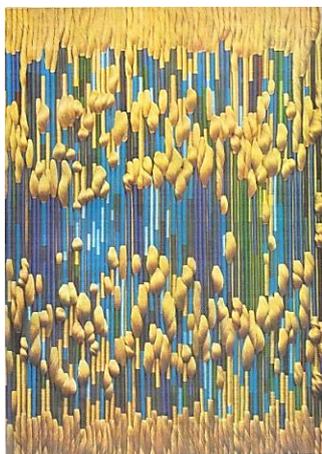


Fig. 62 - Sheila Hicks - *Rotschild Fugue* (fragmento). Passamanaria - envolvimentos parciais, a 280 x l 500cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 2-3.

Fig. 63 - Marie-Thérèse Codina - *Chant Primitif*, 1970/1971. Alto-liço, urdidura dupla, dividindo-se ao centro, para criar a abertura central, por meio da tecedura dupla, *assemblages* de longos pêlos de cabra fiados manualmente, ponto atado, ligação de fios livres, franjas, a 350 x l 100 x p 70cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 27.

Além disso e neste contexto, existe um certo número de meios técnicos escondidos na tapeçaria tradicional, que tomam primeiro plano na nova tapeçaria, onde são aproveitados adquirindo valor expressivo, quando não mesmo valor estético. Menção particular se faz aos nós de acrescentamento e às fendas na tecedura. Considerados defeitos na tecelagem tradicional, os nós de acrescentamento de fios da trama ficam do avesso. Na nova tapeçaria eles adquirem expressão estética em artistas têxteis contemporâneas, como no caso da francesa Marie-Thérèse Codina (1926-2016) (fig. 63) e da americana Sheila Hicks. Ambas recuperam materiais, experimentando o ponto atado e a ligação dos fios livres, para recriar teceduras de espírito decididamente contemporâneo.

Noutros casos não se ligam fendas surgidas, a exemplo, entre duas cores verticalmente justapostas no tecido e que na tecelagem tradicional se cosem, para disfarçar. Na nova

tapeçaria artística em tecelagem manual, as fendas tomam um valor expressivo estético, à semelhança da sua sábia utilização pelos tecelões egípcios dos séculos XIV e XV. Estes ritmos expressivos da linha escrita sobre o vazio são bem aproveitados por artistas têxteis do século XX, como no caso da suíça Moik Schiele (1938-1993) ou da americana Lenore Tawney (1907-2007), entre outros.

Além disso, surge um outro meio técnico retirado da tecelagem tradicional, o *arrondissement*, que consiste em enrolar o fio da trama sucessivamente em torno de todos os fios da teia. Esta técnica, invisível pelo direito, aparece em relevo pelo avesso, sendo aproveitada sobretudo pela croata Jagoda Buić, que aumenta a sua escala, executando deste modo uma escrita têxtil específica (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 210). Com Buić, o *arrondissement* torna-se um elemento estilístico maior, pelos relevos que cria, ritmando as enormes superfícies das obras da artista, suscitando, enfim, um desejo de toque. Buić caracteriza esta sensualidade da seguinte forma: «As características essenciais da tecelagem encontro-as nos desenvolvimentos intelectuais, que exigem possibilidades de ligação dos fios, na tutilidade, no erotismo intimista das superfícies quentes e na flexibilidade. E eu projeto-as no espaço. Então, a imaginação do material existe». <sup>85</sup>

#### **Os novos materiais.**

Os novos materiais explorados contribuem para continuar a caracterizar o novo paradigma surgido com *Lausanne*. Entre os materiais, convencionais e não convencionais, por vezes não têxteis ou *realia* e surgidos com *Lausanne* registam-se: plástico, pedras, preciosas ou não, seixos, crinas de cavalo, casca de árvores e de certos frutos, ráfia, linho não fiado, vime, peles de animais - camelo, cabra - couro, penas, plumas, cabelo, cordas, guitas, cordéis, bambu, cânhamo, sisal, juta, fibras vegetais - folhas de milho, relva, ervas - metais, preciosos ou não - ouro, prata - pequenas cadeias metálicas, campainhas, pequenas placas de metal, arames, aço, ferro, conchas, redes, grande número de fibras artificiais e sintéticas - o *nylon*, mono filamento de *nylon*, *polyester*, o vinil *PVC*, o mono filamento em *PVC* - *relais*, néon, entre outros. Dentro de uma consciência ecológica desses tempos, destaca-se a recuperação e (re)integração de materiais considerados lixo, resíduos, restos de variadas origens - de papéis de embalagem, de jornal, borracha, madeiras ou fragmentos de madeira ou de metal, de tecidos ou de cordas - resultantes de uma sociedade tecnológica de consumo e de produto descartável. Mais recentemente, aplicam-se novas fibras como *ohhio braid* - material de grande secção, suave, mole e durável, criado em 2015 - no exterior encontra-se uma cobertura, obtida da mistura de algodão, poliamida e elastano, no interior é uma microfibra de silicone - conhecido via Pilar

---

<sup>85</sup> «Les caractéristiques essentielles du tissage, je les trouve dans les développements intellectuels qu'exigent les possibilités de ligature des fils, dans la tactilité, dans l'érotisme intimiste des surfaces chaudes et dans la flexibilité. Et je les projette dans l'espace. Alors, l'imagination du matériel existe» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 210).

Tobón, em dezembro de 2016, usado para cobertores gigantes de malha, feita com os braços - e as fibras que adiante se detalham nos *Fiber Futures* Japoneses; em fase experimental encontram-se: fibra de carbono, fio e fita de alumínio, cerâmica líquida, boro, fibras com propriedades táteis, auriculares, óticas e outras, todas fruto das tecnologias galopantes e fruto dos grandes avanços tecnocientíficos (Colchester, 2009: 29, 34). No próximo subcapítulo, devotado aos avanços tecnocientíficos, desenvolvem-se os novos e mais recentes materiais, as novas tecnologias e as técnicas - esteticamente ligadas aos materiais - presentes nas Bienais Vimaraneses e na China, momento em que se abordam as novas fibras têxteis, proporcionando desse modo campo a uma reflexão em termos de tendências.

Partilham-se algumas considerações, que espelham experiências em grande parte pessoais. As variações de técnicas, conjugadas com variações de materiais não convencionais, além dos tradicionais fios e suas variações cromáticas, originam texturas variadas, em possibilidades infindas. Do íntimo conhecimento dos diferentes materiais, da plena compreensão e domínio das técnicas, surge uma força criadora amplamente independente, que conduz a um caminho de textura e de forma têxtil, passando pela experimentação e, enfim, a experimentação contém nela mesma o gérmen da criação. E tudo passa a ser permitido ao artista, desde que revele talento, senão mesmo génio. Ele pode tecer a sua obra seguindo uma técnica tradicional - mais ou menos planimétrica - ou praticar uma técnica mais livre - com ou sem cartão ou esquisso - com ou sem tear, uma vez que vários artistas rejeitam esta tecnologia ancestral na contemporaneidade. No contexto deste parágrafo parece significativa a interrelação da fibra e da construção têxtil, transparente nas palavras de Anni Albers: «Todo o tecido é principalmente o resultado de dois elementos: o carácter das fibras usadas na construção do fio, isto é, o material de construção, e a própria construção ou tecelagem». <sup>86</sup> E: «[...] os fatores de condicionamento dominantes são, talvez não por muito mais tempo, o carácter da matéria-prima e o carácter da tecelagem». <sup>87</sup>

### **A(s) textura(s).**

Neste âmbito, a(s) textura(s) torna(m)-se novo aspeto de caracterização do novo paradigma. Segundo os autores Kuenzi, 1981, Thomas, Mainguy e Pommier, 1985, a grande revolução têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual, na contemporaneidade, iniciada em *Lausanne*, não é tanto na descoberta e reinvenção de novas técnicas, nem na descoberta de novos materiais. A mudança revela-se na forma de encarar a matéria têxtil, que é usada por ela mesma com efeito artístico estético. A própria textura torna-se expressiva, ganha por si só

---

<sup>86</sup> «Every fabric is mainly the result of two elements: the character of the fibers used in the thread construction, that is, the building material, and the construction, or weave, itself» (Albers, 1965: 59).

<sup>87</sup> «[...] the dominant conditioning factors are, perhaps not for so very much longer, the character of the raw material and that of the weave» (Albers, 1965: 59).

todo o valor, podendo renunciar-se ao motivo; reconhece-se o tecido por ele mesmo expressivo. Surgem tapeçarias têxtil-arte relevadas, têxteis de tramas flexíveis, maleáveis, pouco densas, onde há lugar para materiais não tradicionais. Estes são por sua vez expressivos por eles mesmos.

#### **A conquista espaço-arquitetural.**

Além do exposto, a conquista espaço-arquitetural, escultural e ambiental do têxtil e tapeçaria em tecelagem artística é porventura o aspeto mais relevante na caracterização da "nova tapeçaria" surgida em mudança de paradigma têxtil-arte com *Lausanne*. Passa-se de tapeçaria até então quase exclusivamente mural, para as tapeçarias espaciais e tapeçarias ambientais ou *environnement*, que adquirem assim novas dimensões, integrando-se e ampliando-se na arquitetura severa e normalizada do betão armado, ganhando tridimensionalidade. A integração da "nova tapeçaria" na arquitetura toma em linha de conta os novos espaços que conquista, nomeadamente os ritmos arquitetónicos e dá relevo a aspetos tão importantes quanto luz, cor, transparência, forma, textura, absorção e repercussão sonoras, em contexto de paredes de betão que gritam. Depois, a nova tapeçaria entrega conforto, calor e conceção estética às mesmas paredes desnudadas de betão, bem como movimento. O seu efeito cinético, quando existe, procura harmonizar-se com o espaço arquitetónico. Surgem deste modo uma tapeçaria em tecelagem, escultura espacial e uma tapeçaria, tecelagem ambiental, ambas de dimensões colossais, monumentos erguidos por artistas têxteis como Elsi Giaque (1900-1989), (fig. 64), Claire Zeisler (fig. 65) e Magdalena Abakanowicz (fig. 66), entre outras, a última porventura a mais espetacular e paradigmática de todas as artistas têxteis de tapeçaria contemporânea a conquistar o espaço (Kuenzi,1981:181,196, 218; Thomas, Mainguy, Pommier,1985: 227, 236).

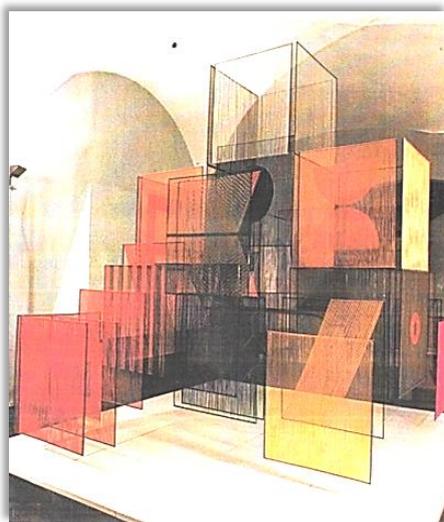


Fig. 64 - Elsi Giaque - *Tapeçaria Virtual*, 1970. Alto-liço, a 350 x l 350 x p 350cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 59.

A tendência da conquista espacial desponta desde a Segunda Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*. A suíça Elsi Giauque expõe as suas estruturas esculturais vanguardistas feitas de teias e de fios não tecidos, em desafiantes formatos e vibrantes coloridos (fig. 64). Elsi Giauque lega outras obras do tipo espaço-escultural, como *Elemento Espacial I*, *Elemento Espacial II*, entre outras obras (Kuenzi, 1981: 58-70).

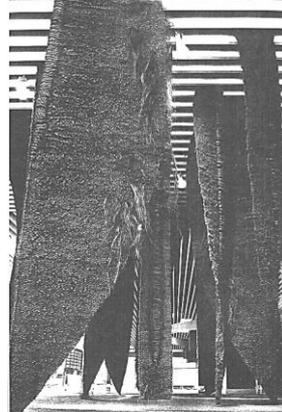


Fig. 65 - Claire Zeisler - *Red Floor Slinky* (detalhe), 1972. Envolvimento de molas com fios de algodão e *polyester*, inteira: a 330 x l 342 x p 300cm. Fontes: Kuenzi, 1981: 225; Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 229.

Fig. 66 - Magdalena Abakanowicz - *Environnement en Architecture*, 1972. Alto-liço, a 300 x l 700 x p 700cm. Hospital de Huddingen, Suécia. Fonte: Kuenzi, 1981: 78.

Muitos são entretanto os artistas têxteis contemporâneos de várias nacionalidades, que se preocupam com a integração têxtil-arte na arquitetura, muito para lá da anterior e única função decorativa visual, como se pode encontrar na obra de Kuenzi. Os vários aspetos agora mencionados são preocupação do arquiteto Le Corbusier, já em meados do século XX, como se refere no subcapítulo 2.1.2. Outros são entretanto os arquitetos, que colaboram com os vários artistas têxteis contemporâneos. Entre estes mencionam-se a suíça Lilly Keller (1929) e a canadiana Mariette Rousseau-Vermette (1926). Desta autora têxtil recebe-se o colossal teto têxtil para a sala de concertos do Massey Hall em Toronto (fig. 67).

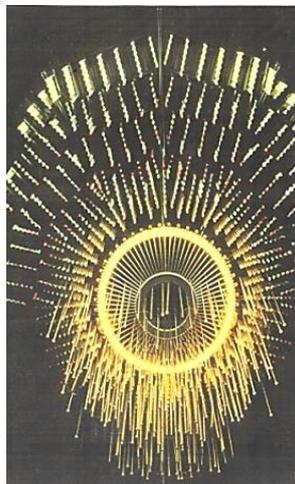


Fig. 67 - Mariette Rousseau-Vermette - *Tapeçaria*, (?) 1980-1981. Cilindros suspensos, enfiados em *tricot* de lã, por vezes reunidos por uma membrana de lã grossa, que controla quase toda a absorção do som. Os pendões estendem-se em torno de dois anéis concêntricos de aparelhos de iluminação, fixos por

hastes de aço inoxidável brilhante, como raios de uma roda de bicicleta, entre os quais se insere a suspensão de iluminação da cena e dos refletores de som, feitos de acrílico transparente. Teto da sala de concerto do Massey Hall, em Toronto. Fonte: Kuenzi, 1981: 254-256.

No âmbito referido, consideram-se três tipos relativamente arbitrários de tapeçarias: tapeçaria mural, portátil ou não, que se coloca convencionalmente contra uma parede, podendo ter a função de divisória, de portal, que contemporaneamente surge com irregularidades e relevos texturais, pelo que se pode considerar de caráter tridimensional; tapeçaria espacial, em torno da qual se pode circular e é um alargamento da disciplina escultura; tapeçaria *environnement* ou ambiental, tecedura a definir contemporaneamente um (certo e determinado) espaço, que é preciso penetrar e que também se pode referir como têxtil-arte de percurso em torno e no interior do qual se circula, têxtil que encontra porventura o seu melhor exemplo na obra de Magdalena Abakanowicz.

O tipo de tapeçaria *environnement* apela a e desperta todos os sentidos, isto é, apela a uma vivência psico-sensorial total; muito para lá da alegria dos olhos, este tipo de tapeçaria desperta a voluptuosidade do toque, o gosto-sabor e o olfato, maiores, no caso de tessituras contendo ervas, especiarias, etc.; apela ainda ao sentido auditivo, já que é têxtil que canta e fala, numa linguagem plástica envolvente, que é sensual, que pode igualmente entregar serenidade de espírito. O fruidor tem a possibilidade de se fechar numa estrutura macia, flexível e de participar e experienciar têxteis arte efêmeros, cinéticos, desintegráveis, por vezes tecidos no local, dadas as suas dimensões colossais. Neste âmbito, o artista pode conceber uma ambiência - *environnement* - formada por múltiplos elementos espaciais fixos ou móveis ou elementos fixos tridimensionais, que podem ser colocados tanto contra as paredes, sobre o solo, como no espaço. Esta espécie de ambiência é por vezes transformável. Várias dessas ambiências têm qualidades espaciais e operatórias, fazendo sentir e experimentar as sensações e os sentimentos mais diversos. Perante o artista abrem-se deste modo possibilidades infindas, inesgotáveis, quanto ao entrelaçamento da tecelagem e quanto ao jogo recíproco da obra, do espectador e do espaço. As ambiências mais vastas exploram espaços inteiros de uma arquitetura ou o espaço aberto de um jardim ou pátios interiores de instituições. Além dos casos apresentados, encontram-se outros: Aurelia Muñoz (1926) e as obras *Forme en Plein Air* ou *Palmera*, Jagoda Buić, *Paysage Tissé*. As tapeçarias de *environnement* podem por vezes exercer uma certa crítica, através dos seus objetos e símbolos e das suas formas significantes. Para outros artistas, elas tornam-se simples jogos de comunicação, que oferecem uma possibilidade de libertação e alegrias ou ainda um bem-estar psíquico (Kuenzi, 1981: 196).

Além de assumir os mais diversos aspetos, as formas mais fechadas ou as mais abertas, a tapeçaria espaço-escultural pode ser opaca, pesada, volumosa ou leve, transparente, aérea,

pode ser uma escultura têxtil colocada no solo ou uma obra em fibras suspensa no espaço; pode ser estática, fixa ou dinâmica, móvel; pode envolver o fruidor no seu corpo macio, prestando-se ao toque ou a desmaterializar-se, desvanecendo-se no tempo.

Deste modo, a "nova tapeçaria" afasta-se da sua definição de origem, para grande pena dos puristas, pois para eles, ela perde o seu caráter próprio de veste mural e renuncia à sua fonte desenhada ou pintada. Segundo os mesmos autores e para os adeptos da nova tapeçaria, ela ganha uma percepção e uma tradução novas da linguagem poética hodierna.

#### **Diálogo teia-trama.**

A mudança de paradigma trazida por *Lausanne* abrange um aspeto fundamental, até agora não devidamente realçado: o diálogo ou dialética estabelecido entre teia e trama. Esse diálogo constitui um dos traços mais relevantes, a par dos restantes aspetos característicos da mudança paradigmática deste período (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 206).

Sabe-se que tradicionalmente, a tecelagem define-se como uma técnica de entrelaçamento perpendicular regular dos fios da teia - colocados verticalmente ou horizontalmente - com os fios da trama; esta vai cruzando horizontalmente os fios da teia. Convém acrescentar que a grossura dos fios da teia e o seu espaçamento influenciam a trama, a espessura e a forma da tapeçaria e do tecido em tecedura manual. Estes procedimentos, amplamente explorados pelas autoras têxtil-arte Dulce e Maria Santana nos anos 1950 e 1960, têm convencionalmente lugar num tear e existem possibilidades infindas de entrecruzamento teia-trama. O tear e o regular entrelaçamento teia-trama são (re)questionados durante o período em estudo, as suas noções sagradas e definições são postas em causa pela revolução de *Lausanne*, o que significa mudança profunda e não apenas um novo renascimento da tapeçaria em tecelagem. Revolução significa neste caso transgressão em relação às regras tradicionais do uso do tear e do entrelaçamento teia-trama. As 2<sup>as</sup> vanguardas passam a tecer também fora de tear e assiste-se a um tratamento livre das relações da urdidura e da trama, sendo este porventura um dos pontos de ataque mais importantes contra a tradição. Pode mesmo dizer-se que se assiste a uma "rutura" em relação à tradição. A liberdade da teia pode constituir, por si só, um tema de referência para a arte têxtil contemporânea. Além da liberdade, a teia torna-se visível em numerosas obras tapeceiras, ao ponto de não ser mais solidária com a trama que, em certos casos, aparece mesmo como o único elemento do trabalho, libertando o seu próprio peso, sob o efeito da gravidade ou marcando o desenho da obra têxtil; enfim, é da manipulação concertada da teia, que nasce uma forma ou um desenho (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 206-210). Além dos casos apresentados de Elsi Giauque, surgem também os de Masakazu Kobayashi (1944) e de Susan Weizman (1931). Se na tapeçaria em tecelagem tradicional, a teia permanece um elemento fixo, uma espécie de armadura escondida, sobre a qual se inscreve o desenho da trama, os artistas da arte têxtil contemporânea dedicam-se a

fazer jogar as riquezas conjugadas do vocabulário das duas componentes do tecido, teia e trama. Surgem deste modo tramas mais ou menos cerradas, densas, compactas, dependendo do seu batimento na teia ou do seu tratamento alternativamente independente ou ligado, em relação aos fios da teia; estes constituem elementos de conquista de uma verdadeira liberdade do tecido, tecelagem e tapeçaria manuais.

#### **As noções e os conceitos.**

Estudam-se outras características da mudança paradigmática surgida com *Lausanne*, como a integração do erro, a valorização da inspiração do momento, onde predominam os conceitos flexibilidade e maciez, plasticidade, a noção de igualdade das superfícies - o direito e o avesso do tecido - a noção de continuidade, a noção de fio, a noção de percurso. Encontram-se outras noções e conceitos igualmente relevantes na "nova tapeçaria" em tecelagem manual: a noção de grelha ou rede; o religar do novo ao antigo, integrando-os; a espontaneidade; a sensualidade ao toque; a noção de deterioração do material; a reciclagem de materiais, isto é, a consciência ecológica; o conceito *environnement* - tapeçaria ambiental; a noção de tapeçaria espacial, com esta as noções de escultura flexível, de transparência, de tensão dinâmica - porventura esta a noção, que melhor caracteriza as obras têxteis de espírito escultural (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 229, 244). A artista têxtil Claire Zeisler utiliza a tensão, apoiando-se na dinâmica da gravidade; ela evoca a maior tensão, parando precisamente antes da dissolução da obra, no momento em que a forma aparece natural. Disto é exemplo a sua obra *Chapter I* (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 230, 234). Surgem outros artistas têxteis a explorar a tensão dinâmica: Masao Yoshimura (1946), com *Cutting Cloth*, Masakazu Kobayashi (1944), com *Méditation*, Daniel Graffin (1938), líder, acompanhado de Claire Zeisler e com a obra *Mallarmé's Meteorites*. Além disso, as noções espaço contido e espaço atravessado servem as esculturas têxteis arte, na medida em que o espaço encontra um elemento novo de diálogo com as formas têxteis e é principalmente em razão da transparência dessas formas que o diálogo se estabelece. O têxtil-arte pode desenhar no espaço e ligar entre si paredes que o limitam (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 231, 233, 234). Entre os conceitos têxtil-arte conta-se ainda um certo abandono da tradição do tecido planimétrico, liso, regular, denso, para afinal de certo modo e paradoxalmente, acabar por o integrar, embora bem livre e na sua mais genuína e ancestral tecedura de *Plain Weave* ou *Tafetá*, este entrelaçado com as miríades das novas técnicas mencionadas. Dos entrelaçamentos mais ou menos densos, bem como das qualidades dos materiais empregues surgem teceduras mais ou menos transparentes.

#### **As estéticas.**

Procura-se caracterizar o novo paradigma surgido com *Lausanne* em termos estéticos. Pode considerar-se a "nova tapeçaria" em tecelagem manual como que um novo classicismo, acompanhado de um expressionismo da fibra. Este novo classicismo apoia-se na tradição da

*Bauhaus* e encontra-se num conjunto de artistas, sobretudo holandeses, mas também dos Estados Unidos. Entre estes conta-se Warren Seelig (1946), professor na Universidade das Artes em Filadélfia no programa fibras, multimédia. Grande conhecedor da tecnologia têxtil, a propósito da verdade do têxtil cerrado e considerando a igualdade do avesso e do direito do tecido, Seelig afirma:

Quando se compreendeu, a linguagem estrutural do tecido torna-se um modo de pensar. É uma linguagem constituída por sistemas matemáticos e por um alfabeto uniforme de símbolos, que descreve o movimento da linha, a formação dos motivos e a construção da superfície do tecido. O tecido pode ser o seu próprio símbolo.<sup>88</sup>

Uma descrição do têxtil de Warren Seelig, contida em *Craft now Philadelphia*, website visitado em maio de 2017, deixa antever aquela que se considera a imaterialidade têxtil para que se caminha mais recentemente e que se aborda adiante: «Para mim, o têxtil é um fenómeno "animado" e evoca imagens de ligação e coerência, imagens de campos cristalinos, atmosferas celulares e superfície granulada em três dimensões».<sup>89</sup>

Quanto a um expressionismo estético conferido pelos materiais, fios e fibras têxteis, a pioneira suíça Elsi Giauque expressa: «O que distingue o têxtil de todos os outros materiais, é que ele é feito de fios, quer dizer, de uma linha, na qual a cor é imanente, através das suas variações infinitas».<sup>90</sup> A este facto juntam-se as numerosas técnicas, que conferem ao(s) fio(s) as suas potencialidades expressivas, permitindo modular os efeitos de cor. Além disso, muitas obras têxteis deste período enquadram-se numa harmonia imagética abstratizante, por vezes geométrica, outras vezes lírica, sendo ainda possível encontrar obras concebidas numa harmonia de "quanto menos melhor", onde uma (quase) monocromia substitui a policromia. A estes aspetos estéticos junta-se a fuga ao formato convencional, passando as teceduras a apresentar em inúmeros casos um formato não convencional.

Os autores Kuenzi, Thomas, Mainguy e Pommier referem-se à "nova tapeçaria", como uma recente forma de arte têxtil, particularmente bem representada nos Estados Unidos e no Japão. Outros autores opinam que, por mais importante que essa nova forma de arte têxtil tenha sido, não deve ocultar a tapeçaria tradicional nem os seus artistas (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995: 331).

---

<sup>88</sup> «Lorsqu'on l'a compris, le langage structural de l'étoffe devient une manière de penser. C'est un langage constitué de systèmes mathématiques et d'un alphabet uniforme de symboles qui décrit le mouvement de la ligne, la formation des motifs et la construction de la surface du tissu. Le tissu peut être son propre symbole» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 213).

<sup>89</sup> «For me, the textile is a phenomenon that is "spirited" and evokes images of connection and connectedness, of crystalline fields, cellular atmospheres, and granular surface in three dimensions» (<https://craftnowphila.org/essays/warren-seelig/>, em maio de 2017).

<sup>90</sup> «Ce qui distingue le textile de tous les autres matériaux, c'est qu'il est fait de fils, c'est-à-dire d'une ligne dans laquelle la couleur est immanente à travers ses variations infinies» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 216).

### **2. 3. 3. A mudança de paradigma em Magdalena Abakanowicz (1930-2017) e em Sheila Hicks (1934).**

Tendo em conta o anterior contexto, considera-se relevante apresentar os percursos têxteis em confronto de duas autoras têxtil-arte, no seu tempo a traçar tendências que, no essencial, continuam até ao presente muito embora com cambiantes, conforme os artistas por elas influenciados, nomeadamente Magdalena Abakanowicz, polaca e Sheila Hicks, norte-americana. Estas artistas ilustram a mudança de paradigma têxtil-arte acontecida com *Lausanne* e ajudam a compreender o percurso e obra da autora Maria Santana. O estudo das obras das autoras referidas contempla aspetos conceptuais, de conteúdo, formais, tecnológicos, técnicos, metodológicos, estéticos e de contextualização, esta em relação ao campo de ação da tese. Escolhem-se as duas artistas da contemporaneidade, a primeira de formação em escultura, a segunda de formação em pintura, por três motivos: 1. ambas se encontram a traçar tendências na arte têxtil: 2. elas trabalham do ponto de vista primitivo, trazendo aspetos ancestrais até à contemporaneidade, sobretudo as técnicas pré-colombianas-peruanas e 3. porque influenciam artistas hodiernos.

Quanto ao percurso e à obra artísticos de Magdalena Abakanowicz, além do que se menciona, consideram-se relevantes breves apreciações biográficas. Abakanowicz foi professora, leitora internacional convidada em várias universidades; fez exposições coletivas e individuais por todo o mundo, expondo até meados de abril de 2015, na Alemanha. Recebeu inúmeros prémios e distinções. Foi membro de várias academias. Viveu e trabalhou em Varsóvia. Foi uma das artistas polacas mais aclamadas internacionalmente. A vastíssima e diversificada obra de Magdalena Abakanowicz revela-se não convencional, tendo rompido com a tradição têxtil do tecido liso, plano, regular. A sua obra marca sobremaneira, pois as suas esculturas têxteis colossais conquistam o espaço, deixando de ser murais, para serem tapeçarias esculturais e ambientais. A obra de Abakanowicz é têxtil até princípios do século XXI, altura em que as avultadas encomendas internacionais e polacas a fazem adotar outros materiais. As suas monumentais tapeçarias têxteis, algumas murais bidimensionais, outras ambientais, a maioria esculturas tridimensionais, são obras abstratizantes sobretudo nos anos 1960, muito embora esta nova tapeçaria de Abakanowicz se tenha iniciado logo nos anos 1950. Esculturas, instalações ou experiências espaciais têxteis abstratizantes, são obras poderosas, que dão lugar a esculturas figurativas abstratizantes, humanoides têxteis fragmentados.

Magdalena Abakanowicz afasta-se do realismo e do conceptualismo, numa altura da *Pop Art* e da tapeçaria francesa. Ela cria a sua própria linguagem artística, tornando a sua arte tátil, intuitiva e pessoal. A partir de 1964 e até 1972 executa *os Abakans*, um ciclo de tapeçarias espaciais, instalações esculturais, obras gigantescas abstratizantes, mágicas, tridimensionais, animais, feitas em cordas de sisal tingidas, assemelhando-se a gigantes monstros

desnudados, seres misteriosos, redondos, abertos ou alados, vermelhos (fig. 68), laranja, brancos, castanhos, que são expostos nas Bienais de *Lausanne* e de São Paulo.

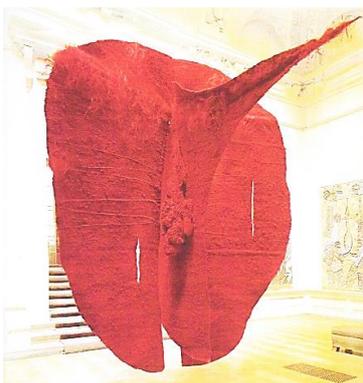
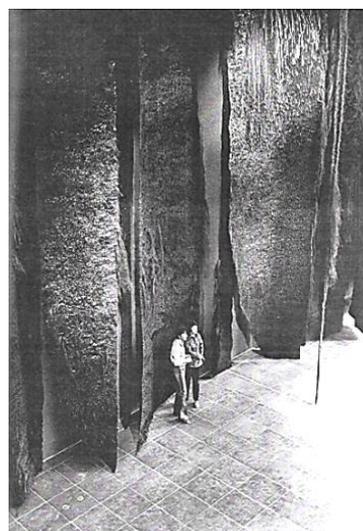
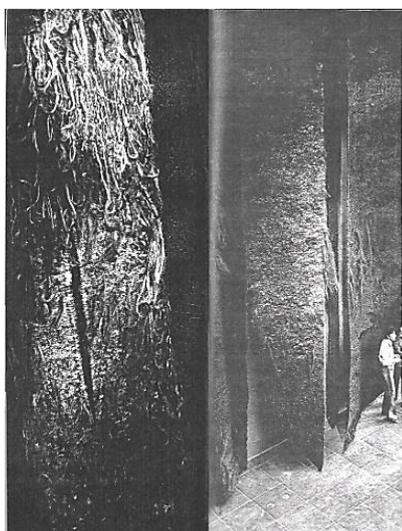


Fig. 68 - Magdalena Abakanowicz - *Abakan 69*, 1969. Estrutura tecida em cordas de sisal, a 400 x l 400 x p 350cm. Coleção da artista. Propriedade de Stamm e Saxod, Lausanne. Fonte: Kuenzi, 1981: 183.

Em 1971 e em 1972, Abakanowicz executa monumentais tapeçarias têxteis bidimensionais e tridimensionais; *'s Hertogenbosch* é disso exemplo (figs. 69-70).



Figs. 69-70 - Magdalena Abakanowicz - *'s Hertogenbosch (O Bosque do Duque)*, 1971. Relevo tecido em sisal, a 800 x l 2000 x p 200cm. Holanda. Propriedade de Jan Nordahl. Fonte: Kuenzi, 1981: 190.

De 1973 a 1975, ela produz *Głowy (Cabeças)*, uma série de formas enormes, sólidas, que fazem lembrar cabeças humanas sem rosto (fig. 71).

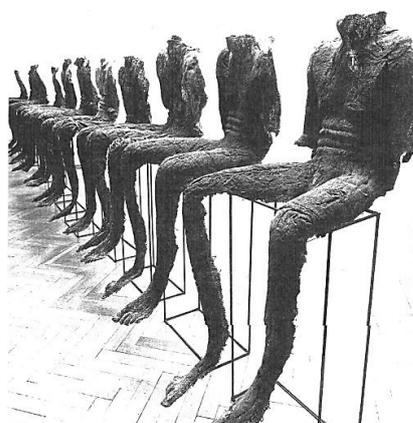
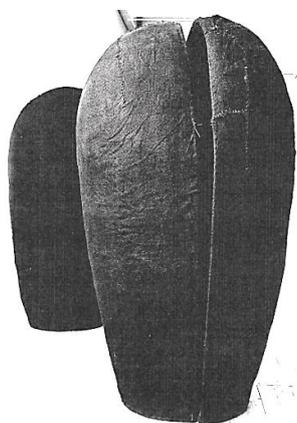


Fig. 71 - Magdalena Abakanowicz - *Głowy (Cabeças)*, 1976-1977. Tela de serapilheira, a 170 x l 110 x p 110 cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 187.

Fig. 72 - Magdalena Abakanowicz - *Alteracje (Alterações)*, 1974-1975. Serapilheira. Fonte: Kuenzi, 1981: 184.

De 1974 a 1975, executa *Alteracje (Alterações)*, em serapilheira, uma série de doze figuras humanas ocas, sem cabeça, sentadas em fila (fig. 72).

*Plecy (Costas)* é uma série de oitenta esculturas, ligeiramente diferentes, negativos do tronco humano; a série surge de 1976 a 1978 (fig. 73).

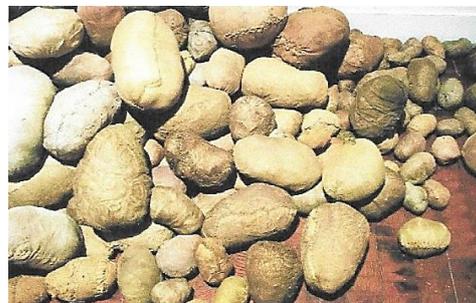


Fig. 73 - Magdalena Abakanowicz - *Plecy (Costas)*, 1976-1978. Do ciclo *Alteracje (Alterações)*. Sisal. Festival das Artes, Varsóvia, 1978. Fonte: <http://culture.pl/en/artist/magdalena-abakanowicz>, em abril de 2015.

Fig. 74 - Magdalena Abakanowicz - *Embriologia (Embriologia)*, 1978-1981. Lona, corda de cânhamo, sisal, nylon, molduras metálicas, 200-500 peças, 5 x 7cm a 200 x 50cm. Fonte: <http://culture.pl/en/artist/magdalena-abakanowicz>, em abril de 2015.

Os anos 1978 a 1981 vêem a criação *Embriologia*, duzentas, alguns autores falam em quinhentas peças ovais, informes, de vários tamanhos, consideradas estruturas orgânicas metafóricas, feitas em serapilheira, sisal, nylon (fig. 74).

De 1986 a 1987, Abakanowicz executa *Tłum I (Multidão I)*, uma série de cinquenta figuras de pé, sem cabeça, onde se observam pormenores da pele humana (fig. 75).



Fig. 75 - Magdalena Abakanowicz - *Tłum I (Multidão I)*, 1986-1987. 50 figuras esculpidas com sacos de juta, 800 x 493cm. Fonte: <http://culture.pl/en/artist/magdalena-abakanowicz>, em abril de 2015.

Um estudo mais aprofundado da nova tapeçaria de Abakanowicz revela conceitos como flexibilidade, maleabilidade, maciez. Em relação a conteúdo(s), verificam-se alusões autobiográficas, políticas, metafóricas, simbólicas e uma abordagem da condição humana universal, de anonimato, uma humanidade sofredora de medos, desilusões e anseios. Uma humanidade que Abakanowicz representa em corpos incompletos, fragmentados, reprimidos física e espiritualmente. As formas encontradas em Abakanowicz vão desde as simples às complexas, em obras irregulares, relevadas, espaciais, biomórficas imaginárias de plantas,

pássaros, peixes exóticos, conchas, estas na década de 1950. Seguem-se formas abstratizantes arredondadas, aladas, abertas, ovais irregulares, na década de 1960. Depois Abakanowicz oferece esculturas humanoides fragmentadas – cabeças sem troncos, corpos sem cabeças, torsos sem pernas.

Abakanowicz usa grande liberdade técnica, como teias frouxas, entrelaçamentos e entrançados, espaços abertos, fios por tecer, *broches*, em obras executadas sem tear, usando as suas mãos como instrumentos, a sua energia pessoal como o motor supremo da criação. Como não se encontra tecnologia, isto é, a máquina tear, também não se considera uma metodologia de regras em Abakanowicz. Inimiga de regras, comenta: «Só a lã, só o material me guia. [...] Não há intervenção de ferramenta entre mim e a matéria na qual trabalho. Eu agarro-a com as minhas mãos». <sup>91</sup> Ela usa, em memória, as grandes linhas das suas composições, livres, que partem de desenhos minúsculos a preto e branco e que seguem *maquetes* interpretadas enquanto tece. Destes procedimentos resultam: uma estética biomórfica abstratizante, uma estética figurativa abstratizante, uma estética contrastiva - em materiais, em jogos de sombra luz e de cheios vazios - também uma estética tátil sensual. Uma vez que Abakanowicz realiza também obras não têxteis, apresenta-se em tópicos síntese a defesa de Magdalena Abakanowicz, enquanto artista têxtil, para aqueles que, porventura, questionem o relevante protagonismo desta artista têxtil na "nova tapeçaria" na contemporaneidade. Ponto um, Abakanowicz apresenta-se e assume-se durante largos anos como artista têxtil com formação em escultura; ponto dois, Abakanowicz é reconhecida como a pioneira do têxtil-arte colossal, arquitetural e sobretudo ambiental, definitivamente liberto da pintura; ponto três, Abakanowicz tem produção exclusivamente na área têxtil-arte, dos anos 1950, até início do século XXI; ponto quatro, Abakanowicz começa a trabalhar outros materiais nos anos 1990, porque volumosas e insistentes encomendas internacionais e de seu país a tal atividade a pressionam; ponto cinco, mesmo que Abakanowicz não continue a trabalhar e a produzir têxtil-arte nos últimos anos, parece ser bem mais rica uma personalidade artisticamente multifacetada.

Quanto ao percurso artístico e à obra de Sheila Hicks, esta artista têxtil frequenta, de 1954 a 1959, a Universidade de Arte e Arquitetura de Yale, nos Estados Unidos, onde estuda pintura com Joseph Albers e arte têxtil pré-colombiana com Anni Albers, entre outros professores; em 1957 e em 1959, conclui respetivamente o bacharelato e o mestrado em pintura. De 1957 a 1958, recebe uma bolsa de estudo para estudar e pintar no Chile, onde recebe influências pré-colombianas. Em 1959, recebe nova bolsa e estuda em Paris. Faz várias viagens de estudo pela América do Sul. Funda, dirige e trabalha em *ateliers* na Índia, em Paris, no Chile, em Marrocos,

---

<sup>91</sup> «La laine seule, le matériau seul me guide. [...] Il n'y a pas entremise d'outil entre moi et la matière dans laquelle je travaille. Je la saisis avec mes mains» (Kuenzi, 1981: 185, 193).

no México. É professora, editora, consultora. Entre 1960 e 1980, participa em numerosas exposições de grupo, nos maiores museus dos Estados Unidos, do Japão e da Europa - Suíça, Itália, Holanda, França. Entre 1958 e 2014, faz incontáveis exposições individuais por todo o mundo. Recebe vários prêmios e reconhecimento de vários institutos e instituições mundiais. Entre as suas obras contam-se, desde as *minimes* até às esculturais tapeçarias em baixo relevo, desde finais dos anos 1950 a 2014, tapeçarias têxteis, que se revelam baseadas em estruturas de tecelagem pré-colombiana. De facto, das experiências iniciais até às mais recentes obras, Hicks vai explorando as ricas e incontáveis técnicas pré-colombianas, em novas conjugações e formatos. De notar que este percurso se deve à sua inicial forte formação e ligação às culturas pré-colombianas. Deste modo surgem: de 1956, *Faja II* e *Faja III*; nos anos 1960 acontecem *Wig* (fig. 76), *Vanishing Yellow*, *Huaquen*, entre outras obras.

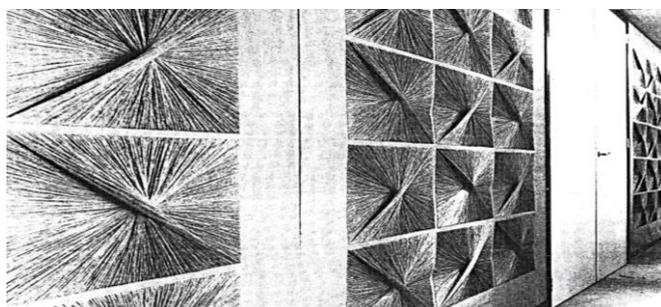


Fig. 76 - Sheila Hicks - *Wig*, 1960. Envolvimentos parciais de lã, a 120 x l 140cm. Coleção H. Bruning, Veneza (Itália). Propriedade de M. Gruber. Fonte: Kuenzi, 1981: 137.

Fig. 77 - Sheila Hicks - *Square Call* (fragmento), 1971. Bordado de linho, cinco painéis, cada a 260 x l 230cm. Arquiteto Noël Davoine. Coleção David Housez. Fonte: Kuenzi, 1981: 212.

Nos anos 1970, Hicks executa, entre outras obras, *The silk rainforest*, *Square Call* (fig. 77), *I know if I would come here one day I would spend here my nights* (fig. 78), *The chosen wife occupies her nights* (fig. 79), *Pray tapestry*.

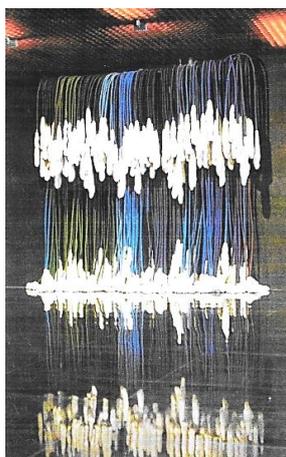


Fig. 78 - Sheila Hicks - *I know if I would come here one day I would spend here my nights*, 1972. Cordas envolvidas, a 340 x l 510cm. Apresentada na exposição Grand Palais, Paris, 1972. Coleção David Housez. Fonte: Kuenzi, 1981: 229.



Fig. 79 - Sheila Hicks - *The chosen wife occupies her nights*, 1972. Cordas envolvidas, linho, algodão, seda, fio de ouro, Ø 400 cm. Apresentada na exposição do Grand Palais, Paris, 1972. Coleção David Housez. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 205.

Fig. 80 - Sheila Hicks - *Landing*, 2014. Pigmentos e fibras acrílicas, a 480 x l 430 x p 260cm (dimensões variáveis). Apresentada na Galeria Frank Elbaz, Paris, 2014. Fonte: <https://fiberartnow.net/paris-love-sheila-hicks-fiber-art-legacy/>, em janeiro de 2015.

Nos anos 1980, surgem *Wow Bush*, *The Chief*, etc.; na década de 1990, *Ringlets*, *Menhir*, *Winter Tree*, etc.; nos anos 2000, *Theater Curtain [Doncho]*, Japão, *Prayer wall*, *Oracle from Constantinople*, etc.; desde 2010, recebem-se *Landing* (fig. 80), *The white wall*, *Pillar of inquiry/supple column*, etc. Em termos de percurso e obra, Sheila Hicks inspira-se na *Bauhaus* durante a universidade. Além disso, ela diferencia-se da rigidez minimalista e de pintores do seu tempo e alinha-se com Eva Hesse na inovação escultural, executada em materiais suaves e atípicos (Kuenzi, 1981: 231-234).

Em termos comparativos com a obra e o percurso de Abakanowicz, Hicks apresenta uma "nova tapeçaria" igualmente revolucionária, tanto em novos materiais como em novas técnicas empregues. Porém, Hicks executa porventura sobretudo tapeçaria mural, muito polícroma, vibrantemente colorida, de peças individuais, no que diverge de Abakanowicz que privilegia "séries", quase completamente monocromáticas. As peças de Hicks nada devem à tecnologia e a uma metodologia rígida como acontece com Abakanowicz. Nas obras da audaciosa, itinerante e alegre Hicks, pioneira têxtil, como nas obras de Abakanowicz, encontra-se a nível de conceitos a noção de continuidade através do "conceito de fio", relacionada com espaço e tempo. Para Hicks o trabalho do fio é uma progressão inebriante através do tempo e do espaço, afirmando: «O fio é uma espécie de escrita. O fio, o fio só e contínuo, que vai sempre mais longe, sempre mais longe, magnetizado pelo espírito, tornando-se luz, paredes "arco-íris", arquiteturas fabulosas, ou ambiências de sonho ... ». <sup>92</sup> Outros conceitos comuns a Abakanowicz são: flexibilidade e têxtil clássico em tapeçaria *versus* o novo têxtil em tapeçaria. Hicks apresenta conteúdos diferentes da sua colega polaca, revelando-se místicos, religiosos, de universo poético, este construído pelo fio, convidando a uma nova forma de ver e ao toque.

<sup>92</sup> «Le fil est une sorte d'écriture. Le fil, le fil seul et continu qui va toujours plus loin, toujours plus loin, aimanté par l'esprit, devenant lumière, parois "arcenciellesques", architectures fabuleuses, ou environnements de rêve ... [...] (Kuenzi, 1981: 231).

A consciência ecológica e o reaproveitamento de materiais, uma abordagem abstratizante e a importância dada aos materiais em detrimento do motivo são comuns às duas artistas. As formas das tapeçarias de Hicks apresentam-se tanto irregulares como regulares, estas geométricas - circulares, quadrangulares, ogivais - os *mirah* - dinâmicas, de vitalidade expressiva, rigorosas, sóbrias, com formatos *plafond*, soalho, sala, avião, arquiteturais, grandiosas e de bolso - os *minimes*, como Hicks chama a suas miniaturas. Estas não existem em Abakanowicz. Por sua vez, Hicks não apresenta "humanoides" nem "séries", como a sua colega polaca.

Encontra-se uma enorme variedade de técnicas na tapeçaria de Hicks, muitas delas usadas também pela sua colega polaca e marcadas à frente com asterisco: *passementerie*; enrolamentos e envolvimentos parciais de cordas; nós; borlas; \*espaços abertos; caniçado; \*fios não tramados; \*broches; *assemblages* de bandas tecidas; anéis; franjas. Ambas trabalham matérias brutas, sem tear, usando os seus corpos.

Quanto a metodologia, Hicks segue a sua espontaneidade, a sua inspiração do momento, suas impulsividade e compulsividade, em grande liberdade, no que se assemelha a Abakanowicz. Hicks tem ideias muito precisas sobre a relação entre arte e técnica, seleciona as técnicas adequadas, faz estudos das relações têxteis e faz planos cuidadosamente estabelecidos, antes e durante a execução têxtil. Estes reconhecem-se como dados metodológicos, que em conjugação com dados anteriores originam uma estética abstratizante e uma estética naturalista, esta de material em bruto e de motivos abstratizantes. Estas estéticas encontram-se também em Abakanowicz.

Em termos de contextualização e em relação à arte têxtil contemporânea, campo de ação desta investigação, as duas artistas inserem-se no momento *fibre art* ou arte da fibra surgido com *Lausanne*.

Elas próprias pioneiras, geram, criam e desenvolvem uma arte têxtil original, tendo contribuído definitivamente para a emancipação do têxtil-arte em relação à pintura. Com elas o têxtil-arte surge com toda a sua liberdade e dignidade próprias; no caso de Abakanowicz, a grande inovação é o têxtil-arte em escultura espacial e ambiental monumental.

#### **2. 3. 4. O estado da arte têxtil: os artistas, as Bienais e Trienais, as Universidades.**

Toma-se para o período têxtil em estudo a referência a uma época contemporânea. Esta desenvolve-se, de forma mais ou menos aceite por teóricos e críticos, após a II Guerra Mundial, mostrando-se porventura mais evidente na década de 1960. As suas características vão ao encontro do que se passa com as artes em geral e com a arte têxtil em particular e as suas respetivas multifacetadas e inúmeras vanguardas, isto é e *grosso modo*, os artistas voltam-se para o inconsciente, para o seu interior, para a reconstrução da sociedade, utilizam

variadas linguagens, recorrem a uma constante experimentação de novas técnicas, têm uma vincada consciência ecológica e de reaproveitamento de materiais considerados feios, aspetos que se tornam recorrentes. Além disso, considera-se que a "revolução digital" e a sua consequente globalização, por meio da internet, formam o período mais recente da contemporaneidade têxtil-arte (Catálogos do Museu de Tapeçaria de Portalegre, desde 2010 e das *Contextiles*, desde 2012).

Tece-se de modo global o estado da arte têxtil partindo dos anos 1960, tanto a nível nacional como internacional, apresentando artistas, Bienais e Trienais, bem como o papel das Universidades. No anterior contexto, estudam-se artistas das segundas vanguardas, pelas tendências e mudança têxteis lançadas, vivas entre artistas hodiernos, quer nacionais, quer estrangeiros. Registam-se depois artistas considerados de terceira vanguarda, ligados às novas tecnologias, entre outros aspetos.

Dos anos 1960 a 2020, revelam-se em Portugal artistas, exposições, entre outras manifestações, denunciadores do estado da arte têxtil e do novo paradigma surgido com *Lausanne*. Maria Flávia de Monsaraz (1935-2018) tece de 1969 a 1985 e vai à Segunda Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*. A ela se atribui a introdução e fundação da "nova tapeçaria" em território nacional. Além disso, o grupo 3.4.5. é fundado em 1978 em Lisboa pela italiana Gisella Santi (1922-2006). Hoje extinto, o mesmo grupo continua a sobreviver nas memórias de alguns de seus ex-membros como Manuel Alves Dias (1952), Inês Carrelhas (1964) e outros, com quem a autora da tese se tem cruzado e com quem tem partilhado ideias, numa comunhão gratificante de saberes e fazeres têxtil-arte em tapeçaria contemporânea. Neste contexto menciona-se a holandesa Mizette Nielsen, que vem para Portugal em 1962. Desde 1977/1978, na sua Fábrica Alentejana de Lanifícios de Reguengos de Monsaraz, como se aborda antes, Nielsen revitaliza e renova os padrões em transumância das mantas de Reguengos, numa via de tradição tornada contemporânea. Além disso, Flávia de Monsaraz e Mizette Nielsen juntam-se em 1975 na origem da ARA, Cooperativa Portuguesa de Tapeçarias. Esta cooperativa no feminino dura dois anos e inclui a anterior Gisella Santi que, com o seu grupo 3.4.5., funda em 1978 a Associação de Tapeçaria Contemporânea, de que a mesma é presidente.

Desde 2010, as exposições anuais de tapeçaria contemporânea no Museu de Tapeçaria de Portalegre, a última das quais de 12 de dezembro de 2019 a 30 de janeiro de 2020, consideram-se relevantes exemplos nacionais do novo paradigma. Igualmente importantes, as Bienais de Arte têxtil Contemporânea, as *Contextiles* de 2012, 2014, 2016 e 2018, realizadas em Guimarães, com forte representação estrangeira, são reveladoras do estado da arte, na linha do novo paradigma. Referência cabe neste ponto às hoje intituladas Escolas Artísticas António Arroio, em Lisboa e Soares dos Reis, no Porto, convidadas a expor nas *Contextiles*, de

2014 e 2016, em Guimarães. Deste modo, continuam a revelar-se inúmeros artistas em mudança de paradigma têxtil-arte, depois que *Lausanne* termina em 1995.<sup>93</sup>

Entre as Bienais e Trienais mundiais mencionam-se as que têm lugar em: Londres, Veneza, Argentina, Florença, Brasil, Tóquio, Guimarães, *Hangzhou*, *Lodz*, Istambul, Bogotá, São Paulo, Miami, Venezuela, Costa Rica, México. Igualmente se refere o mais recente papel Universitário, na década 2010. Além das quatro Universidades a princípio surgidas e ligadas ao novo paradigma têxtil-arte - Marmara em Istambul, na Turquia; *Tsinghau* em *Tsur*, na China; Complutense em Madrid, Espanha; FBAUL (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Portugal - encontram-se mais sete Universidades, participantes na exposição *Textile for Young*, 2016, na Ucrânia e mais duas na China, como adiante se refere. Deste modo, conhecem-se no século XXI obras de artistas originários da América do Norte, do Centro e do Sul, da Ásia, da Europa, da Austrália e de África.

Estudam-se em Apêndice alguns exemplos paradigmáticos de renome internacional, espalhados pelos vários continentes.<sup>94</sup> Neste âmbito e nos Estados Unidos, descobrem-se Warren Seelig (1946) e Michael Radyk, ligados a Universidades e acompanhando o novo paradigma. Com um mestrado em Belas-Artes (MFA) na Academia de Arte de Cranbrook em 1974, grau precedido por um bacharelato científico (BS) no Philadelphia College of Textiles and Science, Seelig, escultor, artista têxtil, professor e educador, interessa-se pelos textos e obra da artista têxtil *bauhausiana* Anni Albers, incluídos na exposição de tecelagem de 1972,

---

<sup>93</sup> Encontram-se referências a artistas nacionais e internacionais nos Catálogos das Bienais Internacionais Vimaranenses, 2012, 2014, 2016, 2018 e nos Catálogos da FBAUL, neste caso nos exemplos emergentes dos seus alunos, também dos seus professores e artistas, que documentam as exposições anuais desde 2010, em Portalegre. Igualmente em incontáveis *websites*, a exemplo *Pinterest*, catálogo mundial de imagens, podem visitar-se miríades de artistas têxteis arte, inseridos na rede internacional da mudança paradigmática têxtil-arte. Menciona-se uma outra fonte rica em artistas e acontecimentos têxtil-arte: *textile forum blog* (<http://www.textile-forum-blog.org/2015/11//the-textile-room>, em fevereiro de 2017), na impossibilidade de elencar a globalidade de miríades de acontecimentos têxteis arte. Essas fontes tecem uma ideia da explosão de Bienais, Trienais, conferências e outros acontecimentos, para lá das décadas propostas nesta investigação. Nessas fontes constata-se também a profusão de atividades têxtil-arte na presente década pelo mundo sendo, até ao momento, difícil de ajuizar, quer quanto a total quantidade em latitude e longitude geográficas, quer quanto a qualidade têxtil-arte das exposições apresentadas, bem como se torna difícil descortinar, de certo modo, tendências dominantes. Uma vez que a questão qualitativa é regulada por júris académicos no Extremo-Oriente, porventura melhor habilitados do que os júris da América Latina, não cabe aqui uma sobreposição de juízo qualitativo. Presentemente, consideram-se a China e a América Latina os dois maiores centros quantitativos de atividade expositiva têxtil-arte contemporânea.

<sup>94</sup> Em Apêndice - "Extensão de *Lausanne*, os artistas" - fala-se de artistas como: El Anatsui, Wan Man, Ernesto Neto, Henrique Schucman, Pilar Tóbon, Diana Brennan, Alison Schwabe, Irina Andreeva, Toshiko Horiuchi, Anne Wilson, Olga de Amaral, Ester Chacón Ávila, Silke, Eva Soban, Cláudia Araújo, Bia Vasconcellos, Cyssa Magri ou Carmem Cecília Magri Orlando, Zorávia Augusta Bettiol, Berenice Gorini, Delba Marcolini, Marina Overmeer, Vivian Silva ou Vivian Pinto Portela da Silva, entre outros. Reserva-se o espaço deste subcapítulo a Michael Radyk e Warren Seelig, pela amplitude das suas abordagens, ambos ligados a Academias. Igualmente neste espaço encontra-se Maria Lai, empenhada em arte performativa e obras têxteis de arte comunitária, bem como se alude ao têxtil digital das artistas Annet Couwenberg e Kiki Smith. Refere-se além disso a portuguesa Leonor Antunes.

*Objects USA*, que tem lugar no MAD, Museu de Artes e *Design*, em Nova Iorque e que marca e funda a rutura, a mudança de paradigma. A sua obra consta de três corpos principais: peças tecidas murais dos anos 1970 e princípios dos anos 1980; a série de esculturas *Spoke & Axle*, meados dos anos 1980 e 1990 e a série *Shadowfields*, a partir de 2005. Na sua primeira série, Seelig talha bandas de tecidos sintéticos coloridos de tecelagem dupla, cujos materiais são fio de rede, papel *tyvek* e *nylon*. Seelig estica depois essas peças em molduras esculturais, estruturas esqueléticas em leque, manufaturadas em hastes de aço *inox*. Ele suspende tais estruturas, que parecem em perfeito equilíbrio harmónico de tensão, compressão e peso (fig. 81).



Fig. 81 - Warren Seelig - *Suspensão Mista*, da série *Spoke & Axle*, meados dos anos 1980 e 1990. Tecelagem de bandas coloridas, manufatura de raios e eixos, dimensões variáveis. Fonte: [www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html](http://www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html), em agosto de 2019.

O interesse do artista em produzir as peças descritas, apoiadas em pares de raios que radiam de eixos, baseia-se no seu inicial fascínio pela tecelagem e por formas não objetivas. «A ideia de um têxtil é para mim um fenómeno que tem a sua origem na magia experimentada, quando tecia o meu primeiro comprimento de pano»,<sup>95</sup> diz Seelig, que noutro momento revela: «Fui envolvido em mistério por um processo (tecelagem) e por materiais que me permitiram construir uma superfície, não só com a mão, mas também com a aparência de algo organicamente completo». <sup>96</sup> Além disso, Seelig revela aspetos contrastantes da produção têxtil - processos manuais enquanto que simultaneamente referenciados a processos industriais e científicos. Uma sua outra série entrega várias construções em grande escala, como as peças encomendadas *Spiral Light* e uma instalação, pedida pela Embaixada dos Estados Unidos em Monróvia, capital da Libéria, na África Ocidental.

Na série *Shadowfields* Seelig revela a sua relação metafórica com os têxteis, utilizando *plexiglass*, metal e pedra, em vez de materiais mais tradicionais (fig. 82).

---

<sup>95</sup> «The idea of a textile is for me a phenomenon that has its source in the magic I experienced when weaving my first length of cloth» ([www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html](http://www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html), em agosto de 2019).

<sup>96</sup> «I was mystified by a process (weaving) and by materials that allowed me to construct a surface with both the hand and the appearance of something organically whole» ([www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html](http://www.nermanmuseum.org/exhibitions/1994-04-17-lackey-jane-seelig-warren.html), em agosto de 2019).

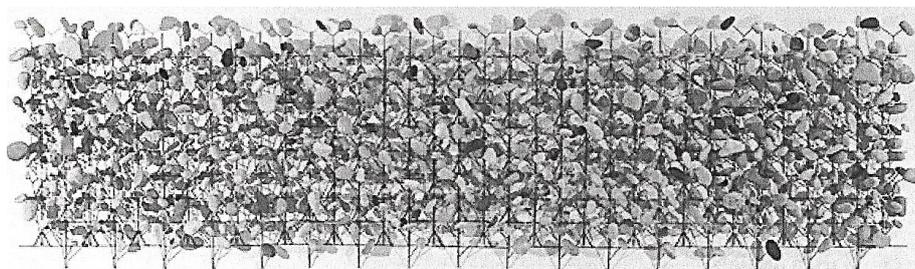


Fig. 82 - Warren Seelig - *Stone Carpet*, da série *Shadowfields*, 2018. Estrutura em aço inox soldada a prata, tecida com pedras de granito, 121,9 x 416,6 x 22,9cm. Fonte: <https://www.artsy.net/show/dowling-walsh-warren-seelig-shadowfields>, em agosto de 2019.

Sobre matrizes tecidas em metal, Seelig incorpora, liga ou prende pedras, metais, bolas de *lucite* ou discos de *plexiglass* colorido, criando profundidade e padrão; estes são campos de energia, graciosos, imateriais, que estabelecem toda uma amplitude de opostos: micro/macrocosmo, vazio/cheio, luz/sombra, grande/pequeno, duas/três dimensões, raízes/ramos erguendo-se. A estrutura subjacente a estes campos é ainda a teia e a trama das primeiras teceduras de Seelig. Ele descreve esses como «Campos materiais, que se estão a tornar menos tangíveis e mais inapreensíveis». <sup>97</sup> Para Seelig, materialidade, luz e sombra mantêm uma relação complexa, que está a evoluir para um campo energético, uma bela matriz de partes e partículas repetindo-se obsessivamente, expandindo-se, dilatando-se, aumentando e diminuindo. «Para mim, o têxtil é um fenómeno pleno de energia e evoca imagens de conexão e coerência, imagens de campos cristalinos, atmosferas celulares e superfície granulada em três dimensões», <sup>98</sup> afirma o artista. Refere-se que o seu interesse pela tecelagem começa bem cedo, quando vê essa criação em tear familiar e quando observa, como o processo de tecer oferece a possibilidade de reiterações e exploração infindas. O seu objetivo é também definir e redefinir as qualidades únicas do têxtil, especialmente uma espécie de abstração enraizada nos processos repetitivos. Em 2009 realiza-se a exposição dos três principais corpos da sua obra no MICA - Maryland Institute College of Art - em Baltimore, *Textile per se*.

Através da acumulação de milhares de fios intercetando-se, observei o crescimento de um campo de energia, que para mim era orgânico e vivo, onde a sua verdadeira vida não estava representada na superfície do tecido, mas escondida no seu interior. Essa experiência primeira de construir um têxtil tem inspirado a minha obra de muitas maneiras, incluindo a série mais recente *Shadowfields*. <sup>99</sup>

<sup>97</sup> «Material fields that are becoming less tangible and more illusive» (<https://craftnowphila.org/essays/warren-seelig/>, em maio de 2017).

<sup>98</sup> «For me, the textile is a phenomenon that is "spirited" and evokes images of connection and connectedness, of crystalline fields, cellular atmospheres, and granular surface in three dimensions» (<https://craftnowphila.org/essays/warren-seelig/>, em maio de 2017).

<sup>99</sup> «Through the accumulation of thousands of intersecting threads, I observed the growth of an energy field, which for me was organic and alive, where its true life was not represented on the surface of the cloth, but hidden within. That early experience of constructing a textile has informed my work in many ways, including the more recent *Shadowfields*» (Seelig, 2009, <http://www.bmoreart.com/2009/11/warren-seelig-textile-per-se-at-mica-30.html>, em agosto de 2019).

Seelig interessa-se igualmente pela relação da tecelagem com princípios arquiteturais básicos. Nota-se que o seu trabalho se desenvolve de formas tradicionalmente tecidas até construções. Paradoxalmente, a sua procura por forma transformou-se em ausência de forma e isto é bem evidente em *Oculus* (fig. 83). A obra é concebida para ser instalada e exibida no espaço do Museu de Arte de Farnsworth, em Rockland, Maine, E. U.. Consiste em monofilamento azul transparente e é colocada na rotunda do Museu. Espelhando a arquitetura envolvente, o filamento atravessa o espaço radialmente, em cordões entretecidos, que se tornam cada vez mais densos próximo da abertura central, o *oculus* ou olho. «Na sua imaterialidade, *Oculus* pode facilmente não se ver, mas uma vez descoberto», Seelig escreve, «ele dirige as nossas mentes e almas para o firmamento, os céus e para um além, espaço infinito».<sup>100</sup>

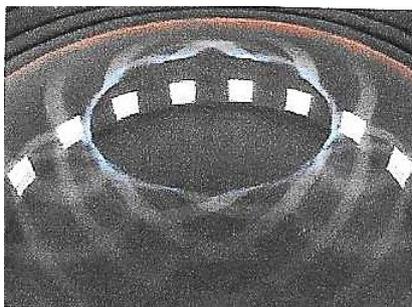


Fig. 83 - Warren Seelig - *Oculus*, 2010. Entretecimento de monofilamento azul transparente, dimensões variáveis. Fonte: <https://freepressonline.com/content/columnists/-art-current/Article/art-current-Warren-Seelig/50/268/8283>, em agosto de 2019.

De Seelig sabe-se ainda que ensina no programa multimedia de fibras da Universidade de Artes de Filadelfia, é curador de exposições de arte têxtil, escreve sobre vários temas relacionados com têxteis, fibras e estudos de materialidade, faz conferências em Universidades, é crítico de arte e expõe um pouco por todo o mundo - Coreia, Londres, Amsterdão, Toronto, Estados Unidos, Japão. Numa conferência de 2012 e citando vários autores, Seelig entrega à reflexão o tema *materialidade e significado*.<sup>101</sup> Segundo as suas leituras, pesquisas e experiência de professor, a materialidade - execução manufaturada nas artes - tem vindo a assumir um papel determinante na última década, já que os artistas revelam essa necessidade, face a uma era crescentemente digital, em que o tempo perante o écran televisivo ou *www* diminui a conexão com uma saudável materialidade real, matando os sentidos, num mundo cada vez mais sem corpo. E Seelig sublinha o valor do trabalho com materiais e a execução manual, a satisfação que advém do envolvimento com o mundo físico, bem como as formas de conhecimento que podem chegar através do tato. Para Seelig, material é conhecimento tácito, que não se pode comunicar por palavras ou símbolos e está diretamente ligado a instinto, a uma ligação ao mundo físico e sobre como aprendemos com a

---

<sup>100</sup> «In its immateriality, *Oculus* can easily be missed, but once discovered, it directs our minds and psyches toward the sky, the heavens and toward an infinite space beyond» (<https://freepressonline.com/content/columnists/-art-current/Article/art-current-Warren-Seelig/50/268/8283>, em agosto de 2019).

<sup>101</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dq8LK83ShbK&feature>, em maio de 2017.

experiência. Materialidade, uma ideia ampla e inapreensível, que o artista considera poder ser entendida como o redespertar de uma força primordial que está na mente profunda.

Além disso e segundo Seelig, nota-se um recuo quanto à conceptualização da obra de arte, que tende a ser dada de modo direto, emocionalmente e espiritualmente, com alívio de palavras e língua, considerando que tanta teoria e conceito nas obras de arte pouco mais vai deixar do que um traço vago de consciência. Num outro ponto da conferência, Seelig menciona uma visão mais ampla do significado da materialidade, baseada em entrevistas feitas a vinte e cinco professores, artistas e alunos, nos Estados Unidos. Dessas entrevistas, Seelig conclui que há um interesse grande, maior e mais do que nunca, pela materialidade, mais pela razão do valor cultural, do que pelas características inerentes do trabalho em si. Seelig encontra nos entrevistados grande interesse no modo como os materiais percebidos refletem sentimentos, lugar, gênero, família, política, acontecimentos modernos, descobertas científicas, acontecimentos históricos, qualquer coisa que se relacione com a condição humana. Segundo Seelig, os artistas não estão só a pensar, em como as qualidades físicas atuam, mas também, em que o material tem significado nas suas vidas. Materiais preciosos como ouro, prata, pele são usados, não apenas pela sua beleza, mas porque refletem conteúdos estatutários, ameaça natural, ameaça ecológica, direitos dos animais, etc. O uso de materiais efêmeros ou turisticamente atrativos, reciclados, disponíveis é incrivelmente excitante atualmente, entre os alunos de arte, observa Seelig, na conferência referenciada.

Na parte final da conferência, Seelig apresenta uma série de artistas, alguns emergentes, de origem internacional, alguns seus ex-alunos, cujos traços comuns se encontram numa formação acadêmica universitária - licenciatura, mestrado, nalguns casos - artistas têxteis, que realizam obras esculturais efêmeras, monumentais, recuando conceptualmente, nalguns casos, com ênfase para a malha e para o *crochet*, noutros, entretecendo materiais descartados, numa imensa variedade de materiais - sacos de fruta, redes, pedras, esparguete, chávenas de café em papel, paus de madeira de mexer o café, latas de coca-cola, sapatos, malas, chaves, fotografias *vintage*, corda de apanha da lagosta, entre outros.<sup>102</sup>

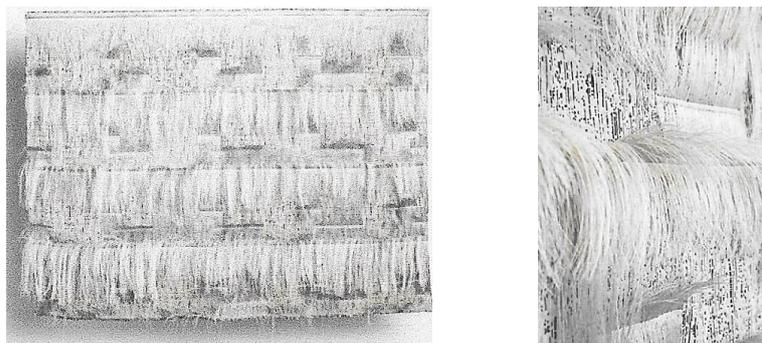
---

<sup>102</sup> Entre os artistas mencionados por Seelig contam-se: Nick Cave (1959), escultor afro-americano, que esculpe tecidos, dança e é ator; Sang Wook Lee, artista têxtil coreano, que empilha "massas" em obras esculturais efêmeras de grandes dimensões, interessando-se por experiências *cross-culture*; Jonathan Brilliant (1976), artista americano de instalações monumentais, em materiais descartados e manufaturados - misturadores de café feitos de madeira, por exemplo; El Anatsui, ganês, a viver na Nigéria; Chiharu Shiota (1972), japonesa, residente em Berlim, artista têxtil de instalações como *Key, Dialogues, Perspectives*, esta obra formada por sapatos ligados a fios vermelhos, que se unem num ponto; Maurizio Anzeri (1969), italiano, que vive e trabalha em Londres, borda sobre retratos antigos, resultando obras deformadas, rostos que escondem rostos; Orley Genger (1979), pintora e escultora contemporânea têxtil-arte de monumentais instalações, executadas em *tricot* e *crochet*, com corda de apanha da lagosta, apresenta muros gigantescos, que se podem penetrar, pisar e circular, em parques como Madison Square, Nova Iorque - *Red, Yellow and Blue*, 2013 - e Laguna Gloria, Texas - *Current*, 2014. Genger diz de sua arte, que é levada, impelida a usar as suas mãos, o seu corpo como ferramenta, a ter uma relação direta com o material, com a materialidade (<https://www.artsy.net/artist/orley-genger>, em junho de 2018).

Quanto a Michael Radyk, encontra-se ligado à área do têxtil-arte em vestuário, neste caso sem referência a produção tapeceira. A consulta da sua biografia e do seu *curriculum* revelam dados do artista e *designer*, cujas obras, esculturas e têxteis, exibidas nos Estados Unidos e internacionalmente, falam de uma contemporaneidade têxtil alinhada com o novo paradigma lançado com *Lausanne*. A obra de Radyk encontra-se incluída na coleção do Museu de Arte de Cleveland. Tem-se acesso a vasta obra de tecidos, têxteis arte, vestuário em Jacquard digital de 2016 de Radyk; as obras apresentam-se inspiradas em novelas, em Van Gogh, encontram-se executadas em materiais como seda, lã, algodão, linho, *rayon*, fio metálico, *nylon*, *polyester* reciclado, vinil reciclado coberto de *polyester*, fibra polilática ácida, fibra de vidro retro refletora; os materiais tecem padrões abstratizantes bidimensionais em baixo-relevo. Bacharel e mestre em Belas-Artes, Radyk participa em muitas exposições e apresenta vastas ligações universitárias: com a Universidade da Geórgia, onde expõe coleções especiais, em 2011; dá uma conferência em 2015 na Universidade do Estado de Kent; profere uma outra conferência na Universidade Kutztown, Pensilvânia, onde também ensina, bem como na Universidade da Geórgia. Entre as exposições regista-se a presença, entre outras, na *FOCUS: Fiber 2014*, no Museu de Arte Erie, onde recebe o prémio dos presidentes; igualmente participa nas exposições *Fibermen 1 & 4*, Bienais Internacionais de Têxteis, na Ucrânia, só para tecelagem no masculino. Em 2015 Radyk encontra-se presente na exposição *Influence and Evolution: Fiber Sculpture Then and Now*, em Connecticut e em Chicago. Ficam por descrever outras obras de Radyk - instalações, séries, migrações e têxteis plumados - atividades e reconhecimento do autor - formação, experiência profissional e de ensino, residências, publicações, *workshops*, parcerias, simpósios e conferências, bolsas e prémios, curadoria - na presunção de se ter apresentado o artista de formação universitária e de grande atividade artística no seio académico, que em muitos dos seus teceres digitais desenha o tecido com a intenção de o cortar e de o manipular. Deste modo, Radyk concebe as suas peças de dimensões ilimitadas, industriais, cortando-as depois. O artista considera que há possibilidades quase ilimitadas para largura e variedade de superfície. Regista-se o "ponto cisne" com os títulos: *Lux*, *Sementeira*, *Visões de Gerard*, *Komaco*, este evocando o personagem central da novela de Yasunari Kawabata, *Snow Country*. As técnicas e fibras empregues nestes casos do ponto de cisne são: tecelagem em tear Jacquard, corte e manipulação, *polyester* revestido de *vinyl* reciclado, *nylon*, lã, linho, algodão, seda, *rayon*, fio metálico, fibra ácida polilática, fibra de vidro retrorefletora,<sup>103</sup> (figs. 84-85).

---

<sup>103</sup> <http://www.michaelradyk.com/jacquard-textiles.html>, em maio de 2017.



Figs. 84-85 - Michael Radyk - *Swan Point #2, Luz*. Tecelagem Jacquard em seda e lã. Coleção do Museu Cleveland de Arte, compra de 2016. Fonte: <http://www.michaelradyk.com/jacquard-textiles.html>, em maio de 2017.

Estuda-se a artista italiana Maria Lai (Ulassai, 1919-2013, Cardedu), muito mencionada recentemente, com grande presença na Bienal de Veneza de 2017, entre outras mostras anteriores por Itália e pela Europa. Considera-se Maria Lai uma das vozes mais singulares na arte italiana, a partir da II Guerra Mundial. A sua obra abrange pintura, escultura, escrita poética, arte têxtil - tecelagem, tapeçaria manuais, bordado, costura - *performances*, intervenção ambiental, comunitária, relacional, social, para alguns até política, revolucionária, testemunhando o mundo em que se vive, através de pequenas obras murais e de monumentais instalações, onde o fio se encontra enquanto material, mas também como objeto metafórico que transmite as noções de relação, laço e proximidade.<sup>104</sup> Maria Lai, uma carreira artística de mais de seis décadas, segue ritmos, religa pessoas, emprega colagens de tecidos, fios diversos, pasta de pão, metais, madeira, teares rudimentares, entre outros materiais e meios, numa predominância monocromática de branco-preto e recorre ao gesto como processo, filtrando estes interesses através de uma sensibilidade individual particular, imbuída de abundantes ideias. Maria Lai é poesia e magia. A pesquisa de Lai, explorando as tradições, lendas e folclore da sua região nativa, leva-a ao longo dos tempos a desenvolver e a exprimir uma constante renovação da linguagem artística, do realismo lírico dos anos 1940, às escolhas informais do final da década de 1950 e das obras polimateriais do início da década de 1960 para as obras conceptuais subsequentes. Através do tema do fio, Maria Lai combina a tradição da civilização da Sardenha com as línguas da arte contemporânea.<sup>105</sup> Adquire a sua formação em 1943 na Academia de Belas-Artes de Veneza. Nos anos 1970 dedica-se ao "fio" infinito, criando uma série de obras centrais ao desenvolvimento da sua linguagem artística, que ela chama *Telai - Teares - assemblages* de fios de arame, pedaços de tecido, madeira e objetos do quotidiano. Estas obras, inspiradas em elementos primitivos da cultura da Sardenha, combinam por vezes pintura e escultura, onde a antiga tradição da tecelagem se abre a novas possibilidades tessiturais (fig. 86). A própria estrutura do tear, o fio e a

<sup>104</sup> [youtube.com/watch?v=cbV4fmcTOQw](https://www.youtube.com/watch?v=cbV4fmcTOQw), em janeiro de 2020.

<sup>105</sup> [bitculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze](http://bitculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze), em janeiro de 2020.

harmonização da teia e da trama são elementos que a artista interpreta e elabora com completa liberdade de composição, evocando assim a intimidade e o cuidado diários, num mundo de gestos femininos, executando obras que combinam abstração e paisagem, cor e material, gesto e composição.<sup>106</sup>

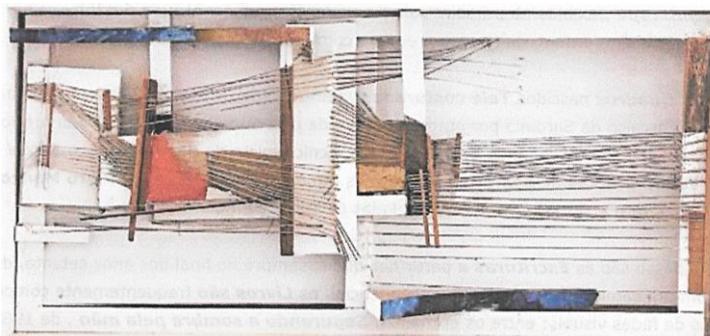


Fig. 86 - Maria Lai - *Moldura no Sol e no Mar*, 1971. Pintura, tecelagem, 1280 x 72cm. Nova Iorque, Coleção Olnick Spanu. Fonte: [bitculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze](http://bitculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze), em janeiro de 2020.

*Geografie e Libri - Geografias e Livros* - são séries que Lai produz nos anos 1970 e 1980. Em *Geografias*, a história é organizada em torno de grandes composições feitas de tecidos e de bordados que representam os planetas, constelações e geografias imaginárias. Os *Livros*, entre as criações melhor conhecidas de Lai, apresentam folhas costuradas, bordadas e são frequentemente compostos em contos de fadas visuais, plenos de fios têxteis. Alguns livros têxteis evocam nas suas texturas a paisagem tosca da Sardenha, outros parecem conter um código secreto, palavras ininteligíveis, bordadas sobre panos de lençol, que parecem ligar a artista à poesia (fig. 87). Embora interessada no poder das palavras, durante a sua vida Lai desenvolve um vocabulário feito de pontos e geografias aprimoradas de fios.



Fig. 87 - Maria Lai - *Ciò che non so - Daquilo que não sei*, 1984. Pintura e costura sobre tecido, franjas, contrastes cromáticos, 20 x 15cm. Private collection, Millano. Courtesy Nuova Galleria Morone and Archivio Maria Lai. Fonte: [irenebrination.com/irenebrination-notes-on-a-/2019/12/maria-lai-holding-the-sun-maxxi.html](http://irenebrination.com/irenebrination-notes-on-a-/2019/12/maria-lai-holding-the-sun-maxxi.html), em janeiro de 2020.

A comunidade encontra a sua união, o seu todo, nas intervenções performativas de Lai, como por ocasião da obra *Legarsi alla Montagna - Ligar-se à Montanha* - Ulassai, 1981, uma

<sup>106</sup> [madrenapoli.it/en/collection/maria-lai/](http://madrenapoli.it/en/collection/maria-lai/), em janeiro de 2020.

instalação viva, considerada o primeiro exemplo de arte relacional em Itália. Com quase 3 dezenas de quilómetros de tiras de tecido azul celeste, a *performance* de corpos sobre o território, consiste numa rede tecida pelos habitantes de Ulassai, formada por tiras do tecido referido e liga literalmente toda uma comunidade à montanha, reconstruindo uma rede de relações, encontros porta a porta, janela a janela, religando pessoas, convidando-as a pôr de lado diferenças, rivalidades, rancores, divergências, desentendimentos, promovendo a solidariedade e conectando a sua aldeia natal Ulassai à montanha, natureza próxima, fortalecendo o laço físico entre os seres humanos e a natureza. Os nós, arcos e curvas das fitas-tiras de tecido azuis simbolizam as relações entre as famílias, habitantes da aldeia. Para Lai, a vida é um fio para tecer, como um conjunto de relações "a tecer", um fio a seguir, que une as pessoas de uma maneira misteriosa. Esta metáfora da vida encontra-se presente na arte de Lai, bem como outras metáforas, enfim, uma arte que não dá segurança, mas que pode dar direções. Ao percurso artístico de Lai pertence ainda a obra *Ricucire il Mondo - Sewing up the World*. Nesta obra de 2008, como noutras peças, a técnica e os instrumentos da tecelagem são transformados numa linguagem formal, que cria um diálogo próximo das realizações de artistas como Anni Albers e Louise Bourgeois.

Quanto ao têxtil digital, encontra-se a holandesa de Rotterdam, residente nos Estados Unidos, Maryland, Baltimore, Annet Couwenberg, que revela a interceção de ciência, arte, tecnologia e história, tornando os têxteis uma forma de arte fascinante (fig. 88). Por um lado, Couwenberg trabalha com a cientista, ictióloga americana Dr<sup>a</sup>. Lynne Parenti (1954), no Museu Nacional de História Natural da Instituição Smithsonian, em Washington D. C., nos Estados Unidos. Couwenberg recebe uma bolsa de pesquisa artística da referida instituição em 2104, estudando fósseis e esqueletos de peixes. Artista têxtil, professora e educadora no MICA - Maryland Institute College of Art - Couwenberg aplica à sua obra artística os padrões e as estruturas de formas de vida aquática, capturados através de avançados métodos tecnológicos. A sua obra artística liga-se visualmente também a têxteis tradicionais e formas de vestuário, retirados da sua própria herança neerlandesa. Nos seus mais recentes esforços, ela rende homenagem à produção holandesa de damasco durante o século XVII.<sup>107</sup> Por outro lado, embora Couwenberg se sinta sobretudo atraída por materiais que pode manipular manualmente, ela também emprega tecnologias emergentes como o *router* CNC e o cortador *laser*. Deste modo, ela interessa-se pela interceção entre a arte tradicional e a arte digital: «A minha curiosidade inimitável tem-me possibilitado perseguir conversações avançadas entre

---

<sup>107</sup> artbma.org/exhibitions/berman-annet-couwenberg, em janeiro de 2020.

produção artística tradicional e tecnologia digital». <sup>108</sup> Na mesma fonte, Couwenberg revela o seu objetivo: «O meu objetivo enquanto artista e professora é criar uma troca multidirecional de conhecimento, através de pesquisa de têxteis tradicionais e de técnicas emergentes». <sup>109</sup>

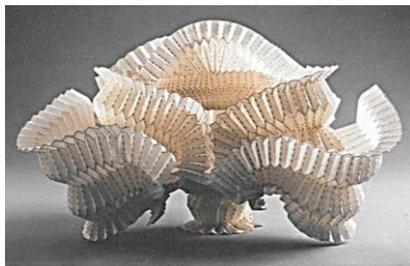


Fig. 88 - Annet Couwenberg - *Puff #2 - Pufe; Peixe-balão* "2. Entretela cortada a *laser*, origami e madeira, 25,4 x 45,7 x 38,1cm. Cortesia da artista, Baltimore, Maryland. Fonte:art.state.gov/personnel/annet\_couwenberg, em janeiro de 2020.

Prosseguindo no âmbito do têxtil digital, menciona-se a americano-alemã Kiki Smith (1954), natural de Nürnberg, Alemanha, residente em Nova Iorque, que também trabalha na área da gravura/estampagem de tecidos, escultura, desenho, a expor pelo mundo desde os anos 1980. Mais recentemente, Kiki Smith goza de revelação expressiva na Europa, por exemplo na Bienal de Veneza de 2017, em 2019 no Museu Belvedere em Viena, Áustria, em 2019-2020, de 28 de setembro a 19 de janeiro, no Modern Art Oxford, e no Monnaie de Paris, de 18 de outubro a 9 de fevereiro. Parece não existir modalidade artística que a autora não tenha tentado e dominado: é uma perita desenhadora, uma reconhecida executora de gravura/estampagem e escultora, que trabalha cera de abelhas, objetos encontrados, tecido, papel, vidro, e bronze, a que confere a sua própria moldagem, antes de uma fundição executar o trabalho final. Também realiza vídeos e trabalho de instalação. Além disso, investiga o folclore de todo o mundo, bem como contos de fadas e ícones religiosos. Por volta de 2011 Kiki Smith começa a executar tapeçarias. A sua obra apresenta uma temática que abrange o corpo humano em detalhe interno, o corpo feminino, animais, preocupações políticas, o mundo natural, numa expressão figurativa, desde os anos 1980. Smith usa o corpo humano como metáfora para as paixões e tribulações da existência. As suas tapeçarias de grande formato usam a cor, pouco presente na sua obra. Smith executa mais de uma dezena de tapeçarias, que começa com colagens à escala, feitas de recortes de desenhos e fotolitografias, que funcionam como "cartões" de artista. Após vários ajustes, as colagens chegam a um estúdio de tecelagem na Bélgica, onde são transpostas para densas tapeçarias através da moderna tecnologia digital,

---

<sup>108</sup> «My inimitable curiosity has enabled me to pursue ongoing conversations between traditional craft production and digital technology» (<https://www.mica.edu/undergraduate-majors-minors/fiber-major/annet-couwenberg>), em janeiro de 2020.

<sup>109</sup> «My goal as an artist and instructor, through research of traditional textiles and emerging techniques is, to create a multidirectional exchange of knowledge» (*ibidem*).

em tear Jacquard computadorizado.<sup>110</sup> Entre as primeiras tapeçarias da autora realça-se *Sky* (fig. 89).

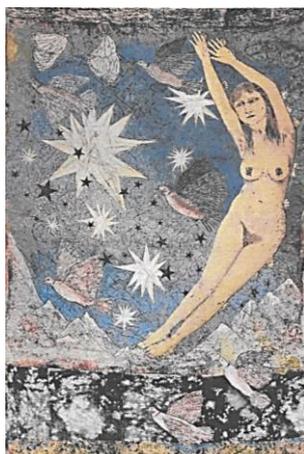


Fig. 89 - Kiki Smith - *Sky*, 2012. Tapeçaria de algodão em tear Jacquard digital, 302 x 193cm. Cortesia da Galeria Pace. Fonte: [http://www.vice.com/en\\_uk/article/pgq4b7/paper-collage-tapestries-eletronic-loom](http://www.vice.com/en_uk/article/pgq4b7/paper-collage-tapestries-eletronic-loom), em janeiro de 2020.

Termina-se este subcapítulo mencionando a portuguesa Leonor Antunes (1972), representante de Portugal na 58ª Bienal de Veneza 2019, no Palazzo Giustinian Lolin, de 11 de maio a 24 de novembro, intitulada *A Seam, a Surface, a Hinge or a Knot* (fig. 90). Estimada no seu país, a artista desenvolve instalações de estruturas várias, esculturas que incluem entre outros materiais - corda, cortiça, bronze, madeira, borracha, vidro, couro. Influenciada por artistas, arquitetos, *designers* como Carlo Scarpa (1906-1978), Franco Albini (1905-1977), Franca Helg (1920-1989), Anni Albers, entre outros, Antunes reflete na sua obra o espírito modernista e racionalista desses artistas. Leonor Antunes dialoga, negocia com o espaço arquitetónico, criando movimento, narrativas visuais tecidas através do tempo e através do espaço. Arquitetura, *craft* e história do *design* entrecrocaram-se nas suas elegantes instalações. Tecendo padrões geométricos e técnicas como arredondamento, costura, junção, nós, as obras de Antunes expressam a imensa paciência, trabalho e gestos repetitivos que penetram o conhecimento artístico e lhe pertencem (fig. 91). A viver atualmente em Berlim, a artista portuguesa estuda a seu tempo na Universidade de Lisboa e na Academia de Arquitetura em Karlsruhe, na Alemanha. Realiza exposições individuais na última década em museus e galerias pela Europa, Estados Unidos, México, Brasil.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> <http://www.apollo-magazine.com/kiki-smith-interview>, em janeiro de 2020.

<sup>111</sup> [www.studiointernational.com/index.php/leonor-antunes-a-seam-a-surface-hinge-or-knot-portugal-venice-biennale-2019-video-interview](http://www.studiointernational.com/index.php/leonor-antunes-a-seam-a-surface-hinge-or-knot-portugal-venice-biennale-2019-video-interview), em março de 2020.



Fig. 90 - Leonor Antunes - *A Seam, a Surface, a Hinge or a Knot*, 2019. Instalação, sutura, articulação, nós. Portugal em Veneza 2019. Fonte: [studiointernational.com/index.php/leonor-antunes-a-seam-surface-hinge-or-knot-portugal-venice-biennale-2019-video-interview](http://studiointernational.com/index.php/leonor-antunes-a-seam-surface-hinge-or-knot-portugal-venice-biennale-2019-video-interview), em março de 2020.



Fig. 91 - Leonor Antunes - *Anni Albers # 18*, 2015. Escultura suspensa em tubos e fios de latão, c. 22m. Vista e detalhe da exposição *O plano flexível*, Museu de Arte Contemporânea de Bordéus. Câmara de Bordéus. Fonte: <https://www.amc-archi.com/photos/grotte-chauvet-troublanteressamblance,3930/grotte-chauvet-projet-de-f.3>, em março de 2020.

Continua a tecer-se o estado da arte têxtil, passando dos artistas para outros marcos como Bienais e Trienais pelo mundo, nas décadas 2000 e 2010.

Em 2000 é criada a Fundação Toms Pauli, em *Lausanne*, pouco depois da dissolução do CITAM - Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna - para preservar a memória das Bienais de *Lausanne*, que muito desenvolvem a arte têxtil. As exposições de *Lausanne* são a primeira plataforma - e durante algum tempo a única - a dar internacionalmente aos artistas têxteis a oportunidade de explorar novas técnicas e materiais. A par das clássicas técnicas francesas de tecelagem de alto-liço e de baixo-liço, surge nas mostras de *Lausanne* todo um mundo novo têxtil-arte tridimensional. As Bienais de Tapeçaria Internacional de *Lausanne* dão à arte têxtil a oportunidade de se afirmar na cena da arte contemporânea, como uma expressão artística autónoma e também de ganhar reconhecimento público. A Fundação Toms Pauli gere uma coleção de cento e sessente e cinco obras têxteis, recolhidas durante as dezasseis Bienais acontecidas em pouco mais de três décadas consecutivas em *Lausanne*. Essa coleção inclui murais, relevos, esculturas e instalações têxteis, de artistas aclamados internacionalmente, que expõem as suas obras nas Bienais, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Olga de

Amaral, Ritzi e Peter Jacobi, Elsi Giauque, Naomi Kobayashi. É missão da Fundação pesquisar, preservar e expor essas obras em museus na Suíça e noutros países, bem como publicar catálogos.

Desde 2000 realizam-se Bienais Internacionais de Arte Têxtil Contemporânea, WTA (*World Textile Art*). Essas Bienais têm lugar em Miami nos Estados Unidos, em Valência na Venezuela, em S. José de Costa Rica na Costa Rica, em Buenos Aires na Argentina, em Vera Cruz no México, em Montevideo no Uruguai. Mais adiante desenvolve-se esta plataforma e organização de contornos latino-americanos, norte-americanos e ibero-americanos.<sup>112</sup>

Igualmente desde 2000 realizam-se na China as Bienais Internacionais de Arte Têxtil, *From Lausanne to Beijing*. Adiante desenvolve-se o que *www* desvela.

Em 2001, tem lugar em Lodz, na Polónia, a X Trienal Internacional da Tapeçaria. Acontecimentos de grande relevo no âmbito da tapeçaria, têxtil-arte, as Trienais de Lodz vão acontecendo regularmente até à atualidade. A Trienal Internacional da Tapeçaria de Lodz tem a sua génese nos anos 1960, é fundada em 1972 e, nos mais de quarenta anos da sua história, é frequentada por cerca de mil e setecentos artistas de setenta e nove países.<sup>113</sup> A Trienal de Lodz acompanha a mudança de paradigma têxtil-arte em tapeçaria, exibindo em grande parte rutura com as técnicas convencionais de tecelagem, quando a tapeçaria se torna uma forma de arte independente, logo nos anos 1960. A Trienal de 2016 realiza-se, apesar da decadência da indústria têxtil na Polónia, a partir de 2006. Além disso, tudo parece indicar, que a I Trienal se realiza em 1974, portanto vinte e um anos antes de *Lausanne* terminar, em 1995, tendo-se desse modo verificado uma coexistência temporal dos dois acontecimentos, uma vez que *Lausanne* conhece o dia em 1962. Nas décadas da sua existência, a Trienal Internacional de Lodz cresce como uma das exposições de arte têxtil especializada mais importantes, enquanto confronto de realizações de artistas tecelões de todo o mundo, a par das extintas *Competição Têxtil Internacional* em Kioto e da Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*. A título de exemplo descreve-se o que se exhibe na XIV Trienal Internacional Têxtil de Lodz, constante num vídeo-filme do youtube sob este título. Aí se exibem em 2013 obras de inúmeros artistas têxteis, desde algum tecido tradicional *Gobelin*, ao têxtil contemporâneo, pouco denso e de novas técnicas - enrolamentos, muita teia visível, têxteis com texto numérico ou linguístico,

---

<sup>112</sup> <http://www.wta-online.org/>, em janeiro de 2016.

<sup>113</sup> África do Sul, Alemanha, Argentina, Arménia, Austrália, Bielorrússia, Bélgica, Bolívia, Bósnia e Herzegovina, Brasil, Bulgária, Burkina Faso, Canada, Cazaquistão, Checoslováquia, Chile, China, Chipre, Colômbia, Coreia do Sul, Costa Rica, Croácia, Cuba, Dinamarca, Equador, Eslováquia, Eslovénia, Espanha, Estados Unidos da América, Estónia, Finlândia, França, Geórgia, Grã-Bretanha, Grécia, Hong Kong, Hungria, Índia, Indonésia, Irlanda, Islândia, Israel, Itália, Japão, Jugoslávia, Letónia, Liechtenstein, Lituânia, Luxemburgo, Madagáscar, México, Moldávia, Marrocos, Nova Zelândia, Noruega, Países Baixos, Perú, Polónia, Porto Rico, Portugal, Quénia, Quirguizistão, República Checa, República Democrática da Alemanha, República Federal da Alemanha, Roménia, Rússia, Sérvia, Sérvia e Montenegro, Suécia, Suíça, Taiwan, Turquia, Ucrânia, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, Uruguai, Venezuela (*International Triennial of Tapestry in Lodz*, em junho de 2017).

obras em "módulos", outras obras incluem *crochet*, malha, imagens digitais, costura - e novos materiais - pedras envoltas em fibras, compondo uma tapeçaria mural, papel, feltro, fibras têxteis grossas, peças de vidro acrílico; surgem obras murais, instalações esculturais e ambientais; podem observar-se composições figurativas - paisagens, rostos - e também abstratas, estas dominantes, bem como algumas tapeçarias picturais. Na XIV Trienal aparecem também tecidos impressos, de padrão geométrico miudinho repetitivo, bem como padrão livre, em painel. Outras obras apresentam painéis de *design* de continuidade ou painéis contrastivos - efeitos positivo-negativo. Algumas obras murais mostram relevos, outras formatos não convencionais - redondos e outras formas. Predominam obras de grandes dimensões, dispersas por vários edifícios.

Em 2008 realiza-se a exposição coletiva *Rojo*, com a participação de trinta e três artistas têxteis do CETU - Centro de Arte Têxtil do Uruguai, sob a curadoria de Clio Bugel. O tema inspirador é a cor vermelha, encarada como sensação, estado de alma, filtro visual, lugar, método, origem, destino, processo vital, sentimento de arreigamento. Premissa criativa, o "vermelho" propõe aos artistas sentir, pensar, viver e transmitir em seus tons e matizes. Estiveram presentes os seguintes artistas: Rosa Ziegler, Blanca Villamil, Julia Vicente de Estol, Ana Vecchi, Rosina Rubio, Nora Rosas, Ana María Rodríguez, Ana Poggi, Claudia Olaso, Graciete Nario, Felipe Maqueira, Lilian Madfes, Cristina Llambí, Raquel Lejtregger, Alma Kopl, Nazar Kazanchian, José Gómez Rifas, Andrea Gelsi, Gloria Fiorelli, Laura Ferreira, Ana Dolder, Marcelo De los Santos, Virginia D'Alto, Sonia Castelli, Bernardo Cardarelli, Ana María Brum, Cecilia Brugnini, Marta Braun, Sandra Bottero, Helena Bono, Olga Bettas, Ana Atanasio, Gladys Afamado.<sup>114</sup>

Igualmente em 2008, tem lugar *Fibras 2008*, tendo como coordenadora internacional a artista espanhola Maria Ortega, representante da WTA em Espanha. *Fibras 08*, a Primeira Bienal de Arte Têxtil Espanhola, em Madrid, conta com a presença de dezasseis artistas espanholas e estrangeiras: Amelia Jiménez (1944), espanhola, a colombiana Consuelo Vinchira (1955), as espanholas Cristina Almodóvar (1970) e Cristina Busto (1976), as argentinas Flora Sutton (1953) e Isabel Polikowski Ditone, a norte-americana Kae Newcomb (1961), Laura Ferrando, da Argentina, as madrilenas María Muñoz (1958), María Ortega (1967) e Natalia Parejo (1968), a italiana Paulina Ortiz (1958), Pilar Tobón (1951), Colômbia, Silke, austríaca, Sugane Hara (1961), do Japão, Yosi Anaya, mexicana (Catálogo *Fibras 08, Arte Têxtil Contemporáneo*). Ilustram-se obras de algumas artistas deste catálogo: Maria Muñoz (1958), madrilena, sempre ligada à arte têxtil, leciona a seu tempo na Universidade Politécnica de Madrid (fig. 92); Pilar Tobón (1951), escultora têxtil colombiana e gestora cultural (fig. 93); Sugane Hara (1961), japonesa de Tóquio, com mestrado da Tama Art University e com vasta obra em exposições no Japão e pelo mundo (fig. 94).

---

<sup>114</sup> <http://exposicionrojocetu.blogspot.pt/>, em fevereiro de 2017.



Fig. 92 - Maria Muñoz - *Impossible es una Opinión*, 2008. Técnica mista: tela de linho, pinturas, cordas e fios de seda, 103 x 150 x 33cm. Fonte: Catálogo *Fibras 08, Arte Textil Contemporáneo*: 31.

Fig. 93 - Pilar Tobón - *Homenaje al Kimono*, 2005. Técnica pessoal em bronze e seda natural, 150 x 150cm. Fonte: Catálogo *Fibras 08, Arte Textil Contemporáneo*: 39.

Fig. 94 - Sugane Hara - *Novo Horizonte / Um Lugar de Paz*, 2008. Cosido e cortado à máquina, em nylon, organza, rayon tecido, 450 x 100cm. Fonte: Catálogo *Fibras 08, Arte Textil Contemporáneo*: 43.

Em 2010, realiza-se em Pequim, na China, a *6th International Fiber Art Biennale, From Lausanne to Beijing*. A primeira tem lugar no ano 2000, as seguintes em 2002, 2004, 2006, 2008, 2012, 2014, 2016, 2018, embora as notícias se velem em [www](http://www). Sobre as 8ª e 9ª Bienais desenvolve-se adiante.

No mesmo ano 2010, tem lugar no Museu de Tapeçaria de Portalegre a primeira exposição de tapeçaria contemporânea, em colaboração com a FBAUL, onde hoje funciona uma unidade curricular de Tapeçaria, integrada na área de estudos tecnológicos da Licenciatura de Pintura (processo de Bolonha), com os níveis de iniciação, desenvolvimento e projeto. *ARTELab 21, Tapeçaria Contemporânea* é a designação dada à referida exposição, que tem lugar de 17 de julho a 31 de outubro de 2010. No respetivo Catálogo podem-se ver peças de alunos e docentes da referida Faculdade, ao todo vinte e um participantes, de que se destacam Ana Gonçalves de Sousa (1980), docente e os alunos João Cruz (1986) e Raquel Krumov (1978), cujas obras se reproduzem a seguir (figs. 95-97). As seguintes exposições realizam-se anualmente, exceto em 2013, tanto quanto se sabe.<sup>115</sup>



Fig. 95 - Ana Gonçalves de Sousa - *Flying away II*, 2003. Técnica mista, manga plástica sobre teia de nylon, 440 x 500cm. Fonte: Catálogo *ARTELab 21, Tapeçaria Contemporânea*, 2010: 5.

<sup>115</sup> Continua-se a apresentação das Bienais e Trienais em Apêndice, "Extensão de *Lausanne*, as Bienais e Trienais". Opta-se por estudar no espaço deste subcapítulo os anos 2016 e até ao presente.

Fig. 96 - João Cruz - *MixTAPE*, 2010. Tecelagem manual, teia de 189 cassetes audio e lã, trama de fita de cassete audio, 134 x 91,5 x 0,8cm. Fonte: Catálogo ARTELab 21, Tapeçaria Contemporânea, 2010:13.

Fig. 97 - Raquel Krumov - *A Natureza orgânica e Perfeita Expande-se com Ritmo e Ondulante*, 2010. Ráfia tricotada com agulha nº 7, 100 x 80cm. Fonte: Catálogo ARTELab 21, Tapeçaria Contemporânea, 2010: 21.

Em 2016 realiza-se o *Salão Nacional das Artes-Visuais*, com obras têxteis, no Palácio de Vidro, em Buenos Aires, Argentina. Este salão, concurso, é o único, que tem lugar sem interrupção desde 1911, com apoio estatal e faz cento e cinco anos em 2016. São trinta e nove os artistas selecionados, sendo o grande prémio atribuído a Myriam Jawerbaum e o primeiro prémio a Adriana Antidin, entre outros prémios e menções.

O XI Salão de Arte Têxtil em pequeno e médio formato tem lugar no mesmo ano, no Museu de Arte Popular José Hernandez, Buenos Aires. São selecionadas mais de cinquenta obras; o primeiro prémio em pequeno formato vai para Diego Miccige, Myriam Jawerbaum recebe o primeiro prémio em médio formato. Esta iniciativa do governo central de Buenos Aires tem mais de dez anos e acontece anualmente. Os artistas são convidados a apresentar obras utilizando diversas técnicas e materiais - orgânicos, inorgânicos ou sintéticos - que abarcam as estéticas tradicionais e contemporâneas.

De 21 de abril a 29 de maio de 2016, vê-se uma extensão da exposição *ARTLAB*, agora sob o título *Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea*, no Centro Académico do IPVC - Instituto Politécnico de Viana do Castelo - cidade que a acolhe, em colaboração com a FBAUL. Nova exposição *Artlab - Protocolo Simbólico* - e Conferências da Primavera Tapeçaria Contemporânea realizam-se na Galeria da FBAUL, de 12 a 29 e a 14, 20 e 28 de maio de 2016, respetivamente.

De 9 de Maio a 30 de outubro de 2016, tem lugar a XV Trienal Internacional de Tapeçaria de Lodz, Polónia, no Museu Central dos Têxteis, em Lodz. Exibem-se cento e cinco obras, das quais trinta e nove são tecidas, quinze empregam a técnica da tapeçaria e cinco usam a técnica Jacquard digital. Cerca de um terço das obras são instalações tridimensionais, as restantes são projetadas para a parede. Os quinze artistas a empregar a técnica do bordado são seguidos por aplicações cosidas de *assemblages/patchwork* (treze obras), papel e feltro (dez obras), técnicas de impressão e tingimento (sete obras); destas, duas usam impressão digital. O grande traço desta Trienal reside no facto de que se exibem verdadeiros artistas têxteis, isto é, as obras são criadas pelos próprios artistas, em contraste com pintores, que apenas entregam seus *designs*, que mandam tecer. Este certame atribui a medalha de ouro à ucraniana Tereza Barabash, pela sua obra *Rain in Ukraine* (fig.98). As medalhas de prata vão para a dinamarquesa Anne Bjørn, pela obra *Transparent Landscape* e para a lituana Laima Ore-

Oržkauskienė, pela obra *Dedicated to Father*. Atribuem-se ainda três medalhas de bronze e outros prêmios, como menções honrosas e prêmio do Museu Central dos têxteis de Lodz.<sup>116</sup>



Fig. 98 - Tereza Barabash - *Rain in Ukraine*, 2015. Técnica pessoal, instalação, corda fina, pregos, fio, 230 x 180 x 28cm (pormenor).Fonte: <http://www.textile-forum-blog.org/2016/05/the-tapestry-triennale-of-lodz/>, em junho de 2017.

Em junho de 2016 e integrando a 11ª Bienal Internacional de Arte Têxtil *Scythia*, em Kherson, na Ucrânia, tem lugar a *Textile For Young*. Esta exposição internacional de jovens artistas têxteis, cuja organizadora é Anastasia Schneider, tem a presença dos seguintes países: Grã-Bretanha, Irlanda, Polónia, Turquia, Suécia, Roménia, Taiwan, Hungria, Ucrânia. Nesta exposição participam estudantes, pós-graduados, jovens especialistas de oito universidades e de outras instituições: Royal College of Art and *Design*, Londres; Kherson College of Culture, Kherson, Ucrânia; Universidade de Belas-Artes, Poznan, Polónia; Universidade Nacional das Artes Tainan, Tainan, Taiwan; Universidade Gazi, Ankara, Turquia; Universidade Nacional das Artes, Bucareste, Roménia; Universidade Marmara, Istambul, Turquia; Universidade Gothenburg, Gothenburg, Suécia; Universidade de Arte e *Design* Moholy-Nagy, Budapeste, Hungria; Universidade Selcuk, Konya, Turquia; Instituto de Arte Decorativa Bojchuk, Kyiv, Ucrânia; Academia Nacional das Artes Lviv, Lviv, Ucrânia.<sup>117</sup>

Ano fértil em manifestações têxtil-arte, 2016 continua rico nestes acontecimentos, vendo ainda a Terceira Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea *Contextile, Ideias Emergentes*, de 30 de julho a 16 de outubro, em Guimarães. São selecionadas cinquenta e quatro obras de cinquenta e um artistas de vinte países, catorze europeus, dois países asiáticos - Taiwan e Japão - quatro países das américas - Estados Unidos, México, Chile e Argentina. Nota-se o predomínio do continente europeu, bem como a ausência da África e da Oceânia. Segundo o respetivo catálogo, Portugal faz-se representar por cinco artistas têxteis,

<sup>116</sup> <http://www.textile-forum-blog.org/2016/05/the-tapestry-triennale-of-lodz/>, em junho de 2017.

<sup>117</sup> <http://www.scythiatextile.com/textile-for-young.html>, em maio de 2017.

da Polónia veem oito, a Espanha e Taiwan trazem ambos seis artistas, etc. Entre os artistas portugueses contam-se: Bárbara C. Branco (1989), Eunice Artur (1981), Juliana Ribeiro (1989), Ruth Margaret Lee (1948), Susana Pires (1980). No âmbito da *Contextile* 2016, acontecem residências artísticas - uma romena, uma da Letónia, uma da Nova Zelândia - no sentido de ligar a indústria e as técnicas tradicionais do bordado de Guimarães a novas experiências e abordagens criativas. Uma outra iniciativa é o convite a três artistas, que apresentam as suas abordagens criativas e técnicas diferentes, em torno das temáticas do "território" - Conceição Abreu e Isabel Quaresma, ambas de Portugal e Cindy Steiler dos Estados Unidos. Além disso, em 2016, a *Contextile* convida de novo escolas de referência, com técnicas têxteis nas disciplinas curriculares: a FBAUP (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto), a Escola Artística Soares dos Reis (Porto), a Escola Artística António Arroio (Lisboa) e a FBAUL. Os alunos destas instituições são desafiados a criar obras têxtil-arte, a expor na *Contextile*, também sob a forma de instalação. O prémio de aquisição *Contextile* 2016 é atribuído a Ying-Ting Chen (1985), de Taiwan, pela sua obra *Rusted Objects* (fig. 99). São distinguidas com menções honrosas as artistas Laura Sanchez Filomeno (1975) (França), Magda Soboń (1976) (Polónia), Weilin Yang (1963) (Taiwan).



Fig. 99 - Ying-Ting Chen - *Rusted Objects*, 2014. Trabalho manual, tintura a ferrugem em organza de seda, goma arábica, agulha de contas, dimensões variáveis. Fonte: Catálogo *Contextile*, Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, 2016:112-113.

Igualmente em 2016 tem lugar na China, no Museu de Arte Guan Shanyue, em Shenzhen, a 9ª Bienal Internacional de Arte Têxtil, *From Lausanne to Beijing*, inaugurada a 10 de setembro. Concorrem novecentos e sessenta e três obras de mais de cinquenta e dois países de todo o mundo, cento e dois participantes e Universidades - Academia de Artes e *Design*, Universidade Tsinghua, Universidade Shenzhen, Universidade das Artes Jilin, Guo Chunfang - vinte e oito províncias, cidades e regiões autónomas na China, incluindo Hong Kong e distrito de Taiwan. Este certame conta com seiscentas e cinquenta e uma obras chinesas, trezentas e doze de outros países, o que representa aproximadamente 23% do total de entradas. Os prémios atribuídos são: um de ouro, dois de prata, seis de bronze e cinquenta e nove prémios de excelência. Entre estes encontra-se a obra *Present Day Nomads III*, da artista suíça Ursula

Gerber Senger. Entre os dezoito países europeus participantes destaca-se a presença portuguesa de Henrique Neves com a obra *Law nº 6, 85. Process 198*. Entre os quatro países das américas encontram-se: Peru, Estados Unidos, México, Canadá; o continente asiático faz-se representar através de cinco países, China, Japão, Quirguistão, Coreia e Índia; a Austrália e a Nova Zelândia representam a Oceânia e apresenta-se um artista da África do Sul. Não se encontra menção a técnicas nem a materiais, a não ser nos depoimentos de artistas ocidentais; um deles refere que trabalha com multimédia, um outro menciona que combina o modo tradicional de tecer com algumas novas possibilidades dadas pela nova tecnologia.<sup>118</sup> Esta Bienal revela a herança do espírito de *Lausanne*, apresentando algumas obras tridimensionais, novas e ousadas formas, assim como novas fibras; no entanto, a maioria são tapeçarias planimétricas, parecendo algumas verdadeiras pinturas; aparece algum Gobelin. A Bienal propõe-se continuar a respeitar a materialidade manufaturada, bem como a integrar a espiritualidade e as ideias.

O ano 2017 vê a VII Bienal Internacional WTA (*World Textile Art*), sob o conceito *Diversidad*, que se realiza em Montevideo, capital do Uruguai e é organizada por Pilar Tobón. Sob o mencionado conceito, não sendo um tema, os artistas podem desenvolver as suas obras com grande liberdade e diversidade de formas, técnicas e materiais. Este acontecimento tem lugar principal de exposição no Teatro Solís e no Centro de Exposiciones SUBTE. Conta com artistas seleccionados por convocatória e com artistas convidados. A Espanha é o país convidado. Esta Bienal conta com duas exposições pioneiras, uma de fotografia têxtil, outra de video arte têxtil.<sup>119</sup> Celebrando 20 anos de exposições ininterruptas, desde 1997, a organização conta com o apoio dos Ministérios da Educação e Cultura e do Turismo da República Oriental do Uruguai. Com sede em Miami - Flórida, Estados Unidos - a Organização WTA realiza até ao momento 6 Bienais - duas nos Estados Unidos, uma na Venezuela, uma na Costa Rica, uma na Argentina e uma no México.

De 30 de novembro de 2017 a 25 de fevereiro de 2018, na Galeria de Exposições Temporárias do Museu de Tapeçaria de Portalegre, tem lugar a mostra ARTLAB Terra Incógnita, Tapeçaria Contemporânea, que conta com a presença de vinte participantes, entre artistas que fizeram parte do Grupo 3. 4. 5. - Associação de tapeçaria Contemporânea - e se encontram ativos, ex-alunos e atuais professores de tapeçaria, alunos que frequentam a Unidade Curricular de Tapeçaria no presente, na FBAUL. A exposição organiza-se em três núcleos: primordial, memória e matéria-prima. No âmbito desta exposição realizam-se atividades através do serviço educativo, com a duração de uma semana e é monitorizado por Inês Nisa, junto de

---

<sup>118</sup>*Document film of 9th From Lausanne to Beijing International Fibre Art Biennale*, <https://www.youtube.com/watch?v=NU80ZuVOa28>, em abril de 2017.

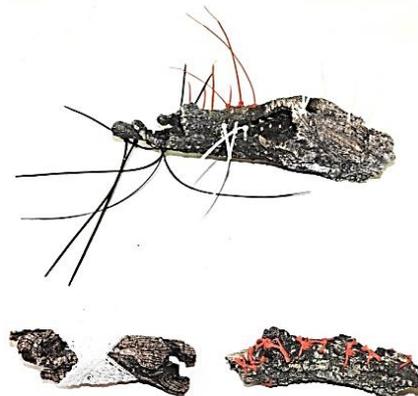
<sup>119</sup><https://www.youtube.com/watch?v=yg1vZmSmwoo>; <http://www.doblealturadeco.com/bienal-txtil-eligio-a-uruguay-como-sede-2017/>, em setembro de 2017.

escolas, famílias e pessoas com necessidades educativas especiais. Os participantes são convidados a tecer o seu autoretrato. Apresenta-se o cartaz da referida atividade (fig. 100).



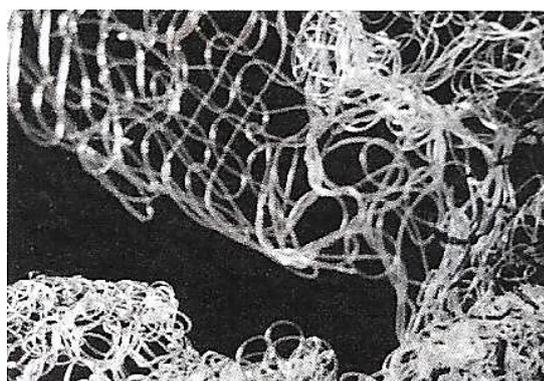
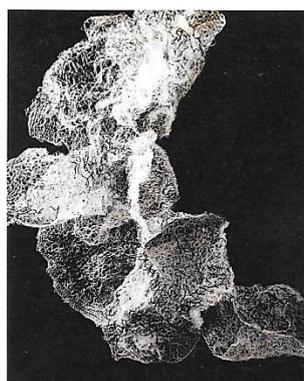
Fig. 100 - Cartaz do serviço educativo realizado por Inês Nisa, no âmbito da exposição ARTELAB Terra Incógnita. Fonte: e-mail da Dra. Paula Fernandes, diretora do Museu de Tapeçarias de Portalegre.

Ilustram-se algumas obras presentes nessa exposição. Para o núcleo primordial escolhem-se as duas obras da artista Inês Carrelhas, que a seu tempo faz parte do Grupo 3. 4. 5 (figs. 101-102). Para o núcleo memória elege-se uma obra de Inês Nisa, (fig. 103). Para o núcleo matéria-prima, apresenta-se uma obra de Carina Borges (1997) (figs. 104-105).



Figs. 101-102 - Inês Carrelhas - *Noivado*, à esquerda e *Dança*, à direita, 2017. Envolvimento e colagem - estores de ripas de madeira, colagem de cartões e envolvimento de fio de seda, 120 x 60cm. Fonte: Catálogo Artlab Terra Incógnita, Tapeçaria Contemporânea, 2017: 17.

Fig. 103 - Inês Nisa - *Cuidar*, 2016-2017. Técnica mista, dimensões variáveis. Fonte: Catálogo Artlab Terra Incógnita, Tapeçaria Contemporânea, 2017: 31.



Figs. 104-105 - Carina Borges - *Pensamento I*, aspecto geral e pormenor, 2017. Fio de *nylon*, fio de algodão e acrílico preto s/ tela, 100 x 80cm. Fonte: Catálogo *Terra Incógnita*, Artlab, Tapeçaria Contemporânea, 2017: 41.

De 1 de setembro a 20 de outubro de 2018, acontece em Guimarães a IV Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, *Contextile*, sob o conceito temático (In)orgânico. Esta nova edição conta com a participação de cinquenta e dois artistas de vinte e seis países - Portugal, vários países europeus, da América do Norte e Sul, da Ásia e da África do Sul.<sup>120</sup> Esta mostra conta ainda com duas artistas convidadas, Susana Milão e Ann Hamilton, um país convidado, França, residências artísticas, bem como ensino artístico e criação têxtil, realizados com a FBAUL, a Escola Artística António Arroio, Lisboa, a Escola Artística de Soares dos Reis, Porto, serviço educativo, *workshops*, conferências. O prémio de aquisição vai para Baiba Osite (1958), da Letónia, com a obra *Substantia* (fig.106). Menções Honrosas atribuem-se a: Alejandra Ruiz (1988), colombiana, com a obra *Piedras Textiles*; Jenny Ymker (1969), holandesa, com a obra *Inside Out*; Aud Baekkelund (1960), norueguesa com a obra *Basal Structure*.<sup>121</sup>



Fig. 106 - Baiba Osite - *Substantia*, 2017. Técnica de autor, troncos, tela, linho, 140 x 210cm. Fonte: Catálogo *Contextile*, 2018: 36-37.

De 15 de outubro a 15 de novembro de 2018, tem lugar na China a 10ª Bienal Internacional de Arte têxtil e um Simpósio. Concorrem cento e setenta e nove artistas estrangeiros de quarenta e três países, com um total de trezentas e vinte e uma obras de arte; são selecionados setenta e oito artistas. Os objetivos da 10ª Bienal são: cultivar e elaborar um sistema académico de arte têxtil internacional; facilitar a troca internacional e a ampla aplicação da arte têxtil; promover a industrialização da arte têxtil, dirigida a aplicações da vida real; partilhar as realizações criativas acumuladas nas dez exposições da Bienal Internacional da Arte Têxtil.<sup>122</sup>

A VIII Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, WTA, realiza-se de 17 de setembro a 3 de novembro de 2019 em Madrid, sob o conceito *Ciudad Sostenible, el arte textil, un tejido integrador*. Conta com espaços de exposições, *workshops*, conferências, visitas guiadas, encontro de artistas, *tour* turístico cultural. A Organização abre lugar a obras de grande

<sup>120</sup> [Contextile.pt/2018/portofolio/contextile-2018](https://contextile.pt/2018/portofolio/contextile-2018), em novembro de 2018.

<sup>121</sup> Catálogo *online*: [https://issuu.com/ideiasemergentes/docs/contextile\\_catalogo\\_2018\\_](https://issuu.com/ideiasemergentes/docs/contextile_catalogo_2018_), em novembro de 2018 e Catálogo *Contextile* 2018, Bienal de Arte Têxtil Contemporânea.

<sup>122</sup> <https://www.chinafiberartforum.com/events>, em novembro de 2018.

formato interior, de grande formato exterior, de pequeno formato, vídeo arte têxtil, fotografia têxtil. A Argentina é o país convidado. São convidados artistas dos países: E.U. Canadá, Finlândia, Polónia, Letónia, Lituânia, Portugal, Itália, França, Bélgica, Inglaterra, China, Japão, Coreia e Índia. Esta Bienal conta com a colaboração do Ministério da Cultura e do Desporto, com a Câmara de Madrid, a Universidade Complutense de Madrid, as Embaixadas do México, Brasil, Suécia, Finlândia, Dinamarca, a Fundação Berni e a Fundação Once.<sup>123</sup>

De 12 de dezembro de 2019 a 30 de janeiro de 2020, no âmbito do ArtLab - Tapeçaria Contemporânea - tem lugar no Castelo de Portalegre a exposição *Puro Inópito* ou a *Transcendência dos Objetos Corpóreos*. Apresentam-se três grupos de "objetos corpóreos". No "Objetos Corpóreos I" encontram-se os artistas Alves Dias, Leonor Serpa Branco e Joedy Marins. No "Objetos Corpóreos II" existem os testemunhos artísticos dos professores da disciplina, Hugo Ferrão e Susana Pires. No "Objetos Corpóreos III" encontram-se as diversas propostas criativas dos alunos da unidade curricular de Tapeçaria. A exposição reafirma a ligação estabelecida entre a referida unidade curricular da Licenciatura em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Museu de Tapeçaria de Portalegre Guy Fino e a Câmara Municipal de Portalegre.<sup>124</sup>

### **2. 3. 5. Recentes tendências. Os artistas, as Bienais Internacionais de Arte Têxtil Contemporânea, WTA - World Textile Art.**

Entre as mais recentes artistas têxteis a lançar tendências conta-se Pilar Tobón, que traz consigo incontáveis tecelãs sul-americanas e outras, de nível internacional. No essencial, assinala-se que estas artistas encontram-se a tecer na continuidade do novo paradigma antes descrito, muito embora haja a assinalar algumas especificidades de novos materiais e técnicas e se observe uma intensificação das preocupações ecológicas.

No caso de Pilar Tobón, organizadora e presidente da *World Textile Art*, realizada em 2017 em Montevideo, no Uruguai, ela tece em "módulos", dada a facilidade de transporte dos mesmos e a sua fácil adaptabilidade, face a variados locais de exposição a surgir. Os módulos elaborados geram trabalho artístico de todas as dimensões, uma vez que podem ser expandidos e/ou subtraídos. Esta técnica de expansão e/ou subtração bem como os sistemas de transporte são fatores que, de um ou de outro modo, afetam o *design* e a execução de cada obra. Estas, acredita-se, são circunstâncias comuns a vários artistas, cada vez mais solicitados a expor longe de suas origens, no mundo global. De referir como tendências mais recentes ainda o facto de que, o que antes se menciona implicar uma liberdade criativa, no sentido de valorar

---

<sup>123</sup> <http://madrid2019.wta-online.org>, em março de 2020.

<sup>124</sup> [www.belasartes.ulisboa.pt/puro-inospito-ou-a-transcendencia-dos-objetos-corporeos-artlab-tapeçaria-contemporanea/](http://www.belasartes.ulisboa.pt/puro-inospito-ou-a-transcendencia-dos-objetos-corporeos-artlab-tapeçaria-contemporanea/); [issuu.com/fbault/docs/artlabpuroinospito](http://issuu.com/fbault/docs/artlabpuroinospito), em abril de 2020.

a importância do trabalho no espaço dado. Em qualquer momento determinado, qualquer peça de arte pode requerer que, a conceptualização volumétrica seja melhorada, uma vez que qualquer determinada peça de arte pode exigir remodelação ou modificação repetida, pois que pode ser pendurada, "enquadrada" ou mesmo instalada sobre uma base. Estas novas tendências permitem mais liberdade criativa e adaptação a quase qualquer área, onde o trabalho de arte vai ser temporariamente exposto ou onde se quer colocar essas obras de modo permanente (Tobón, 2003:11-20).

Além disso, tecer tricotando com duas agulhas, com os dedos ou com os braços tem-se revelado uma das últimas fortes tendências e a autora da tese também se envolve nessa técnica, tida aliás como das mais antigas técnicas têxtil-arte, a seguir à costura, esta colocada em primeiro lugar. Depois do *tricot*, parece vir o bordado, a tapeçaria, o *crochet* e o *patchwork*. Nesta sequência, o trabalho de agulhas considera-se uma criação têxtil inventiva bem ancestral e bem contemporânea. Tais trabalhos estão patentes no Salão da *Agulha em Festa*, de 14 a 17 de Fevereiro de 2013, em Paris, onde Diana Brennan expõe os seus "vestidos de Lua".<sup>125</sup> Um recente exemplo da voga do *tricot* têxtil-arte, colhido em dezembro de 2016, é a artista australiana Jacqui Fink, a criar cobertores gigantes em malha de meia - *extreme knitting* - com agulhas gigantes. Rosa Pomar(?1982) é um exemplo em Portugal, se bem que ela tenha obras em pequenas dimensões e devotadas a fins utilitários. Menciona-se ainda Joana de Vasconcelos (1971), com as suas monumentais estruturas em *crochet*, entre outras instalações. Outras técnicas generalizam-se contemporaneamente, tidas como extra tecelagem, a traçar tendências: tingimento, tintura manual, impressão, estampagem, fotografia, puxados, entre outras.

Em termos de tendências refere-se a imensidão de técnicas entretanto usadas pelos artistas têxteis contemporâneos presentes nas *Contextiles*, Bienais Internacionais Vimaraneses. Considera-se por bem incluir este aspeto, pois clarifica a riqueza de técnicas surgidas na sequência da mudança de paradigma iniciada com *Lausanne*. A consulta de três catálogos destas Bienais Internacionais da Arte Têxtil Contemporânea *Contextiles* 2012, 2014 e 2016 é a fonte que ajuda a ilustrar o manancial dos variados recursos técnicos têxtil-arte contemporâneos. Na impossibilidade de esgotar este âmbito técnico, curioso é registar técnicas tradicionais, que continuam a ser usadas contemporaneamente, a par de novas técnicas, fazendo surgir deste modo, além dos mencionados *crochet*, *tricot*, *assemblages*, também o *patchwork*, o bordado à mão e à máquina, ponto de cruz, tecelagem manual, a par de vídeo e projeção, nós, impressão digital e manipulação computadorizada de imagens. Entre as técnicas representadas na *Contextile* de 2012, contam-se: vídeo, desenho, corte a *laser*,

---

<sup>125</sup> *Couture et Tricot à l'Aiguille en Fête à Paris*, <https://culturebox.francetvinfo.fr/tendences/mode/couture-et-tricot-triomphe-a-laiguille-en-fete-a-paris-132477>, em novembro de 2016.

impressão a jacto de tinta, fotografia, feltragem com agulha, serigrafia, teia de aranha, música, narração, colagem, acrílico, óleo, citações de livros, enchimento, encerado. Entre as técnicas surgidas na *Contextile* de 2014 encontram-se: enrolamento, nós, *wet felting* - feltrado com água e sabão - *Gobelin*, impressão digital, costura à mão combinada com bordados, costura à máquina, véu como cobertura, atadura, vídeo e projeção sobre peça Jacquard, tratamento digital de imagens, gravação a *laser*, corte e costura, lã tricotada e desmanchada, fotografia, construção de tecido feito à mão, feltragem, técnicas de *batik*, construção, montagem de tambores, envolvimento, tapeçaria digital de Jacquard feita à mão, impressão em tela, *macramé*, torcedura, acolchoamento, o corpo como tear - emprego de pernas, pés, mãos - registo fotográfico, impressão digital sobre papel, entrelaçamento, trançado, pirogravura. Na *Contextile* de 2016, encontram-se entre outras, as técnicas: água-tinta em placa de ferro, fotogravura sobre tecido de algodão, tingimento com chá preto, tingimento a ferrugem, bordado, costura, estampagem, gravura, fotocópia, impressão digital, impressão direta, *passé-plat*, torção, esmaltação no forno, renda de bilros, tecelagem Jacquard manual, bordado à mão, impressão por transferência em têxtil, vídeo, imagem, projeção de fotografia, projeção de vídeo, tecelagem dupla, aplicação reversível, bordado livre, óleo, pregas, ziguezague, aplicações de vivos em napa, construção têxtil, dobragem, xilogravura, cestaria, moldagem de papel, papel fabricado à mão, decalque, corte, colagem, entrelaçamento, tratamento digital de imagem, pixels I 28.5 x 29.5cm, pixels II 29 x 22 cm, enrolamento, impressão manual, a *laser*, a relevo, computadorização de bordado.

Além das tendências estudadas, encontra-se um sem número de obras têxtil-arte tridimensionais, saídas das mãos de artistas com uma formação académica comum em escultura. Esta parece ser forte tendência, o que se coaduna plenamente com uma das características mais relevantes do têxtil-arte contemporâneo, isto é, a sua expressão artística escultural têxtil. Além disso, intensificam-se criações digitais, saídas da exploração cada vez mais frequente das novas tecnologias *www*, que criam e recriam obras de arte, padrões clássicos e outros, a uma velocidade antes impensada. Pode observar-se vasto *software* disponível sob a referência *Eat CAD/CAM textile software/3D weave*, vídeo observado no youtube em abril de 2016, quanto a padrões clássicos, e referido anteriormente na "via tradicional". Aí, também outros *links* sinalizam o potencial das novas tecnologias na criação padronal livre quando artistas *designers* revelam as suas obras. Este desenvolvimento tecnológico aproxima a via tradicional da contemporaneidade e, de certo modo, unifica a "via tradicional", estudada anteriormente, com a contemporaneidade, na medida em que as tecnologias digitais se apresentam transversais aos dois tipos de execução têxtil-arte, recriando e agilizando ambos. Questiona-se: caminha-se para um retorno clássico dos ricos padrões, em que uma associação e integração entre arte, ciência e tecnologia se revela de

modo intenso? A resposta a esta questão está no segredo do futuro. Adiante abordam-se os enormes desenvolvimentos científicos e tecnológicos do século XX, extensíveis aos dias de hoje e aí se tocam as suas consequências na arte.

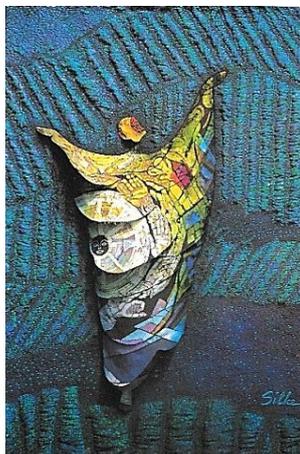
Em termos tecnológicos e de tendências, menciona-se ainda a nanotecnologia aplicada à área têxtil-arte por Helena Loermans, proporcionando têxteis adaptados a conforto corporal, como ela mostra no seu *atelier*, em Odemira, onde aliás emprega o computador associado a um tear de grandes dimensões, como antes se descreve. Estes exemplos da contemporaneidade têxtil-arte abrem tendências, sinalizam diversidade de propostas e individualização de discursos artísticos emergentes, são, enfim, testemunhos de uma esperança humanizante, *versus* uma tecnologia esmagadora, civilizacionalmente ameaçadora e desmaterializante. Adiante desenvolve-se este âmbito, através de um levantamento do que acontece nas *Contextiles* e na China. De momento podem realçar-se as descobertas e criação de novos materiais têxteis arte ou as chamadas fibras do futuro, como os explorados pelos japoneses e antes mencionados. Além disso, regista-se entre os artistas emergentes a tendência para entretecer obras têxteis com materiais efémeros - por exemplo "massas" - bem como se encontra um recuo conceptual, uma interdisciplinaridade e, ainda, um interesse pela materialidade cultural têxtil, isto é, pelo "renascer" de antigas tradições culturais têxteis.

No âmbito de tendências, estudam-se as anunciadas Bienais Internacionais da Arte Têxtil Contemporânea WTA (*World Textile Art*), destacando-as dos restantes acontecimentos, não só pelo que revelam em termos de tendências como também de interdisciplinaridade, solidariedade social, relações públicas, realizando conferências, *workshops*, encontros, debates, aspetos que promovem trocas de experiências e unidade entre artistas internacionais. Deste modo, completam-se notícias sobre as Bienais WTA - Arte Têxtil Internacional - uma das organizações mundiais mais respeitadas da arte têxtil contemporânea que celebra em 2017 o seu vigésimo aniversário durante a VII Bienal, em Montevideo, capital do Uruguai.

A WTA é fundada em 1997, dois anos após terem terminado as Bienais em *Lausanne*, pela artista colombiana Pilar Tobón, com o apoio do Museu de Arte Latino-Americano em Miami e de, aproximadamente, trinta artistas de vários cantos do mundo. Inicialmente designada *As Mulheres na Arte Têxtil*, a WTA passa, mais tarde, a barreira de género para se tornar Arte Têxtil Internacional - *World Textile Art* - ou simplesmente WTA. A organização apoia criadores de todo o mundo, que se expressam num infindo leque de formatos. O seu principal objetivo é o desenvolvimento e exibição da arte têxtil, através de Bienais e acontecimentos especiais. Além de exposições, a WTA promove simpósios, seminários, aulas e feiras, dentro da mesma expressão artística, encorajando assim a apreciação e a prática de esforços têxteis. A WTA desdobra-se nos seguintes objetivos: promoção da arte têxtil, que se entende num reforço,

inspiração e promoção de manifestações de arte têxtil contemporânea, em toda a parte, onde a WTA está presente e representada; sensibilização, que se entende como a promoção mundial da sensibilidade entre pessoas das artes, com a finalidade de impedir que se tenha uma percepção de artesãos, em vez de verdadeiros artistas têxteis; apoio a artistas emergentes, no sentido de lhes oferecer as ferramentas necessárias para promover o seu trabalho e a sua carreira; criação de laços solidários, no sentido de os animar, entre artistas e apreciadores de arte em todo o mundo; criação de programas sociais, uma vez que a WTA oferece apoio a organizações de assistência social através do mundo, na medida em que os artistas da WTA se integram em tais programas. As várias Bienais WTA encontram-se resumidas antes e desenvolvem-se como segue.<sup>126</sup>

A I Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, WTA, *Renacer Pré-Colombino*, em 2000, no Museu da Arte Hispânica e Latino-Americana, na Flórida, conta com a presença de cinquenta e quatro artistas de dezanove países nos cinco continentes. Esta iniciativa retoma as raízes do têxtil das américas, mediante elementos que perduram no presente, não só a nível material, mas também a nível das crenças, cosmologias, conhecimentos e reinterpretações têxteis. Os artistas participantes manifestam uma forte intenção de compreender a riqueza da arte têxtil na América Latina, através de suas investigações, dos seus trabalhos de múltiplas histórias e através de procedências de diversos países, culturas e enfoques pré-colombianos. A exposição evoca os primeiros tempos dessas culturas no continente americano, verificando-se o renascer da antiga tradição pré-colombiana, pois os artistas interpretam a valorização e importância da arte têxtil, formando novos processos criativos, revelando, enfim, diferentes facetas da arte têxtil. A exposição *Renacer Pré-Colombino* sustenta a luta pela arte têxtil, dá-lhe o seu lugar e oferece ao espectador a oportunidade de se deleitar com o mundo das riquezas táteis, retomando assim valores esquecidos. Silke, artista convidada de honra, faz-se representar com a obra, *Los Arcanos en Seda* (fig.107).



<sup>126</sup> <http://www.wta-online.org/>, em janeiro de 2016.

Fig. 107 - Silke - *Los Arcanos en Seda*, 1999. Técnica pessoal, a 200 x l 134cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art - Renacer Precolombino*, 2000: 13.

Sobre a sua obra e no mesmo catálogo, Silke comenta, em dezembro de 1999, em Buenos Aires:

O artista trabalha a meio caminho entre o homem e o universo. A arte é um continente, que se habita a partir da alma. É ali que aninham a luz, as palavras, os sons, a cor, as texturas, as imagens e as emoções ... aguardando-nos.<sup>127</sup>

Ilustram-se obras de outras artistas, presentes na I Bienal WTA e no referido catálogo: Josefina Anaya (México) e Pilar Tobón (Colômbia), entre tantas outras (figs. 108-109).



Fig. 108 - Josefina Anaya - *Ríos de Ancestros*, 2000. Técnica pessoal, seda tingida, *henequén*, tinta, 350 x 100cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art - Renacer Precolombino*, 2000: 20.

Fig. 109 - Pilar Tobón - *Reflejos del Dios Sol*, 2000. Alto-liço, cobre, bronze, seda, crina de cavalo, a 152 x l 81cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art - Renacer Precolombino*, 2000: 62.

Em 2002 realiza-se a II Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, WTA, na Galeria Ara, Centro Cultural de Miami, Estados Unidos, *Entretelado, Fibra e Metal*, em pequeno formato, com a participação de cento e sete artistas, trinta países, cinco continentes. Ilustram-se as peças, que ganham os três primeiros lugares (figs.110-112). O primeiro prémio atribui-se à alemã Heidrun Schimmel (fig. 110).

---

<sup>127</sup> «El artista trabaja a medio camino entre el hombre y el universo. El arte es un continente que se habita desde el alma. Es allí donde anidan la luz, las palabras, los sonidos, el color, las texturas, las imágenes y las emociones ... esperándonos» (Silke, 1999: 12).

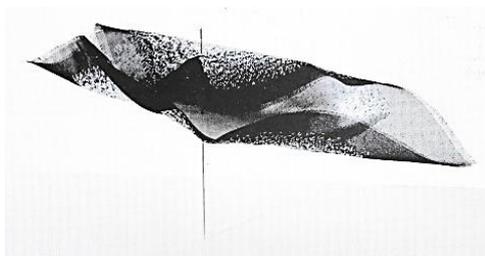


Fig. 110 - Heidrun Schimmel - *Thread and Needle*, 2002. Costura-bordado com algodão, sobre seda preta transparente e uma agulha, 12 x 30 x 16cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, Second International Biennial, *Interlacements - Fiber and metal*, 2002: 16.

Sobre Heidrun Schimmel (1941), artista têxtil alemã, acrescenta-se que todos os seus trabalhos são alinhavados manualmente com algodão branco, sobre tecido de seda transparente ou sobre tecido de algodão, respetivamente organza ou organdi. No seu Catálogo e sobre a sua obra, Schimmel comenta: «Fascinam-me as qualidades específicas do fio. A estas retiro as minhas ideias / Inspiro-me nelas».<sup>128</sup>

O segundo prémio é atribuído à alemã Christina Frey (fig.111). O terceiro prémio vai para Virginija Degenienė (Lituânia), (fig. 112).

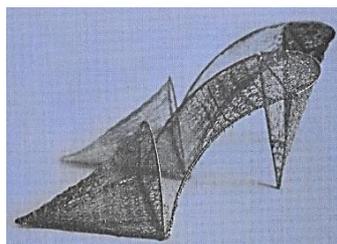
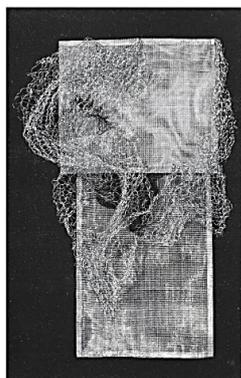


Fig. 111 - Christina Frey - *Silber Verstrickt*, 2002. Tricot, em fio metálico prateado, a envolver feltro e tecido, 30x 24x 6cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, Second International Biennial, *Interlacements - Fiber and metal*, 2002 :17.

Fig. 112 - Virginija Degenienė - *Cinderella's Steps*, 2001. Tricot em fio metálico, seda, bronze, 11 x 10 x 21cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, Second International Biennial, *Interlacements - Fiber and metal*: 18.

Ilustram-se ainda as obras da artista convidada, Androna Linartas (Lituânia), (figs. 113-114).



<sup>128</sup> «Mich faszinieren spezifische Eigenschaften des Fadens. Diesen entnehme ich meine Ideen» (Schimmel, 1998: 38).

Fig. 113 - Androna Linartas - *Codice Desgarrado*, 2002. Tecelagem em fio de cobre e fio henequén, 100 x 85cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, Second International Biennial, *Interlacements - Fiber and metal*: 23.

Fig. 114 - Androna Linartas - *Busqueda de un Nuevo Camino*, 2002. Tecelagem com fio metálico e fios henequén, 120 x 90cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, Second International Biennial, *Interlacements - Fiber and metal*: 23.

A III Bienal Internacional WTA, *Mujeres en el Arte Textil, Square Carré Cuadrado*, em 2004, na Venezuela, cidade Valência, tem a presença de cento e dezasseis artistas, trinta e sete países, cinco continentes. Ilustram-se as obras de duas artistas participantes nesta Bienal: Inge Dusi, chilena (fig. 115) e Jolanta Rudska Habisiak, polaca (fig. 116), esta uma das artistas convidadas.

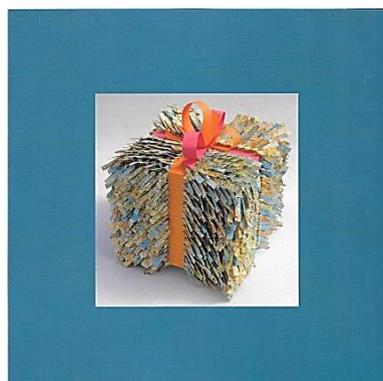
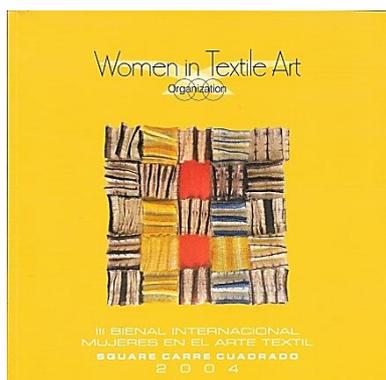


Fig. 115 - Inge Dusi - *Tamarindo*, 2004. 12 x 12 x 4cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, III Bienal Internacional, *Mujeres en el Arte Textil, Square Carré Cuadrado*, 2004: capa.

Fig. 116 - Jolanta Rudska Habisiak - *The whole World for You*, 2004. 25 x 20 x 20cm. Fonte: Catálogo *Women in Textile Art*, III Bienal Internacional, *Mujeres en el Arte Textil, Square Carré Cuadrado*, 2004: contracapa.

A IV Bienal WTA, *Hombre + mujer = creación*, realiza-se em S. José de Costa Rica, capital de Costa Rica, em 2006; conta com a participação de cento e sete artistas de trinta e sete países, cinco continentes; no seu âmbito têm lugar conferências, *workshops* e atividades especiais. Entre os artistas convidados contam-se: Olga de Amaral (Colômbia), homenageada, Máximo Laura (Peru), Pilar Tobón (Colômbia). Ilustram-se os três primeiros prémios, pela sua ordem em catálogo. O primeiro prémio é atribuído à dupla da Costa Rica, Rafael Sáenz & Ariane Garnier (fig. 117). O segundo prémio vai para a dupla alemã Fred Stelzing & Christina Frey (fig. 118).



Fig. 117 - Rafael Sáenz & Adriane Garnier - *Todos con Todos*, 2006. Meias e metal, 59 x 22 x 20cm. Fonte: Catálogo IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil, *Hombre + Mujer = Creacion*, 2006: 16.

Fig.118 - Fred Stelzing & Christina Frey - *Variaciones de la Aparencia de Luz*, 2006. Tecelagem em linho e seda, 40 x 40cm. Fonte: Catálogo IV Bial Internacional de Arte y Diseño Textil, *Hombre + Mujer = Creacion*, 2006: 17.

O terceiro prêmio atribui-se à dupla mexicana Luís Gonzalez Toussaint & Georgina Toussaint (fig. 119).



Fig. 119 - Luís Gonzalez Toussaint & Georgina Toussaint - *La Vieja y el viejo*. Técnica mista: para o sapato, papel manual extraído a relva; para a bola, sisal, algodão e seda sintética; o sapato - 26 x 13 x 10cm; a bola - 16cm de diâmetro. Fonte: Catálogo IV Bial Internacional de Arte y Diseño Textil, *Hombre + Mujer = Creacion*, 2006: 17.

A V Bienal, em 2009 e em Buenos Aires, na Argentina, estende-se simultaneamente a Montreal, Canadá; conta com noventa e oito artistas, quarenta e oito países, cinco continentes; as obras expõem-se no Palácio de Vidro, em museus centros culturais e galerias e realizam-se conferências, oficinas, encontros; no seu âmbito decorre o projeto inovador solidário *Tramando Redes*, que permite a participação de crianças e incapacitados de colégios de todo o mundo, que enviam redes de 1x1m, para serem unidas numa grande rede internacional, como testemunho da participação na grande rede mundial têxtil da arte das tramas. As tramas contemporâneas da V Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, promovem o encontro, a irmandade entre países, raças e religiões, ligam o homem através da arte, reunindo público de todos os pontos da Argentina e do mundo, confraternizando para além de ideologias, crenças e culturas. A V Bienal WTA apresenta, entre outros, os nomes das artistas têxteis argentinas: Rosa Arena (1961), Laura Ferrando (1951), diretora da V Bienal WTA, Virginia Gonzalez (1953), Isabel Ditone (1945), Flora Sutton (1953), Sabina Wicki (1954), Mirta Zack (1958), Ana Zlatkes (1947) da Universidade de Buenos Aires.<sup>129</sup> Entre muitas outras, estas artistas têxteis encontram-se representadas no centro Argentino de Arte Têxtil - CAAT - que tem como presidente Laura Ferrando e Maria Helena Pensel como vice-presidente. O Centro, criado em 1977, organiza mensalmente uma exposição e apresenta atividades permanentes. Em solo canadiano, a V Bienal WTA, sob a designação *Americas Sinuosas/Interseccion de Extremos*, no seu intercâmbio com a Argentina, encontra as artistas de Buenos Aires - Gabriela Candiotti, Constanza Martinez, Claudia Mazzola, Raquel Podesta e Rosa Skific, artista e *designer* têxtil, professora de *design* têxtil na Universidade de Buenos

<sup>129</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rC-FE9W5Ayg>, em fevereiro de 2017.

Aires - bem como as artistas canadianas, de Montréal - Mylène Boisvert, J. Penney Burton, Helle Derrick, Danny Gauthier, Lyne Girard, Nicole Panneton, Ana Victoria Stanley, Nathalie Tremblay e Monique Beauregard.<sup>130</sup>

A V Bienal atribui prêmios a: *A Custódia*, da alemã Beatriz Schaaf-Giesser; *Black out*, da espanhola Maria Ortega Galvez e *Elisa Vida Mia*, de Magali Sanchez Vera, do Uruguai. Várias menções vão para Anna Goebel (Polónia), Anne Elizabeth (Estados Unidos), Berta Jakubowicz (Argentina), Julia Mensch (Argentina) e Rasma Noreikyte (Lituânia). A escolha é bastante eclética, mostra tendências muito diferentes, dá um sentimento de universalidade e abre o caminho a novas tendências, como o entretecer e interação com outras artes, tais como *acting*, *performing*, arquitetura. O confronto de vários artistas têxteis internacionais mostra têxteis em todos os seus usos, significados, expressões, a diferença residindo na criatividade, sentimento, pesquisa, ideias, expressão, *environment* e nos resultados sociais. Pode concluir-se de novo em Buenos Aires que os têxteis são uma forma de arte, tão importante quanto outras formas de arte.

A VI Bienal WTA realiza-se no México, em 2011 e tem a particularidade de se tornar itinerante por este país - entre outras cidades, tem lugar na capital, México, Xalapa, capital do estado Vera Cruz. Sob o tema inspirador *Aire*, esta Bienal reúne trezentos e cinquenta artistas, vinte e oito artistas convidados, quarenta países, cinco continentes; conta com duzentos mil visitantes e é a primeira vez que se realiza um Congresso Internacional de Arte Têxtil, que decorre sob o tema *Consideraciones entre el Textil y la Sociedad*. A VI Bienal conta com a presença da artista do Uruguai, Silvia Umpiérrez, que se escolhe referir pela sua tecelagem ecológica, que revaloriza o elemento natural, usualmente deitado fora ou queimado. O processo criativo desta artista têxtil leva-a a tecer cestos, tapeçarias, com agulhas de pinheiro, inflorescências de palmeira, folhas naturais de ráfia, cascas de bananeira, eucalipto, filodendro, grande variedade de pequenos ramos e hastes, usando também *sprays*, coberturas de goma, nalguns casos fios e couros por ela tingidos, bem como usa materiais industriais. Umpiérrez tece com as próprias mãos ou num tear nativo uruguaio, gostando da beleza sensorial da natureza seca, suas cores e perfumes, tecendo com texturas e transparências, respeitando as cores naturais, tanto em teceres artísticos, como em objetos utilitários artísticos. Uma outra artista têxtil uruguaia, Beatriz Oggero (presumivelmente 1948), natural do Uruguai, a viver na Bolívia, onde expõe, em 2014, *Rhythm, Color, Transparency*, além de muitas exposições em outros países. Nesta Bienal WTA, Oggero expõe *Transparencias Coloreadas* (fig. 120).

---

<sup>130</sup> [https://www.artonline.net/Periodico/162\\_Mayo\\_20095ta.\\_Bienal\\_de\\_Arte\\_Textil\\_Internacional](https://www.artonline.net/Periodico/162_Mayo_20095ta._Bienal_de_Arte_Textil_Internacional), em janeiro de 2017.

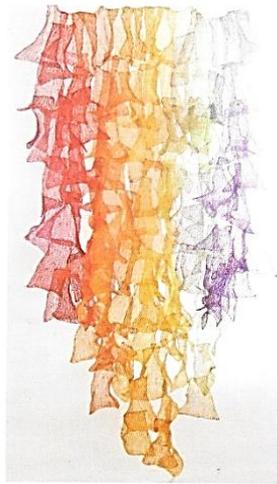


Fig. 120 - Beatriz Oggero - *Transparencias Coloreadas*, 2009-2010. Fio de cobre, calibre 32, algodão mercerizado (fio de coser), de diversas cores, a 200 x l 100cm. Fonte: Catálogo VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporâneo, *Aire*, México, 2011: 77.

Fig. 121 - Beatriz Oggero - *Relíquia*, 2011. Tecelagem em 220 módulos, fio de cobre, algodão mercerizado e viscose, l100 x a190 x p 20 cm. Fonte: *Website* citado a seguir.

Oggero aprende tecelagem em Montevideo com o mestre Ernesto Aroztegui, antes referido, dedicando-se mais tarde à técnica do *tricot* salteado. Dela ilustra-se ainda a obra *Relíquia ou Relicto* (fig. 121), palavra que define restos de organismos vivos, tanto vegetais como animais da era geológica terciária. *Relíquia*, cujo título apela à conservação da floresta, inspira-se na floresta andina. É uma obra de tecelagem composta por duzentos e vinte módulos tecidos em fio de cobre, algodão mercerizado e viscose em matizes verdes, sendo a parte superior em tons claros, que vão escurecendo até à extremidade inferior, tal como se observam as florestas, quando vistas do ar.

O título da obra de Oggero chama a atenção, para que se não continue a destruir a floresta, senão fica-se com "relíquias", restos, como os que a sua obra têxtil sugere. A estética de Beatriz Oggero é reconhecida e aceite na América Latina pela sua transparência e aspeto maleável, este sublinhado pela tecelagem em módulos.<sup>131</sup> Menciona-se também a artista colombiana, Pilar Tobón, fundadora e presidente das Bienais e internacionalmente conhecida, que expõe *Contaminación-Rescate* nesta Bienal (fig. 122). A artista pretende chamar a atenção para a poluição do ar, ao mesmo tempo que rejeita o corte clandestino, os incêndios, as pragas; nesta sua obra, as borboletas monarcas chamam a atenção para os perigos que correm, face à deflorestação dos seus santuários naturais, como os bosques de Michoacán.

Nesta obra quero mostrar o interesse pela natureza e o poder da arte, mas também inspirar uma reflexão sobre a forma como se relacionam a natureza

<sup>131</sup><https://www.google.pt/search?q=beatriz+oggero+e+obra+reliquia&op=beatriz+oggero+e+obra+reliquia&aqs=chrome.69e57.52685jOj7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, em junho de 2018.

e o meio ambiente. Queremos que as monarcas se mantenham a viajar, voando pelo AR como um símbolo de vida.<sup>132</sup>



Fig. 122 - Pilar Tobón - *Contaminación-Rescate*, 2011. Instalação, véu, arame, borboletas de penas, a 300 x 250cm (díptico). Fonte: Catálogo VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo, *Aire*, México, 2011: 57.

Em termos de arte têxtil de pequeno formato, a VI Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, WTA, conta com a presença de oitenta e um artistas selecionados, entre os quais três artistas uruguaias, Doreen Bayley, Ana Poggi, Lilian Madfes e também o conhecido peruano, Máximo Laura (fig. 123). Entre os países presentes contam-se os Estados Unidos, o Brasil, Chile, Lituânia, Argentina, Japão, Venezuela, Canadá, Itália, Bélgica, Grécia, Peru, Alemanha, França, México, Turquia, Espanha, Reino Unido, Roménia, Hungria, Nova Zelândia, Porto Rico, Finlândia.

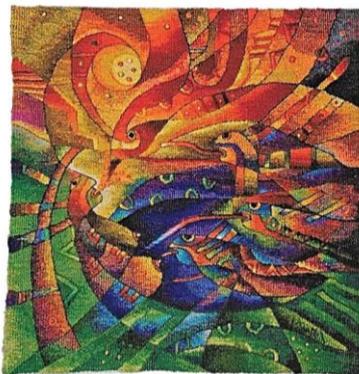


Fig. 123 - Máximo Laura - *Aire Vital*, 2011. Técnica mista, alpaca, algodão e fibras mistas, a 20 x l 20 x p 0,1cm. Fonte: Catálogo VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo, *Aire*, Xalapa, 2011: 71.

Parte do grande sucesso da WTA está diretamente ligado ao apoio de grandes criadores artísticos a nível mundial - não se devendo apenas à sua participação, mas também à sua generosidade em matéria de ensino e de relações públicas - abrindo as portas de vários

---

<sup>132</sup> «En esta obra quiero mostrar el interés en la naturaleza y el poder del arte, pero también inspirar una reflexión sobre la forma en que se relacionan la naturaleza y el medio ambiente. Queremos que las monarcas se mantengan viajando, volando por el AIRE como un símbolo de vida» (Tobón, *in* Catálogo VI Bienal, 2011: 56).

museus e cidades. Cada acontecimento é um marco de desenvolvimento têxtil-arte e a presença dos seus membros honorários sente-se em todos os continentes, em mais de setenta e cinco países. Pilar Tobón é a mencionada presidente, Laura Ferrando a vice-presidente e entre os diretores encontram-se Yosi Anaya, Maria Ortega, Martha Liliana Alvarez, Maria Teresa Pagola.

A WTA tem os seguintes representantes na Europa, onde as suas atividades chegam quase a um terço da rede total, em 2016: Maria Ortega em Espanha, Dora Haga na Polónia, Biret Tabman na Turquia, Beatriz Schaaf-Giesser na Alemanha, Natalia Tsevetkova na Rússia. A Espanha torna-se o primeiro país oficial desta organização na Europa, criada em 2007, aquando da celebração do décimo aniversário da WTA - *World Textile Art* - Arte Têxtil Internacional Contemporânea. O contributo da Espanha é extremamente importante no próprio país e em todas as Bienais WTA. O principal objetivo deste país continua a ser o apoio a artistas emergentes, no sentido de os ter presentes em alguns dos mais notáveis museus e galerias de arte europeus. Mencionam-se as exposições e programas organizados pela WTA europeia: *Punto Quebrado, las Huellas del Éxodo*, 2016 (Museu Jorge Rando, Málaga); *Arte Contemporânea da Fibra Japonesa, Miniaturas*, 2015 (Centro Cultural Hispano-Japonês, Salamanca); *Fiber Futures, Pioneiros da Arte Têxtil Japonesa*, 2014 (Centro de Arte Complutense carteC, Madrid); *The Nature Spirit, Arte Têxtil Contemporânea Japonesa*, 2011/2012 (Centro Cultural Hispano-Japonês, Salamanca e Centro de Arte Complutense carteC, Madrid); *Hilo a Hilo, Arte Têxtil Espanhola Contemporânea*, 2011, VI Bienal Internacional de Arte Têxtil WTA, Aire (Galeria Parada 54, México DF); *FiberSpain*, 2010 (Galeria Virtual *Fiberscene*); *Fibras 08 e 09*, 2008/2009 (Museu do Traje, Madrid e espaços culturais de Caja Madrid cidade real, Aranjuez e Zaragoza).

Em 2019, de 17 de setembro a 3 de novembro, realiza-se a VIII Bienal Internacional de Arte Têxtil, WTA, sob a temática *Madrid Ciudad Sostenible*, como antes se desenvolve.

Consciente de que este é campo inesgotável de constantes descobertas de novos artistas têxteis contemporâneos e novas exposições, Bienais e Trienais e na impossibilidade de a todos nomear, resta à autora desta investigação deixar este espaço aberto a constantes atualizações.

### **3. Revolução científico-tecnológica e arte. Novas tendências da arte têxtil - evolução digital, a nanotecnologia, as novas fibras, os materiais não têxteis. A contemporaneidade.**

#### **3. 1. Revolução científico-tecnológica e arte.**

Com a engenharia genética nos anos 1970, torna-se evidente não se poder separar a pesquisa científica das consequências sociais e tecnológicas que essa pesquisa gera, quase no imediato. Além dos inúmeros benefícios, parece não haver a suficiente consciência da ameaça da ciência, que impera na sociedade contemporânea, num século controlado também pela

tecnologia, esta ao serviço da ciência. Tanto quanto se sabe, a física é a grande rainha das ciências na primeira metade do século XX. Na segunda metade do século surge a ideia, em alguns setores, de que a ciência é igual a catástrofe potencial. Se por um lado cresce a desconfiança e o medo das consequências práticas da tecnociência, por outro cresce a esperança. A revolução na biologia molecular vai destronando a supremacia da física, na segunda metade do século XX (Hobsbawm, 1994: 516, 517, 519, 520, 536, 537). Parte-se para o presente estudo com algumas questões em mente: de que modo a ciência invade a arte em geral e a arte têxtil em particular? Como contribuem as novas tecnologias para lançar novas tendências na arte em geral e na arte têxtil em particular? Em que ponto de evolução se encontra a arte têxtil? Como lidam os artistas têxteis com as novas tecnologias? Por que razão surgem relativamente poucas referências a obras de arte têxtil digital?

O estudo da História Contemporânea confirma o século XX como uma época de grande desenvolvimento científico-tecnológico em número e em deslumbramento de descobertas realizadas, muitas delas presentes na memória da autora da investigação.

Em termos de microcosmos, em 1900, Max Planck descobre o *quantum* e em 1963 descobre-se o *quark* ou "partícula última", de que se volta a falar nos anos 1990, referindo John Maddox, que depende, do que se quer dizer por "descoberto". Como os *quarks* nunca aparecem sós, isso intriga os cientistas. Sendo o *quark* e o *quantum* unidades mínimas no seio do átomo, fica por referir, que a descoberta do *quantum* - um pacote de energia emitido, cujo plural se chama *quanta* - é determinante para a física atómica e abre caminho para a teoria quântica, a grande revolução que leva à física moderna do século XX. Em relação aos *quarks*, cujo modelo é proposto por Murray Gell-Mann e George Zweig, muito se descobre ao longo do século XX. *Quark*, uma partícula elementar e um dos dois elementos básicos constituinte da matéria, encontra-se no âmbito dos núcleos atómicos. Entretanto e ainda em termos de microcosmos e em 1953, Crick e Watson descobrem o ADN - dupla hélice, modelo helicoidal para a biomolécula dos genes - que causa uma revolução científica na biologia e na medicina (Hobsbawm, 1994: 512, 522, 532, 537). Segundo o mesmo autor, entre as descobertas do século XX e em termos de macrocosmos, em 1929, com E. Hubble sabe-se que o Universo parece estar em expansão, facto verificado mais tarde, nos anos 1960 e em 1965, Penzias e Wilson descobrem a radiação de origem cósmica - ruído de rádio. Em 1969, a presença de Neil Armstrong sobre solo lunar marca relevantes conquistas tecnocientíficas e, simultaneamente, a supremacia dos Estados Unidos (Gilbert, 2009: 134,135). A astronautica e a cosmologia florescem. Na altura sabe-se que há bombardeamentos cósmicos de meteoros e de meteoritos, asteróides. Em consequência, surgem a "teoria da catástrofe", a partir dos anos 1960 e a "teoria do caos", nos anos 1970 e 1980 (Hobsbawm, 1994: 520, 527, 535). Esta última almeja a extraordinária universalidade das formas e padrões da natureza, nas suas

manifestações mais díspares e desconexas. Dos anos 1970 em diante, a tecnologia baseada na ciência traz ao planeta mudanças difíceis de reverter, como os "buracos de ozono" - notados pelos químicos Roeland e Molina - e o "efeito estufa", ambos causados pelos excessos do crescimento económico e que põem seriamente em risco a vida do homem e do planeta. Em consequência do *super boom* económico e a partir dos anos 1970, o mundo ocidental ou uma parte ínfima da humanidade vira-se para a ecologia, no sentido de obviar a catástrofes planetárias ambientais anunciadas e indesejadas (Hobsbawm, 1994: 536, 551-553, 567).

Vários factos até agora estudados têm repercussão direta ou indireta na arte em geral e na arte têxtil em particular e conseqüentemente na vida e obra das autoras Dulce e Maria Santana. Descobertas e acontecimentos antes mencionados influenciam a criação têxtil. Menciona-se a conquista do espaço, que traz consigo a criação do tecido *kevlar*, a partir da fibra de aramida, por exemplo para a navegação astronáutica. Fino, flexível e de alta resistência, o *Kevlar* é uma fibra têxtil relativamente nova, há cinquenta anos no mercado, usada também na confecção de coletes à prova de bala, nas armaduras policiais, na proteção militar, individual e industrial, em luvas industriais. Apresenta-se resistente ao corte de tesoura, devendo esta ser acompanhada de jatos de água, facilitando a ação da tesoura que, com a insistência, necessita de ser afiada. A aplicação de resina de *polyester* torna o *kevlar* semelhante a cartolina.

Por um lado, a descoberta do *quantum* inspira obras têxtil-arte, como é o caso de *Caligrafia Quântica*, 2014, de Alessandra Sequeira (1969), Costa Rica, presente na Bienal Internacional de Arte Têxtil Vimaranesse, *Contextile* 2014. Outras descobertas inspiram a arte e nela são representadas. Por outro lado, as preocupações ecológicas, a proteção do meio ambiente são um toque bem forte na arte têxtil em mudança de paradigma, com *Lausanne* e seguintes certames internacionais, bem como se encontram nas obras das autoras em estudo, que revelam uma forte consciencialização ecológica. Refere-se a este propósito a obra têxtil-arte *Relíquia* ou *Relicto*, da artista uruguaia contemporânea Beatriz Oggero detalhadamente descrita no final do subcapítulo anterior.

Uma enorme revolução científica e tecnológica do século XX, antes afluída, é o advento do computador. Este, propiciador e facilitador de algumas descobertas já mencionadas, não deixa de ser presentemente um elemento de grande receio. Uma parte da humanidade sente-se ameaçada, numa sociedade *Big Brother*, de completo "controlo", desumanizada, onde o ser humano não só passa a ser um número, como um excedente, um acessório ou espúrio, segundo o sociólogo alemão Niklas Luhmann, sobretudo depois da invenção da internet, que põe em causa a construção de uma identidade. A sociedade torna-se uma "rede" de comunicação, esta mais importante do que o contacto presencial.

Alan Turing, em 1935, fornece a base da moderna teoria do computador. No seu trabalho, ele explora especulativamente a lógica matemática. Turing traduz depois a sua teoria para decifração de códigos (Hobsbawm, 1994: 512). O computador eletrónico, além de armazenar e de processar dados, cálculo em grande escala, desenho industrial, oferece ainda tratamento de imagens gráficas, realidade virtual, entretenimento e cultura. Com enorme aptidão de simulação, ele é capaz de se auto regular, atualizar e de controlar outros dispositivos como referido - robôs, câmaras digitais, teares computadorizados, incluindo o tear Jacquard, antes estudado, máquinas de tricotar e de bordar digitais, impressoras computadorizadas, brinquedos, telemóveis, enfim, seres animais e máquinas em geral. Muito recentemente encontram-se em desenvolvimento os *e-textiles* - têxteis eletrónicos - mencionados adiante.

Toda esta tecnologia e estas técnicas, surgidas a partir de 1940, geram um corpo teórico conhecido por cibernética ou teoria dos sistemas gerais. Desde 2013, surge uma quarta Revolução Industrial, marcada pela convergência das tecnologias digitais, físicas e biológicas, como antes se menciona e para lá da terceira Revolução Industrial, esta confinada à eletrónica, às tecnologias digitais não combinadas, enfim, à tecnologia da informação e das telecomunicações. Agora, a quarta mudança mostra-se paradigmática, pois há uma tendência para a automatização total das fábricas, possível através de sistemas ciber-físicos, estes possíveis graças à internet das coisas e à computação na nuvem. Os sistemas ciberfísicos, que combinam máquinas com processos digitais, parecem ser capazes de tomar decisões descentralizadas e de cooperar - entre eles e com seres humanos - mediante a internet das coisas. Os teóricos antevêm fábricas verdadeiramente inteligentes, com impactos socioeconómicos de relevo - altos lucros e elevado desemprego - para os que se não conseguem adaptar.

Académicos entusiastas, presentes no *Forum mundial de Davos*, em janeiro de 2016, antecipam o que têm em mente, quando falam de quarta Revolução Industrial ou revolução 4.0: \*nanotecnologias, neuro-tecnologias, robôs, \*inteligência artificial, \*biotecnologia, \*sistemas de armazenamento de energia, \*drones e impressoras 3D.<sup>133</sup> Adiante se observa como alguns destes aspetos penetram já a manufatura das novas fibras têxteis, nomeadamente os que acima ousadamente se marcam com asterisco. Considera-se de facto enorme o desenvolvimento tecnocientífico trazido pelo computador, que torna possível a existência hodierna de um tão rápido e cómodo meio de informação, de cultura, comunicação, etc., unindo antípodas.<sup>134</sup> Popularizando-se nos anos 1990, juntamente com a internet, o computador, instrumento analítico e de inspiração visual, cujo extraordinário desenvolvimento

---

<sup>133</sup> *O que é a 4ª revolução industrial - e como ela deve afetar nossas vidas* - BBC Brasil, <http://www.bbc.com/portuguese/geral-37658309>, em maio de 2017.

<sup>134</sup> <http://sites.google.com/site/historiasobreossitesdebusca/Historia-da-tecnologia/historia-do-primeiro-computador>, em janeiro de 2015.

se deve a vários cientistas matemáticos e à conjugação com avançada tecnologia, faz surgir no final do século XX a discussão de se e como a inteligência humana pode distinguir-se da "inteligência artificial", isto é, se a mente humana não é teoricamente programável num computador (Hobsbawm,1994: 533). Neste contexto, reintroduzem-se neste ponto as artes em geral e a arte têxtil em particular, no sentido de encontrar respostas às várias questões inicialmente colocadas e no intuito de perceber as inter-relações arte-técnica, arte-ciência, bem como no sentido de analisar a "revolução do controlo", a inteligência artificial e, em última análise, ver até que ponto há inteligência artificial no têxtil artístico.

Quanto à relação arte-técnica, a arte-música desenvolve-se com a descoberta da rádio pelo italiano Gualielmo Marconi, em 1896.<sup>135</sup> Além disso e segundo Cláudia Giannetti, o aparecimento de novas máquinas de fotografia e cinematografia leva a posturas radicais, como as de Baudelaire e de Walter Benjamin. O primeiro chega a afirmar, em 1859, que a fotografia é «o refúgio de todos os pintores frustrados, mal dotados ou demasiado preguiçosos»; o segundo, nos anos 1930, «continuava a considerar a imagem fotográfica o motivo da crise da pintura» (Giannetti, 2012: 19-20). Por oposição e segundo a mesma autora, artistas vanguardistas como Malevich e Moholy-Nagy, bem como as correntes pictóricas futurismo, Dada, suprematismo, construtivismo, a *Bauhaus*, assimilam as novas técnicas. Deve realçar-se que os avanços da técnica têm consequências relevantes para a linguagem artística. Desde a câmara escura no Renascimento, até ao computador, as tecnologias transformam a linguagem e a aparência estética das obras de arte. Principalmente a partir dos anos 1950, pesquisas de artistas, no âmbito das novas tecnologias, conduzem à arte eletrónica ou *media arte* (Giannetti, 2012: 20).

Quanto à relação arte-ciência e segundo a mesma autora, verifica-se que se constrói uma união ciência-arte com a matemática, que interessa a artistas construtivistas e que a teoria dos fractais e as teorias dos sistemas dissipativos se empregam em obras da *net art*. Além disso, verificam-se paralelismos nos desenvolvimentos de arte e ciência, por exemplo, quanto às tendências para a abstração, na ciência e na arte, segundo Werner Heisenberg e Max Planck, os pais da teoria quântica. De acordo com Heisenberg, a generalização é um passo em direção à abstração. Esse processo de abstração é constatado tanto na física como na química, ao longo do século XX. A teoria da física atómica, por exemplo, contribui para que a nova física se torne mais abstrata do que antes. Segundo Heisenberg, tanto a arte como a ciência buscam a expansão, a ampliação, no fim do século XX. Ambas entendem a vida em relação com toda a Natureza e com o Universo. Heisenberg denomina essa tendência de *Entstaltung* - deformação - desconstrução da forma. É dada força ao conteúdo, o que significa uma mudança na

---

<sup>135</sup> [http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia\\_Radio.html](http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia_Radio.html), em março de 2015.

conceção da arte e uma mudança na ciência. As novas formas artísticas, segundo Heisenberg, surgem de novos conteúdos, novos conceitos (Giannetti, 2012: 21).

Em termos de reflexões relativamente ao século XX, revela-se de facto extraordinário, até incrível, todo o desenvolvimento científico gerado e alcançado no passado século, impulsionado e apoiado no não menos relevante desenvolvimento tecnológico. Chega-se a finais do século com uma ciência tornada tão indispensável, quanto omnipresente e com uma tecnociência porventura mais poderosa, eficiente, porque ultra rápida, dominadora e dominante. No entanto, a tecnologia científica de vanguarda e as novas ciências trazem à humanidade uma história claramente cataclísmica no século XX, como repetidamente refere Hobsbawm. Parece incontestável que no século passado se endeusa o homem, bem como se endeusa a ciência; o mundo contemporâneo só confia no homem e na ciência; para grande parte da humanidade, Deus já não serve para tudo. As consequências do supracitado endeusamento não chegam a ser trágicas, já que, até ao momento e por enquanto, se evita uma guerra nuclear global, bem como uma catástrofe ambiental global. Começa-se a remediar os riscos, bem como a investigar e a criar, prevendo os mesmos. Porém, em nome do progresso correm-se riscos incomensuráveis, que continuam no século XXI, este sob a ameaça de uma catástrofe ecológica global e de uma guerra nuclear global, segundo repetidas referências do historiador Hobsbawm.

No entanto, é porventura no campo das artes que a humanidade conhece e recebe alguma fonte salvífica, regeneradora, libertadora. O artista contestatário, expressando cinicamente - na aceção de Foucault - o seu mal-estar, denunciando com a verdade, tem o seu lugar relevante. À humanidade resta a esperança de que a sofreguidão, a ambição geopolítica imperialista e/ou geoeconómica de alguns poucos não a sufoquem e a deixem respirar e viver a sua criatividade, esta até ao momento confirmada e não passível de ser conquistada e dominada por uma qualquer inteligência artificial. Além disso, não se sabe se é incontestável a menção de Hobsbawm a que, para os cientistas «beleza é verdade, verdade é beleza» (Hobsbawm, 1994: 525). Pode tentar-se compreender que os génios criadores - nunca saciados em sua curiosidade, nem a civilização na sua - procurando as causas últimas da origem do universo ou da origem da vida, no fascínio de suas descobertas, persigam as belezas que se lhes revelam, tanto no âmbito microcómico, como nas vastidões macrocósmicas do universo, na ânsia e na crença da verdade próxima. Parece que vários cientistas procuram um sentido estético e apaziguador, de simplicidade e unidade, como por exemplo Albert Einstein, quando luta para produzir e não consegue, *a teoria de campo unificada* ou *a teoria de tudo*, na expressão do físico de Cambridge, Stephen Hawking (Hobsbawm, 1994: 526).

Em relação à arte no século XX, uma reflexão abrangente parece poder traçar-se, já que se verifica uma relevante influência da revolução científico-tecnológica na arte em geral, vinda

tanto da física nuclear atômica, da biologia molecular, como também vinda das ciências da observação macrocós mica. Essa influência traduz-se na mencionada tendência para a generalização, abstração, deformação, de que fala Werner Heisenberg. Igualmente, a cibernética formata a(s) arte(s) em geral e a arte têxtil em particular, sendo porventura esta a tecnociência mais influente nas recentes obras de arte digital, desenhando as suas tendências. Constata-se, mais uma vez, que a arte contém os gérmenes do que é "o novo".

No âmbito do binómio ciência-arte e das influências ou implicações ecológicas da ciência sobre a arte, o antropólogo Tim Ingold, no seu artigo *From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist*, questiona-se por que razão nas últimas quatro décadas se assiste a uma viragem cada vez maior para a arte, considerando que se vai redescobrimo na arte a humildade perdida pela ciência. Segundo o autor, desde os anos 1970, por um lado, a ciência vai perdendo o seu encantamento tácito e gratidão pela beleza rara do mundo, sendo que, com esta postura, perde progressivamente as suas orientações ecológicas, para hodiernamente se apresentar com objetivos proféticos, reguladores e de control (Ingold, 2016: 19). Por outro lado e no mesmo período, a arte vai ganhando progressivamente as reftidas orientações, preocupações, liderando e promovendo uma consciência ecológica radical (Ingold, 2016: 5 e 19).

A carreira profissional de Ingold evidencia crescentes preocupações ambientais, a partir do momento em que repensa a sua abordagem parcial do indivíduo isoladamente. O autor adota então uma nova forma de pensar, a partir de campos de relações, considerando: «Pessoa e organismo foram um só; o organismo, no seu ambiente, é um ser no mundo. A vida não se encontra *em* organismos; antes os organismos estão *na* vida». <sup>136</sup> Ingol g explicita que os organismos vivos são gerados e mantidos dentro da matriz de relações em eterno desenvolvimento, para a qual eles contribuem com a sua atividade. Isto significa conferir um lugar central ao crescimento e desenvolvimento, na constituição de formas-de-vida. Estes seus pensares conduzem o autor a questionar-se sobre o significado do *environment*, não o vendo como o que rodeia, mas como uma zona de interpenetração, na qual as nossas próprias vidas e as de outros se entrelaçam de modo compreensível, não sendo produtos, mas autores de nossas vidas (Ingold, 2016: 16). Nos seus estudos e curso sobre *Anthropology of Art and Technology* o autor defende: «Todo o conhecimento se funda em habilidade, na exploração improvisada de fazer coisas». <sup>137</sup> Neste que é um processo criativo, «Em essência, a habilidade é inerente à coordenação da percepção e da ação, da atenção e da resposta». <sup>138</sup> Neste

---

<sup>136</sup> «Person and organism were one and the same; the organism-in-its-environment *is* a being-in-the-world. Life is not *in* organisms; rather organisms are *in* life» (Ingold, 2016: 15).

<sup>137</sup> «All knowledge is founded in skill, in the improvisatory exploration of doing things» (Ingold, 2016: 16).

<sup>138</sup> «Skill, in essence, inheres in the coordination of perception and action, attention and response» (Ingold, 2016: 17).

contexto e segundo Ingold, a variação cultural consiste em primeiro lugar nas variações de habilidade, residindo assim na dinâmica do desenvolvimento ontogénico e não no conteúdo da tradição herdada (Ingold, 2016: 17).

Todo o anterior repensar de Ingold leva-o a uma nova síntese, a partir da premissa de que o organismo-pessoa não é uma entidade delimitada, mas um nó, que perpetuamente se enreda e desfaz, dentro de uma matriz ilimitada de relações. Essa síntese, alternativa à corrente dominante - a aliança entre a ciência cognitiva e o novo Darwinismo - vai reunir compreensões da biologia do desenvolvimento, da psicologia e da fenomenologia ecológica. Nessa altura, 1999, 2000, Ingold oscila para o polo da arte, que começa com a exploração das relações entre arte, arquitetura e antropologia, encontrando-se depois empenhado num projeto, que procura integrar a antropologia com as práticas da arte, arquitetura e *design*. Desenvolve novo curso, *Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, de 2004 a 2011, convertendo-o no livro intitulado *Making* (Ingold, 2013). Nesta sua obra, o antropólogo Ingold argumenta contra a noção de cultura material, considerando que não há objetos, mas um mundo em construção; não um mundo já feito, mas o ato de fazer uma tarefa infinda de tecer o mundo (Ingold, 2016: 17).

No seu texto, Ingold considera que a ciência não cuida, não se preocupa com a verdade, acrescentando que uma ciência responsável deve unir a curiosidade científica com a preocupação: «Deveríamos cuidar, evidentemente, pois *a verdade importa*. E a pesquisa responsável pela verdade requiere a união de cuidado e curiosidade».<sup>139</sup> E sugere para a ciência o método de envolvimento mútuo ou de união na perceção e ação com os objetos de atenção, de tal modo que, observador e observado se tornam indistinguíveis. Dessa prova severa de envolvimento mútuo cresce todo o conhecimento (Ingold, 2016: 10). Neste contexto, o autor propõe uma viragem para a arte, não para a ciência e para a arte do questionamento, acrescentando que na arte, toda a obra é uma experiência (Ingold, 2016: 10). E explica que essa experiência não deve decorrer no sentido científico natural de testar uma hipótese preconcebida ou de engendrar uma confrontação de ideias e factos, mas no sentido de valorizar uma abertura e de ver onde ela conduz (Ingold, 2016: 10-11). Nesta linha, Ingold considera que a antropologia pode juntar-se à arte, mencionando que os artistas atuam e trabalham para fazer uma diferença no mundo. «Assim, criar uma obra de arte é dar à luz um novo ser», acrescenta o antropólogo, contemplando ainda a ideia: «um ser que terá a sua própria vida, ao lado das vidas daqueles que o tocam e são tocados por ele».<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> «We should care, of course, because *truth matters*. And the responsible search for truth demands that care and curiosity go together» (Ingold, 2016: 19).

<sup>140</sup> «Thus to create a work of art is to give birth to a new being», acrescenta o antropólogo, contemplando ainda a ideia «a being that will have its own life, alongside the lives of those who touch and are touched by it» (Ingold, 2016: 11).

Entretanto, Ingold explicita o significado de antropologia:

Significa reconhecer que pessoas e outras coisas estão *aí*, que têm o seu próprio ser e as suas próprias vidas a viver, e que nos compete [...] prestar atenção à sua existência e ao que nos estão a dizer. Só então podemos aprender.<sup>141</sup>

Quanto à arte, o autor considera-a uma abertura/janela ao mundo, mais do que uma tentativa de encerramento - uma abertura que expõe o praticante aos seus julgamentos e dádivas (Ingold, 2016: 12). Além disso, Ingold guarda a reflexão e crença na ciência, enquanto a procura não de inovação, mas de verdade (Ingold, 2016: 20). Para o autor, a verdade deve ser uma verdade entendida como o unísono de experiência e imaginação. E acrescenta que deve ser uma verdade vinda, não "depois" da ciência, no seu orgulhoso relato de descobertas e empreendimentos. A verdade deve vir "antes" da ciência, segundo Ingold, no mais humilde reconhecimento e gratidão [...] ao mundo que se procura conhecer (Ingold, 2016: 20).

### 3. 2. A arte têxtil e as novas tecnologias, tendências (?).

Gunta Stadler-Stölzl, Gerhard Richter, Kiki Smith são alguns artistas que assimilam nos seus trabalhos as novas tecnologias.<sup>142</sup> Usam o tear Jacquard, considerado o precursor e antepassado do computador. Neste contexto, é interessante a opinião de Patrice Hugues, que considera ser o tecido, na civilização, o primeiro exemplo em "data", memória durável, e sem dúvida o mais importante do género, de uma estrutura concreta «repousando sobre uma codificação binária, como o trabalho do computador (+ ou -, 1 ou 0: o fio da trama é tomado pela teia, se ele passa por baixo, ou deixado solto se ele passa por cima da teia)».<sup>143</sup>

Note-se que, até ao advento da eletrónica, os teares Jacquard funcionam utilizando o sistema mecânico e o "programa" para execução da produção. Na era eletrónica, o código binário continua a existir, bem como a noção de programa de produção, sendo evidente a miniaturização dos dispositivos, em relação aos dispositivos mecânicos.<sup>144</sup> A propósito deste tear e tanto quanto se sabe, ele é usado na *Bauhaus*, em Weimar e depois em Dessau, sob a orientação de Gunta Stadler-Stölzl (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 195; Weltge, 1993: 90-

---

<sup>141</sup> It means acknowledging that persons and other things are *there*, that they have their own being and their own lives to lead, and that it behoves us [...] to pay attention to their existence and to what they are telling us. Only then can we learn (Ingold, 2016: 12).

<sup>142</sup> [www.petersprojects.com/kiki-smith-woven-ales](http://www.petersprojects.com/kiki-smith-woven-ales), em junho de 2019.

<sup>143</sup> «Dans la civilization, le tissu est le premier exemple en date, et sans doute le plus important du genre, d'une structure concrète reposant sur une codification binaire, comme le travaille de l'ordinateur (+ ou -, 1 ou 0: le fil de trame est pris par la chaîne s'il passe par-dessous, ou "laissé" par le fil de chaîne s'il passe par-dessu)» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 252).

<sup>144</sup> Museu Virtual da Informática, <http://piano.dsi.uminho.pt/museuv/1622tjacquard.html/>, em outubro de 2014.

91). A descrição do funcionamento quer mecânico, quer computadorizado do tear Jacquard, encontra-se no Glossário. Salienta-se que os cartões Jacquard podem ser adicionados tanto a teares manuais, como a teares mecânicos. Refere-se ainda que um antepassado do tear Jacquard é o tear Vaucanson, considerado por alguns como o primeiro tear mecânico-automático. Inventado igualmente por um francês, é melhorado por Joseph Marie Jacquard (Brahic,1998:19).

Gilles Deleuze refere: «A pintura é a arte analógica por excelência. Ela é mesmo a forma sob a qual a analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria, passando pelo diagrama». <sup>145</sup> Estes autores consideram que os pintores abstracionistas aplicam um código, que não é exterior à pintura: pelo contrário, eles elaboram um código intrinsecamente pictural. É portanto um código paradoxal, dado que, em vez de se opor à analogia, ele toma-a por objeto, é a expressão digital do analógico enquanto tal. Para Stena Vasulka, artista que usa o vídeo e a informática, desde que surge o computador, mergulha-se no "digital", acede-se a um domínio, onde tudo o que é produzido não é senão o produto de um "controlo" (Thomas, Mainguy, Pommier,1985: 253).

Segundo as mesmas fontes, se para Deleuze a pintura é a arte analógica por excelência, o têxtil é a arte digital por excelência. Facilmente se pode compreender, que a transposição de uma imagem fotográfica de trama marcada ou da imagem vídeo composta de múltiplos pontos e múltiplas linhas é mais facilmente realizável em tapeçaria ou em tecelagem, do que em pintura, esta a imagem do traço de pincel (Thomas, Mainguy, Pommier,1985: 253). Encontram-se exemplos de artistas, que "tramam" nos seus têxteis retratos fotográficos, linha por linha, cruzamento a cruzamento, jogando por vezes sobre o comprimento do ponto de nó ou sobre a interpenetração de *hachures*, sendo o conjunto destes pontos a determinar a imagem, dentro de uma pesquisa, e a colocar em coerência códigos de dois *media* diferentes: George Anselevicius (1923, Lituânia-2008, E.U.), *designer*, arquiteto, internacionalmente conhecido como artista de tapeçaria; o francês Hocine Tonhami; as polacas Honorata Blicharska e Urszula Plewka-Schmidt (1939-2008), com as tapeçarias *Madonna from Kruźlowa* e *Marilyn Monroe*, ambas presentes em 1979 na IX Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne* (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 254).

Para estes autores, a artista italiana Marisa Bandiera-Cerantola (1934) ilustra a metodologia da tecelagem, repousando sobre uma lógica operatória. Desde 1970, ela utiliza materiais muito simples em murais ou esculturas - bandas de tecido pintadas e entrelaçadas ou fios de cor tricotados - trazendo deste modo ao espectador uma multiplicidade de possibilidades de construção de objetos têxteis. Marisa apresenta-se numa mostra em Amsterdão em 1976-77,

---

<sup>145</sup> «La peinture est l'art analogique par excellence. Elle est même la forme sous laquelle l'analogie devient langage, trouve un langage propre en passant par le diagramme» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 252).

onde expõe uma das suas primeiras pesquisas sobre as possibilidades binárias do tecido, realizadas com o auxílio de uma calculadora. Uma obra desta artista têxtil, aplicando a metodologia da tecelagem, repousando sobre uma lógica operatória, é *L'Ordito Trama se Stesso*, (1982-1983) (fig. 124). Marisa Bandiera-Cerantola encontra-se presente na VI Bienal Internacional de Tapeçaria de *Lausanne*, onde leva a nova técnica, com a obra *Momento de um Programa Têxtil de Modificação Neosimétrica Infinita*, executada por uma calculadora eletrônica (Kuenzi, 1981: 301).

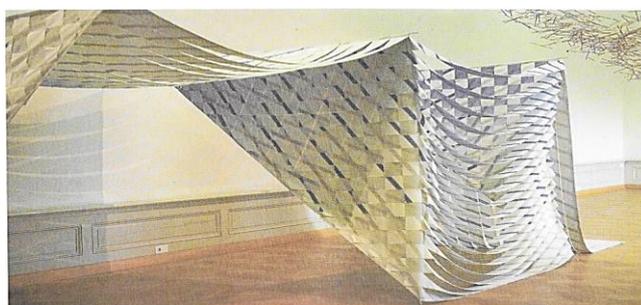


Fig. 124 - Marisa Bandiera-Cerantola - *L'Ordito Trama se Stesso*, 1982-1983. Tecedura de algodão e acrílico, 240 x 240 x 1000cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 253.

Sobre a tecelagem e o computador, Marisa Bandiera-Cerantola explicita os seus desígnios:

A minha intenção jamais foi de considerar o processo artístico como sendo uma experiência produzindo um objeto definido no tempo e tendo uma dimensão finita no espaço. A minha obra coincide por conseguinte com a operação e não com o objeto. A operação poderá ser definida unicamente pela análise do seu processo científico construtivo.<sup>146</sup>

E a artista continua as suas considerações, acrescentando que há muito tempo persegue a experiência, agora com aplicação no domínio da tapeçaria. Ela considera uma experiência complexa, que necessita de colaboração interdisciplinar, por isso recorre a «[...] um codificador metodológico, a fim de encontrar as disciplinas e os instrumentos necessários à clarificação e à codificação da operação».<sup>147</sup> Mais adiante pode ler-se no texto de Marisa Bandiera-Cerantola:

O projeto de construção de um elemento em série, caracterizado por uma progressão que tende ao infinito, deixa prever que na análise, qualquer que ela seja, cada elemento da série não poderá ser estudado independentemente desta. Nesta cadeia, cada um dos elementos caracteriza-se pela falta de simetria da forma.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> «Mon but n'a jamais été de considérer le processus artistique comme étant une expérience produisant un objet défini dans le temps et ayant une dimension finie dans l'espace. Mon œuvre coïncide donc avec l'opération et non pas avec l'objet. L'opération pourra être définie uniquement par l'analyse de son processus constructif scientifique.» (Kuenzi, 1981: 301).

<sup>147</sup> «[...] un codificateur méthodologique afin de retrouver les disciplines et les instruments nécessaires à la codification de l'opération» (Kuenzi, 1981: 301).

<sup>148</sup> «Le projet de construction d'un élément en série, caractérisé par une progression qui tend à l'infini, laisse prévoir qu'à l'analyse, quelle qu'elle soit, chaque élément de la série ne pourra être étudié indépendamment de celle-ci. Dans cette chaîne, chacun des éléments est caractérisé par le manque de symétrie de la forme» (Kuenzi, 1981: 302).

Quanto à ligação de um tear ou máquina têxtil a um computador, a artista considera que pode tecer-se infinitamente «uma série progressiva de elementos, cuja constante reside no facto de eles serem, cada um, a visualização de um momento da série e, todos juntos, a visualização da lei constitutiva do processo». <sup>149</sup> Em relação à operação global e às suas sete fases, a artista explicita-as: «1. Hipótese teórica. 2. programação interdisciplinar. 3. Identificação dos instrumentos de operações. 4. Programa no/do calculador/computador. 5. Verificação. 6. Determinação da lei das operações. 7. Produção de uma série infinitamente variável». <sup>150</sup> Bandiera-Cerantola sublinha este aspeto da repetição, reprodução ao infinito, acrescentando: «Podem conceber-se programas infinitos para soluções infinitas». <sup>151</sup>

Por sua vez, curioso é recordar que Jagoda Buić considera perfeitamente aceitável a inclusão do computador na linha de produção têxtil. Estes são sinais de uma progressiva evolução e mudança em têxtil-arte na atualidade. No âmbito da infinita possibilidade hodierna de reprodução e recriação têxteis arte com recurso ao computador e à tecnologia digital, Jagoda Buić refere a sua abertura quanto ao encontro do tear com o computador:

Isto pode parecer estranho, mas o tear é certamente uma das primeiras máquinas programadas, inventadas pelo homem. Nada se opõe ao encontro de um computador e de um tear; bastará que um matemático e um industrial um pouco recetivo examinem a questão. Tirando partido das possibilidades de programação, de realizações industriais e dos nossos conhecimentos fundamentais da arte da tecelagem, deveríamos poder realizar uma tapeçaria verdadeiramente moderna [...]. A tapeçaria é provavelmente o domínio ideal do múltiplo... <sup>152</sup>

O autor e crítico André Kuenzi, numa passagem da sua obra *A Nova Tapeçaria*, 1981, depois de mencionar a italiana Marisa Bandiera-Cerantola, executora da tecelagem de fita referida em cima, resultado de um "Programa têxtil de modificação neo-simétrica infinita", comenta: «Atualmente, não há aparentemente qualquer fronteira entre as técnicas primitivas, ancestrais, e o computador IBM!». <sup>153</sup> Por sua vez, a artista têxtil suíça Moik Schiele (1938), importante no seu país e bem conhecida no âmbito da "nova tapeçaria" internacional, afirma: «Tenho em vista a possibilidade de uma produção mecânica de tapeçarias tridimensionais, utilizando os materiais mais recentes como as fibras sintéticas, as fitas de alumínio, a fibra de

---

<sup>149</sup> «[...] une série progressive d'éléments dont la constante réside dans le fait qu'ils sont chacun la visualisation d'un moment de la série et, tous ensemble, la visualisation de la loi constitutive du processus» (Kuenzi, 1981: 302).

<sup>150</sup> «1. Hypothèse théorique. 2. Programmation interdisciplinaire. 3. Identification des instruments d'opérations. 4. Programme au calculateur. 5. Vérification. 6. Détermination de la loi des opérations. 7. Production d'une série "infiniment variable"» (Kuenzi, 1981: 302).

<sup>151</sup> «On peut mettre au point d'infinis programmes pour des solutions infinies» (Kuenzi, 1981: 302).

<sup>152</sup> «Cela peut paraître étrange, mais le métier à tisser est certainement l'une des premières machines programmées inventées par l'homme. Rien ne s'oppose à la rencontre d'un ordinateur et d'un métier à tisser; il suffirait qu'un mathématicien et un industriel tant soit peu réceptif examinent la question. Mettant à profit les possibilités de programmation, de réalisations industrielles et nos connaissances fondamentales de l'art du tissage, nous devrions pouvoir réaliser une tapisserie vraiment moderne [...]. La tapisserie est probablement le domaine idéal du multiple...» (Kuenzi, 1981: 140-142).

<sup>153</sup> «Il n'y a apparemment plus de frontière, à l'heure actuelle, entre les techniques primitives, ancestrales, et l'ordinateur IBM!» (Kuenzi, 1981: 142).

vidro, etc.». <sup>154</sup> A partir de então, um maior número de criadores têxteis começa a usar ferramentas informáticas. Paletas gráficas, a partir de um desenho feito num *tablette* para digitalizar, permitem manipulações rápidas e infinitas de parâmetros tão diferentes como a cor, a forma, a simetria e a repetição. Entre artistas têxteis, que simulam tecidos sobre o écran, contam-se o francês Rémy Prin (1946) e Annick Top (1952) (fig. 125). Esta apresenta a sua pesquisa têxtil a partir de um *logiciel* informático - *software* informático, logiciário ou suporte lógico - fotografia tomada da pintura, com a obra *Desenho Têxtil* (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 254-255).



Fig. 125 - Annick Top - *Desenho Têxtil*, 1984. Tecedura, pesquisa têxtil, a partir de um logiciário informático; fotografia tirada a pintura, 36 x 28cm. Fonte: Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 255.

Retoma-se o citado artista Gerhard Richter, exemplo de produção de tapeçaria com ajuda do tear Jacquard computadorizado, no sentido de explicitar a sua produção. Richter, pintor alemão da atualidade, executa ou manda tecer tapeçaria Jacquard, a partir de pinturas suas, como se refere antes. Ele começa por digitalizar as suas pinturas. De seguida replica-as quatro vezes e depois tece-as ou manda tecê-las. Deste modo surgem *Yusuf, Iblan, Musa e Abdu*, quatro tapeçarias de 2009, cujos nomes árabes rendem homenagem a uma tradição árabe de tapeçaria (figs.126-127). Nestas obras Richter reúne a pintura, a nova tecnologia digital e a tecelagem têxtil-arte, tapeçaria, esta executada com o tear Jacquard.



Fig. 126 - Gerhard Richter - *Abdu*, 2009. Tapeçaria Jacquard, em algodão, lã, seda, *polyester*, 378 x 276cm. Fonte: <https://gagosian.com/exhibitions/gerhard-richter-may-30-2013/>, em junho de 2014.

<sup>154</sup>«J'envisage la possibilité d'une production mécanique de tapisseries tridimensionnelles en utilisant les matériaux les plus nouveaux comme les fibres synthétiques, les rubans d'alú, la fibre de verre, etc.» (Kuenzi, 1981: 172-174).

Fig. 127 - Gerhard Richter - *Yusuf*, 2009. Tapeçaria Jacquard, em algodão, lã, seda, *polyester*, 378 x 276cm. Fonte: <https://gagosian.com/exhibitions/gerhard-richter-may-30-2013/>, em junho de 2014.

Quanto à evolução tecnológica verificada no *atelier* de Dulce Santana, nos anos 1950 e 1960, ela encontra-se contida e detalhada neste Capítulo II, subcapítulo 1. 3. Menciona-se de momento apenas que os dois teares de "mesa", exclusivamente manuais, isto é, movidos tão só com as mãos, evoluem depois para teares *standard*, semi-industriais, fazendo uso também de pedais, entre outros requisitos e modificações evolutivas introduzidas.

Em termos tecnológicos, mencionam-se vários tipos de tear: o tear de pesos, o de duas barras, o de cintura, o de pedais, recentemente o tear digitalizado, entre outros. Anni Albers, na sua obra *On Weaving*, considera o primeiro tear empregue na antiga Grécia, o segundo no antigo Egipto, o terceiro no Peru pré-Colombiano, por exemplo, abordando e datando também outros tipos de teares (Albers, 1965: 19-21). No Capítulo II da mesma obra, pp. 22-36, Albers desenvolve detalhadamente a evolução do tear ao longo dos tempos, analisando as várias partes desta tecnologia. Neste âmbito, nota-se que a ciência e a tecnologia andam a par, em prol do desenvolvimento de engenhos capazes de satisfazer as necessidades emergentes da humanidade, conforme os tempos. Além disso, refere-se o recurso contemporâneo dos artistas têxteis, a par dos avanços digitais, às mais tradicionais maquinarias. Deste modo, entre os selecionados para as três Bienais Internacionais da Arte Têxtil Contemporânea Vimaraneses faz-se uso de teares verticais, também de teares horizontais, presentes em alguns teceres expostos na Bienal *Contextile* 2014. O tear Jacquard computadorizado surge na sombra de obras expostas durante a *Contextile* 2012. Além disso, é relativamente frequente o recurso às máquinas de costura, de bordar e de tricotar - quer manuais, analógicas, quer digitalizadas - à máquina fotográfica digital, a impressoras várias, entre as quais surge a impressora digital. De modo pouco frequente, também se menciona o ferro de engomar. Com maior frequência aparecem o *laser* e o vídeo, este surgindo também como vídeo arte têxtil.

Neste ponto, retém-se o aparecimento do têxtil digital, porventura a tecer novas tendências. Realça-se que no contexto digital o artista deve ficar sempre "o senhor do jogo"; a ele cabe a escolha, perante a imensidão de possibilidades dadas pelo computador, que não substitui a criação do artista. Deste modo, ao nível da evolução tecnológica e desde a ancestralidade têxtil egípcia, até à contemporaneidade, pode dizer-se que coexistem duas tendências: uma, de valorização dos teares e maquinaria tradicionais; a outra, de inovação experimentalista, com a arte digital, esta concebida e conseguida em e com modernos computadores e outros aparelhos digitalizados. Desde o têxtil tradicional ao têxtil digital artísticos, a evolução e mudança paradigmática tornam-se evidentes, traçando novos rumos e, quiçá, tendências em têxteis artísticos. Neste contexto considera-se com Sennett que:

A forma esclarecida de usar uma máquina é avaliar os seus poderes, adaptar os seus empregos, à luz dos nossos próprios limites, mais do que à luz do potencial da máquina. Não deveríamos competir com esta. Como qualquer modelo, ela deve propor, mais do que comandar [...].<sup>155</sup>

### **3. 3. As fibras têxteis.**

De certo modo, a par dos têxteis digitais arte, é relevante fazer menção aos contributos da ciência e da tecnologia na criação de novas matérias-primas têxteis, as mais recentes fibras têxteis, criadas a partir do carbono, da cerâmica líquida, do boro, de aramidas, entre outras (Colchester, 2009: 29). Destes materiais produzem-se fitas e filamentos adequados à elaboração de objetos e tecidos, embora nalguns casos ainda em fase de experimentação.

Antes de entrar na área específica das novas fibras têxteis e para além das naturais, óbvias e necessárias menções a matérias-primas têxteis ao longo desta investigação, impõe-se de momento alguma síntese e clarificação globais na área das fibras têxteis. Longe de se pretender esgotar manancial tão vasto, referem-se aspetos considerados relevantes pelos autores e faz-se um levantamento pessoal dos materiais mais recentemente usados pelos artistas têxteis nas Bienais Internacionais da Arte Têxtil Contemporânea Vimaraneses e na China.<sup>156</sup> Referencia-se neste espaço o *atelier* de Dulce Santana nesta matéria.

### **3. 4. Fibras têxteis presentes no *atelier* de Dulce Santana.**

No contexto das várias fibras têxteis desenvolvidas em Apêndice, considera-se relevante referir as fibras têxteis presentes no *atelier* de Dulce Santana, em meados do século XX, anos 1950 e 1960. Os dados científicos recolhidos em Georges Champetier na sua obra *As Fibras Têxteis*, 1959 (Kuenzi, 1981: 302-303), ajudam a compreender e a clarificar, o que se passa no *atelier* da autora nesta matéria. A publicação do livro acontece durante o tempo de laboração no *atelier* de Dulce Santana. Deste modo, com base nos dados recolhidos e tanto quanto a memória deixa desvelar e revelar, no *atelier* da autora empregam-se fibras têxteis naturais, artificiais e sintéticas, em outras vastas qualidades, gamas cromáticas, de espessuras ou secções entre outros aspetos. A autora procura no mercado fabril industrial as fibras, que melhores vantagens lhe oferecem na relação qualidade preço, sem descurar a(s) quantidade(s), pois nem toda a unidade fabril trabalha em meados do século XX com as quantidades relativamente reduzidas de que Dulce Santana necessita.

Dulce Santana elege, entre outras, a fábrica da família Aibéo, com a qual estabelece contacto comercial preferencial. Trocas frequentes de correspondência acontecem com Francisco Ribeiro Aibéo, no sentido de envio de mostruários, de aconselhamento e esclarecimento de

---

<sup>155</sup> «The enlightned way to use a machine is to judge its powers, fashion its uses, in light of our own limits rather than the machine's potential. We should not compete against the machine. A machine, like any model, ought to propose rather than command [...]» (Sennett, 2008: 105).

<sup>156</sup> Em Apêndice, "As fibras têxteis ontem e hoje", encontra-se desenvolvida a temática das fibras têxteis, bem como o referido levantamento.

qualidades e quantidades em *stock* na fábrica; por fim efetuam-se encomendas. Em Anexo, documenta-se uma carta da firma Aibéo, sediada na Covilhã, datada de 9 de setembro de 1967, detalhando pormenores de alguns fios fabricados nos anos 1960 naquela unidade fabril de fios de fantasia e a que Dulce Santana tem acesso (fig. 1 An A). As referidas encomendas concretizam-se por excesso, pois Dulce Santana precisa de garantir as cores uniformes dos lotes ou séries, em compromissos de grandes encomendas. Neste âmbito, a autora Maria Santana recebe vasto acervo de fibras têxteis, ao qual recorre frequentemente para a execução das suas obras, complementando-o com os mais recentes avanços das fibras sintéticas. Estas apresentam-se contemporaneamente bem ricas em cambiantes tonais e de espessura, em irregularidade textural ao longo do mesmo fio, sendo frequente a dificuldade de escolha, tal o espanto perante a beleza oferecida.

Neste contexto acrescenta-se a perspetiva de Sennett: «A longa história de criação [...] revela formas de entusiasmo consciente pelos materiais [...] identificando-os connosco próprios. Cada ato tem uma estrutura interior rica: pode ocorrer metamorfose através do desenvolvimento de uma forma-tipo, de combinação de formas ou mudança de domínio». <sup>157</sup> Estes aspetos surgem explanados com o estudo de casos, as concretas obras das autoras, no Capítulo III.

Pode dizer-se que Dulce Santana escolhe os seus fios, fibras têxteis, apoiada numa inata sensibilidade estética, eivada de bom e requintado gosto. Ela estuda longa e atentamente os mostruários enviados pelos centros fabris e por outros fornecedores, antevendo conjugações de fios diferentes, construção de mesclados, valorizando harmonias cromáticas, em paletas de cores na mesma área tonal e/ou em contraste. A autora estuda ainda os brilhos, as espessuras das fibras têxteis, enfim, antevê texturas tessiturais. Nesse ponto decide-se por determinadas aquisições e experiências. Estas, abundantes, ditam-lhe escolhas definitivas, estas por vezes a declinar, pois a fábrica ou o fornecedor já não têm essas fibras ou elas existem em quantidades insuficientes e demoram a repor. Na urgência de satisfazer as encomendas das suas clientes, Dulce Santana por vezes interroga-se, qual o melhor caminho a seguir, tendo não raro de recomeçar escolhas e experiências. Ilustram-se algumas das experiências mencionadas, amontoadas em dois conjuntos de amostras (figs. 128-129), onde se encontram tecidas algumas das fibras têxteis referidas e que abrangem os cinco núcleos das obras da autora estudados adiante: 1. *Diamonds* ou *Diamantes*, 2. *Tafetás-Twills*, 3. *Quaker Ladies* ou *Regue e Bainhas Abertas*, 4. *Swedish Lace Weaves* ou teceduras *Renda* e 5. Outros Casos Relevantes.

---

<sup>157</sup> «The long history of crafting [...] shows ways of becoming aroused consciously by materials, [...] identifying them with ourselves. Each act has a rich inner structure: metamorphosis can occur through development of a type-form, combination of forms, or domain shift» (Sennett, 2008: 144).



Figs. 128-129 - Incontáveis experiências de Dulce Santana, em dois montes de amostras. Fonte: acervo da autora.

Em concreto, entre as fibras têxteis empregues no *atelier* de Dulce Santana encontram-se fibras naturais - algodão, lãs e sedas, algum linho e alguma juta. Aparecem também lãs com outras fibras, sedas artificiais - *rayons* - e muitas fibras sintéticas - ráfias, *perlaponts*, fios metálicos - *lurex* - os últimos muito sofisticados e dispendiosos nos anos 1950, 1960 e requeridos pela clientela de alta-costura. Entre as fibras sintéticas, também se encontram fios de fantasia e algum *nylon* no *atelier* de Dulce Santana. A juta, o linho e o *nylon* são aplicados pelas autoras em *crochet* têxtil-arte (figs. 130-134).



Fig. 130 - Novelo e fios de juta. Fonte: acervo da autora.

Fig. 131 - Maria Santana - *Napperon*, parte deste, anos 1970. *Crochet* e borlas, Ø 150cm, juta. Fonte: acervo da autora.



Fig. 132 - Dulce Santana - *Entremeio de Lençol*, anos 1960. *Crochet*, c 60 x l 8cm, linho. Fonte: acervo da autora. Fig.133 - Maria Santana - *Quadrado de Quadrados* para toalha de mesa, anos 1970. *Crochet*, c 17 x l 17cm, linho. Fonte: acervo da autora.



Fig. 134 - Dulce Santana - *Napperon*, anos 1970. *Crochet*, c 155 x 134cm, *nylon*. Fonte: acervo da autora.

Como antes referido, desenvolvem-se em Apêndice as fibras têxteis, incluindo o *lurex*, amplamente "tramado" por Dulce Santana. Em termos de espessura, recebe-se vasto acervo de lãs tipo industrial, em meadas, com cerca de 0,5mm - meio milímetro - de secção. Esta lã encontra-se torcida a dois cabos, sendo a maioria das fibras usadas no *atelier* fios "finos", de três cabos, isto é, torcidos com três fios. Além disso, chegam de fábrica muitas fibras têxteis em bobinas sem rótulo identificativo, como os fornecedores enviam também muitas fibras em meadas sem identificação. As meadas são dobradas em *atelier*, transformadas em bobinas, estas prontas para a derradeira alquimia têxtil-arte, isto é, a criação de teceduras e tessituras, usando a tecnologia referida neste Capítulo II, subcapítulo 1. 3. e no Glossário.

Para mais detalhe sobre os mostruários das fibras têxteis aplicadas pela autora nas suas teceduras manuais - algodão, lãs, *lurex*, *perlaponts*, ráfias, sedas, fios de fantasia - veja-se Apêndice - Fibras têxteis presentes no *atelier* de Dulce Santana.

Em relação à aplicação das fibras têxteis, Dulce Santana tem a percepção de que o algodão é a melhor solução para as suas teias, pois é a matéria-prima que menor alongamento sofre, quando exposta à tensão e esticamento do tear, proporcionando dessa forma tecidos de menor deformação e próximos das medidas projetadas e/ou encomendadas. No entanto, em muitos casos usa lã na teia. Lembra-se que a autora joga com as espessuras das fibras têxteis, em teia e trama, sendo as suas teias maioritariamente de fio industrial. Sobre estas teias tecem-se tramas iguais à teia ou bem diferentes, tanto em espessura, como em cor e qualidade do fio, nos vários tipos de fibras apresentados.

Ressaltam-se em *atelier* de Dulce Santana as propriedades/qualidades térmicas e refletoras das fibras têxteis, escolhidas e eleitas para tecidos, que se querem confortáveis, macios ao toque e esteticamente apelativos. A conjugação de fibras de diferentes espessuras confere aos tecidos de Dulce Santana algum relevo, este também apelativo. Frequentemente monocromáticas, criadas para o olhar e a ele brilhando, as reversíveis teceduras e tessituras crescem em "remissas" de opacidade ou de transparência. O avesso oferece-se esteticamente numa natural alternância, confundindo a sua identificação em sede de "remissa". Desta forma, ráfias brancas vítreas e outras, coloridas, brilhantes e fios metálicos - *lurex* - reluzentes

ampliam-se perante clientela exigente, refletindo as ressonâncias musicais dos momentos da tecelagem dos respetivos "pentagramas". Sobre definição dos fios empregues por Dulce Santana e Maria Santana, encontra-se em Apêndice e em Glossário complemento ao seu conhecimento. Assinala-se que cores sóbrias reservam-se maioritariamente às teias - preto, branco, castanho, verde seco, azul claro - enquanto que as cores vibrantes cantam nas tramas das teceduras e tessituras harmoniosas, de fundos frequentemente luminosos, porque tramados com ráfias ou *lurex*. Nas teias a autora remete fibras de algodão e lãs, "tramando-as" com todas as fibras supra estudadas, havendo lugar destacado nos padrões para os *perlaponts* e para as sedas, bem como para algumas lãs - mesclas, *mohair*, caraculo. O *lurex*, as ráfias e os fios de fantasia destinam-se a tramas *Tafetá* dos padrões, formando tantas vezes o mencionado fundo reluzente dos mesmos. Uma breve nota apresenta a sùmula de pelo menos 8 fibras, em cerca de 119 variedades, tecidas pelas autoras.

### **3. 5. Fibras têxteis em tecidos "finos" e aspetos tecnológico-técnicos no *atelier* de Dulce Santana.**

Retomando-se as fibras sintéticas têxteis metálicas, considera-se de momento a sua relação na formação de tecidos finos como *lamé*, em que fibras metálicas como *lurex* e outros fios, como sedas presumivelmente naturais e *rayon* - seda artificial - tomam parte. Quanto ao tecido "fino" *lamé*, o *atelier* de Dulce Santana remete-se a teceduras mais discretas, com fios *lurex*, só muito pontualmente executando o tecido *lamé*, mais intensamente metálico. De notar que a clientela de Dulce Santana dos anos 1950 e 1960 é um público requintado, discreto e sóbrio, quer nacional, quer estrangeiro residente ou estrangeiro turista, nada inclinado a vestuário muito reluzente surgido nos últimos anos deste século XXI, quando se assiste ao regresso do *lurex* e do *lamé*, quer em produções diurnas, quer noturnas, fazendo parte do quotidiano feminino.

Entre a clientela de Dulce Santana contam-se modistas de alta-costura em Évora e Lisboa, a saber: Anna Maravilhas, Maria Emília Ramos, ambas em Lisboa e Maria Hermínia Duque do Nascimento, esta com *atelier* em ambas as cidades. Igualmente clientes de Dulce Santana são "Casas", *Boutiques*, Armazéns de moda, desde Évora a Lisboa, Cascais, ao Algarve, a Madrid. Em Évora, Dulce Santana vende para: o Centro Comercial; a Casa Costa; a Casa Algarvia; a Casa Infante. Os tecidos da autora seguem para as *Boutiques*: Mÿto, em Cascais; Casa de Modas Bernal, em Cascais e Madrid; *Boutique Soleil*, em Faro; Hotel Sol e Mar *Boutique*, em Albufeira, onde fornece também a *Boutique Chaminé*; em Armação de Pera, Dulce Santana vende para Hotel do Garbe *Boutique* e vende para a *Boutique* Catavento, de Dimitri Ganzelevitch, com "Casas" em Cascais e em Albufeira. Em Lisboa, a autora vende para: Armazéns Eduardo Martins & Cª Lda; Casa Africana; Armazéns Ramiro Leão & Cª; Casa Madeira Supérbia;

Armazéns Grandella. Entre a clientela da autora encontram-se também pessoas singulares, das quais se mencionam algumas. Em Évora, Augusta Arnaud Barahona, Maria do Anjo Leal Dias, Antónia Silveira, etc. Em Lisboa, Maria Luciana Sá de Almeida, Maria Alice Bastos, Madalena Monte-Real, Joana Chantal Beduwe, Vera Espírito Santo, Maria Carlota F. G. M. Saalfeld, etc. Em Armação de Pera, Mr. Farthing, Vera Fender. Em Madrid, Consuelo Bernal. Registam-se ainda outros centros citadinos e zonas, que recebem os têxteis da autora: em Espinho-Cortegaça, Jaime Alves de Oliveira; Montoito, Beja, Faro, Portimão, são centros, que revelam a extensão geográfica abrangida, concentrando-se no entanto no centro e a sul do país - Lisboa e Cascais, Alto e Baixo Alentejo e Algarve. Porém, não se deve esquecer o voo a Madrid. Além do que antes se estuda acrescenta-se que o referido sucesso a que se chega, com vendas que vão até Lisboa, Cascais - grandes armazéns da especialidade, costureiras de alta-costura, *boutiques* - Algarve - hotéis, *boutiques*, lojas para turistas - Madrid - Modas Bernal, além de Évora, documenta-se nas etiquetas de mostruários, nas notas de encomenda, faturas, recibos, devidamente preservados, de que se dão escassos exemplos em Anexos (figs. 5-8 An D). Além disso, procura-se localizar Modas Bernal, porém sem sucesso, nos vários contactos estabelecidos.

Na construção cultural de mercadorias, a mudança deve ser buscada nas relações alternantes de rotas a desvios durante a vida das mercadorias. Os seus desvios de rotas costumeiras fazem surgir o novo. Mas o desvio é com frequência uma função de desejos irregulares e demandas recentes.

(Appadurai, 2008: 30).

A vida social dos objetos de valor de Dulce Santana decorre dentro dos desvios a rotas costumeiras, ambos mencionados. Nessa diversidade de caminhos, as coisas de valor económico ou as mercadorias da autora, constroem histórias de vida, enquanto objetos valiosos singulares, um tipo especial de bens específicos ou de luxo, manufacturados, inseridos numa distinção que concerne produções estéticas e como tal «mercadorias por destinação, ou seja, objetos destinados principalmente à troca pelos próprios produtores» (Appadurai, 2008: 16). Além disso, certos artigos da autora revelam-se mais típicos do que outros, variadas teceduras são mais frequentemente procuradas (Appadurai, 2008: 15-16). Dependendo da clientela alvo, assim o tecido a metro encontra modistas, enquanto que alforges, *écharpes*, xales e saias expõem-se em *boutiques*, onde são requeridos, tornando-se típicos entre turistas, os *napperons* são requeridos por casas da especialidade, todos eles locais onde a manipulação individual do comprador é facilitada.

Neste contexto, considera-se a demanda ou o consumo um impulso regulamentado socialmente, não um artefacto de caprichos ou necessidades individuais (Appadurai, 2008: 34). Tem-se, além disso, em linha de conta que na Europa depois de 1800 a demanda-consumo de bens de luxo liberta-se da regulação política e é legada ao jogo "livre" do mercado e da moda

(Appadurai, 2008: 41). A valoração dos tecidos de Dulce Santana é relativamente bem aceite pela grande maioria dos seus clientes-consumidores, consideráveis conhecedores da produção manual dos mesmos, do seu valor social e estético, bem como do seu consumo.

Mercadorias representam formas sociais e partilhas de conhecimento muito complexas. [...] *grosso modo*, tal conhecimento pode ser de dois tipos: o conhecimento (técnico, social, estético, etc.) que integra a produção da mercadoria; e o conhecimento que integra a ação de consumir apropriadamente a mercadoria.

(Appadurai, 2008: 44).

Deste modo, acontece o reconhecimento da autenticidade e há lugar a *expertise* dos tecidos manuais da autora. Neste âmbito e desta forma, no caso dos tecidos da autora, o que é negociado é a autenticidade, a originalidade, mas também uma certa exclusividade, dando-se lugar a um certo "olhar" e a uma certa negociação de preços, no contacto direto e "livre" com o consumidor.

As mercadorias por destinação de Dulce Santana «exigem mecanismos mais diretos para uma negociação satisfatória de preço e uma equiparação do gosto do consumidor à habilidade, ao conhecimento e à tradição do produtor» (Appadurai, 2008: 46). Além disto, considera-se que «Modos de saber, julgar, negociar e comprar são mais difíceis de mudar que ideologias acerca de guildas, preços ou produção» (Appadurai, 2008: 49).

Em relação a tecidos ditos "finos", convém ter em mente que, para além da espessura, qualidade e/ou brilho de uma fibra têxtil, um tecido fino define-se também pela densidade dos entrelaçamentos entre teia e trama. A maior ou menor densidade de um tecido é determinada pelo número de dentes por centímetro dos pentes do tear. Quanto mais elevado é o número do pente, menor é o espaço entre os dentes e mais fino se pode tornar o tecido. Nesta sequência de ideias, pente número 4 significa que esse pente tem 4 dentes por centímetro, que pode corresponder a 4 fios por centímetro, se se enfiar ou empeirar apenas um fio por "pua". Sabe-se que Dulce Santana empeira geralmente dois fios por pua, quando necessita de recorrer a esta técnica. Além disso, a autora recorre à técnica de um fio, pua sim, pua não, quando pretende efeitos de teia arrendada, isto é, menos densa ou quando os fios grossos o exigem. É ainda possível deixar várias puas livres, para obter outros efeitos, como tecidos mais leves, por exemplo, para cortinados em rede e em remissas arrendadas *Swedish Lace Weave* (Davison, 1951: 94-96).

Um tecido "fino", elegante, distinto, define-se igualmente pelas batidas mais ou menos enérgicas, mais ou menos leves do pente, enfim, pelo ritmo imprimido ao tecer. Estabelecidas as relações tecnologia e técnicas, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros, no *atelier* de Dulce Santana, e definidos os tecidos finos nos anos 1950 e 1960, tecem-se algumas considerações, quanto a encolhimentos dos tecidos em tecelagem manual, tanto em largura,

como em comprimento. Em relação à largura do tecido pretendido, ela consegue-se, contando com mais dois centímetros que os projetados, um centímetro para cada lado. Pretendendo, por exemplo, tecer uma *écharpe* com 60cm de largo, deve contar-se com 62cm para a largura. Se essa *écharpe* é tecida em pente número 4, como este pente tem 4 puas por centímetro, recebe 4 fios por centímetro; a lógica diz que são necessários 248 fios ( $62 \times 4 = 248$  fios) de urdidura, para a largura da *écharpe*.<sup>158</sup> Deste modo, tem-se uma noção de como tece Dulce Santana, uma vez que esta autora usa ambos os pentes referidos, isto é, os pentes números 4 e 6, este último com mais frequência, em seus teceres "finos" de alta-costura têxtil-arte. Uma vez analisados os aspectos tecnológico-técnicos, relacionados com a largura de um tecido, descrevem-se os cuidados a ter com o comprimento do mesmo. Quanto ao comprimento da peça a tecer, há a considerar a tecnologia do tear em presença. Considerando por exemplo 2m de comprimento do que se quer tecer, a sabedoria dita que se deve contar com: 1. o espaço entre o órgão de trás e o pente, pelo que se deve contar, com mais 30cm; 2. o espaço entre o pente e o órgão da frente, para o que se deve contar, com mais 20cm; 3. a perda de fio nos nós, necessários para atar a teia à frente, para o que se deve contar, com mais 20cm; 4. o encolhimento, este normal em qualquer tear, considerando que os fios da teia ondeiam com as passagens da trama, não seguindo a direito; conta-se aqui com cerca de mais 10% da urdidura. Deste modo, os números a somar à teia, pensada para 2m, são:  $30 + 20 + 20 + 20$ cm, o que significa ser avisado, contar com mais 90cm para o comprimento da teia, que neste exemplo deve apresentar 2,90m.

### **3. 6. A contemporaneidade (- os conceitos, as novas tecnologias, as técnicas, os materiais -) : a desmaterialização, as terceiras vanguardas têxtil-arte no século XXI.**

Tendo em linha de conta as mais recentes mostras e exposições, as Bienais Internacionais de Arte Têxtil, bem como as dinâmicas aí desenvolvidas em torno de conferências, residências, artistas e instituições convidados, ideias e artistas emergentes, *foruns*, parece poder considerar-se que o rico entretecimento, entrelaçamento de tecnologias, técnicas e materiais, aplicados contemporaneamente, acontece também pela via dos elaborados conceitos, enfim, pelas vias intelectuais dos artistas de hoje. Encontra-se uma arte têxtil muito conceptualizada, em torno de ideias como: biomimética, saudade, identidade, memória e linguagem, mapeamento-territorialização-territorialidade, antípoda, todos somos um, o desenho em práticas artísticas contemporâneas, *in corpo*, união-separação, a verdade da vida,

---

<sup>158</sup> Incluem-se outros cálculos de número de fios para a largura de uma teia, como segue. Considerando ainda o pente número 4, são precisos 288 fios para a largura de 70cm ( $=72$ ), e 328 para uma largura de 80cm ( $=82$ ). Daqui se conclui que, nesta situação, o número de fios oscila entre 248 e 328. Os mesmos cálculos, quando aplicados a um pente número 6, entregam os resultados: 372, 432 e 492 fios, respetivamente para larguras de 60 ( $=62$ )cm, 70 ( $=72$ )cm e 80 ( $=82$ )cm.

transformação, crescimento, decadência, brincar com o espaço, esperanças, experimentar e interpretar o meio físico, ritmo e movimento, caos, ordem e repetição na natureza, pertença, camuflagem, tradição e contemporaneidade, fragilidade e morte, arte catalisadora, entre outras.

Neste contexto, encontra-se na contemporaneidade grande profusão de técnicas e de materiais, que trazem consigo uma tecnologia tradicional relativamente reduzida, que se traduz na presença, por vezes na sombra, de alguma maquinaria nas obras expostas nas Bienais Internacionais de Arte Têxtil Contemporânea Vimaraneses: teares vertical, horizontal e Jacquard, impressoras manuais, máquinas de costura, de tricotar e de bordar, ferro de engomar. Por sua vez, observa-se frequente recorrência ao corpo humano para a construção têxtil-arte, como antes se refere (Catálogo *Contextile*, 2014: 89). Neste âmbito, na quase ausência de tecnologia, verificam-se frequentes referências às técnicas: tecido feito à mão, construção de tecido feito à mão, bordado feito à mão, linho tecido e cortado à mão, tecido e corda tingidos à mão, papel manufaturado-feito à mão, costura à mão, *crochet* e *tricot* executados à mão, impressão manual.

A par da quase ausência tecnológica tradicional, assiste-se a uma gradual inserção das novas tecnologias digitais, o que conduz, com outros dados desta investigação, à resposta a uma das questões inicialmente colocada, isto é, como sobrevive o têxtil-arte na chamada era e sociedade da informação? Entre as tecnologias digitais, encontram-se referências a: tear Jacquard computadorizado, impressora digital, computador - onde se colhem *google maps*, onde se modificam, manipulam digitalmente imagens fotográficas - máquinas digitais de tricotar, bordado computadorizado, projeção vídeo de tapeçaria digital, *laser*. Em termos gerais, encontra-se muita projeção vídeo arte têxtil, bem como muita impressão têxtil-arte. Verifica-se ainda a conjugação de tecnologias tradicionais, com tecnologias digitais - tratamento digital de imagens fotográficas, impressas em tecido, este bordado à mão - *Saudade*, de Cindy Steiler (1970), americana presente na *Contextile* 2016 (Catálogo *Contextile*, 2016:128). Outros exemplos: *The Lure of Pixels-1 and The Lure of Pixels-2 - O Fascínio dos Pixéis 1 e 2* - da espanhola Neki Rivera (1949) (Catálogo *Contextile*, 2016: 89). Nas duas últimas obras assiste-se ao tratamento digital de imagens fotográficas, transpostas para têxteis tricotados em máquina de tricotar digital.

À medida que o têxtil-arte vai, pouco a pouco, integrando as novas tecnologias, assiste-se progressivamente a um maior número de obras, cada vez menos reconhecíveis enquanto tais. De facto, estas mudanças paradigmáticas acontecem em três anos de *Contextiles* em Guimarães, bem como se assiste à fácil e rápida representação e reprodução têxtil-arte, esta proporcionada pelas novas tecnologias.

Levantam-se entretanto algumas questões, relacionadas com o aspeto da reprodução tecnológica: em que se transforma uma obra de arte, quando é tocada pela tecnologia têxtil computadorizada? Como é transformada a ideia inerente, quando sofre expansão ou tratamento outro, em computador? Uma imagem original, recriada pela nova tecnologia têxtil computadorizada, é apenas uma simples cópia ou é um objeto único? De certo modo pode partir-se do princípio de que a tecnologia é o meio, que só pode expandir-se pela iniciativa de pessoas criativas, cabendo sempre ao artista a "singular" conceção, apropriação, desconstrução, inventividade.

Pelo exposto considera-se que se encontra contemporaneamente uma desmaterialização, quiçá uma desconstrução do original, bem como uma automatização, dados que, adicionados às tendências novas e contemporâneas do século XXI, antes descritas, interpelam, porventura, quanto à necessidade do aparecimento de um novo movimento, que reúna todas as variadas, inúmeras novas facetas e manifestações. Neste contexto, a autora desta investigação ousa avançar com o movimento "3<sup>as</sup> vanguardas têxtil-arte, século XXI", tentando reunir nesta investigação dados soltos de que se impõe fazer registo e história, tendo em mente dois polos fortes na mudança de paradigma têxtil-arte - as Américas, norte, centro e sul e o Extremo-Oriente, na China - este último polo com muito a revelar-se ou a deixar revelar-se e a (des)velar-se. Como tópicos de caracterização da referida evolução e mudança de paradigma têxtil-arte reúnem-se: a) o têxtil-arte perde a sua grandeza e *status* monumental e torna-se mais conceptual, mais intelectual, representativo e reativo em relação à forma humana e ao ambiente; b) varia-se de tapeçarias de grande formato e escala, para objetos têxteis de pequeno formato, delicados e para animações vídeo, vídeo arte têxtil, alargando-se a *performances* - dança contemporânea, canto, música, narração, declamação; c) os artistas têxteis ultrapassam os limites do "material" e de "estrutura", função e disfunção; d) algum número de obras revelam espiritualidade; e) relevo é conferido à experimentação, quer de fibras não convencionais, quer da fusão da tradição técnica e tecnológica com as novas tecnologias digitais. Neste contexto, vai continuar a existir uma definição de *Fibre Art*, como se conhece? Ou passa a encontrar-se um outro termo e alarga-se essa definição? Parece que se tende para a última hipótese. Uma vez que a *Fibre Art* inclui e coexiste com a *Textile Digital Art*, logo a partir dos anos 1970, nem parece difícil a união das duas designações - *Fiber-Digital-Art - Arte Digital da Fibra*.

Dão-se alguns exemplos do que se considera ser a desmaterialização têxtil-arte, começando por mencionar a obra *Go Ahead*, da autoria dos artistas alemães Barbara Esser (1968) e Wolfgang Horn (1967) (fig. 135). O filme animado mostra uma silhueta humana com todo o corpo cravejado de agulhas. A superfície do corpo transforma-se num manto de tecido vermelho, através da aplicação das agulhas.

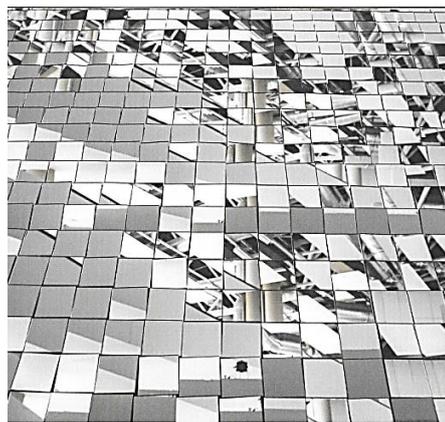
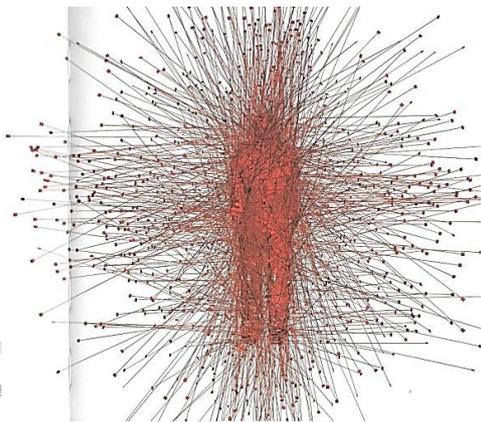


Fig. 135 - Barbara Esser e Wolfgang Horn - *Go Ahead*, 2011. Vídeo-animação, 40''. Fonte: Catálogo *Contextile*, 2012: 30-31.

Fig. 136 - Barbora Gediminaitė - *Dialogue of Light IV*, 2013. Espelhos e uma fonte de luz, 100 x 100cm. Fonte: Catálogo *Contextile*, 2014: 33.

Mencionam-se outras obras na linha da desmaterialização, presentes na mesma Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, *Contextile* 2012, em Guimarães: *O Gato*, 2011, vídeo de 6:35 min, da portuguesa Ana Tecedeiro (1979) (Catálogo *Contextile*, 2012:22 a 23); *Cover Story*, 2011, fotografia, ideia, argumento, 05:58min, da israelita Tamar Nissim (1962) e *Lã em Tempo Real*, 2012, vídeo, 15:14min, do português Tiago Pereira (1972) (Catálogo *Contextile*, 2012:109 e 111). Dentro da mesma conceção desmaterializante, a *Contextile* 2014 oferece outras obras, como *Dialogue of Light IV*, da artista lituana Barbora Gediminaitė (1978) (fig. 136). Em excertos da artista Barbora pode ler-se: «O desenho da luz lembra um tapete de luz. É ao mesmo tempo presente e ausente - intangível como a própria luz. Os sussurros dos espelhos estão espalhados pelo chão, num ornamento de um tapete. O que é importante aqui, é a estética da luz em si, a narrativa da luz ... » (Catálogo *Contextile*, 2014: 32).

Mencionam-se ainda outras obras na mesma linha, presentes na *Contextile* 2014. *Miao Jackets*, 2013,<sup>159</sup> da autoria da francesa Brigitte Amarger (1954); *We're Away I & We're Away II*, 2012,<sup>160</sup> da artista espanhola Elisa Gutiérrez (1963); *Drums, Signals, Messages...*, 2012,<sup>161</sup> da autoria da belga Hélène De Ridder (1957); *The Possibility of a Road*, 2013,<sup>162</sup> da artista húngara Krisztina Vigh (1976).

<sup>159</sup> Radiografias, fios de *nylon*, tratamento digital de imagens, gravação a *laser*, corte e costura, 3 peças: 55 x 118cm, 58 x 120cm, 52 x 110cm (Catálogo *Contextile*, 2014: 34-35).

<sup>160</sup> Papel zerkall 300gr., tinta de impressão em tela, fio de seda, pérolas, tela de seda com bordado à mão, 128 x 93cm cada (Catálogo *Contextile*, 2014: 50-51).

<sup>161</sup> Algodão, rolos de papelão, pedaços de pneus, técnicas de *batik*, construção/montagem, 40 tambores, 5,5 x 4,7cm cada (Catálogo *Contextile*, 2014: 58-59).

<sup>162</sup> Carteiras (*blister*) de medicamentos, impressões, fios prateados, bordado, aprox. 300 x 100cm (Catálogo *Contextile*, 2014: 72-73).

A referida desmaterialização têxtil-arte, aliada a uma progressiva conceptualização e virtualização, suscita alguma apreensão, porventura perplexidade, apontando para a mencionada interdisciplinaridade têxtil-arte, reunindo as várias artes e indo contemporaneamente muito-além. Pela sua natureza, o têxtil-arte é transversal à *performance*, a multimédia - música, canto, vídeo - ao *design*, à escultura, à pintura, à arquitetura, abrange vídeo arte têxtil, inclui o computador, invade o mundo digital, acabando por unir as artes.

No presente contexto, refere-se que a autora Maria Santana participa em 2013, num projeto multimédia, com a peça intitulada *Draupadi*, um sari, obra têxtil-arte de l 120 x c 600cm e cerca de 1,500 kg (fig.137), *tableau vivant* inspirado no quadro *Draupadi* do Rajá Ravi Varma (1848-1906) (figs.138-139). Esse projeto assume várias vertentes. Uma vez tecido, o sari - aliás peça multiusos, isto é, também aplicável como reposteiro e divisória - é vestido pela autora, que participa na realização da minimetragem, vídeo filme *Passion II*, onde ela representa o papel de *Draupadi*, princesa e rainha, cantando a mantra *Vajra guru*. O projeto inclui reportagem fotográfica e o vídeo filme *Momento Dulceano 2013*. Neste filme, a autora Maria Santana tece o sari, retirando parte da matéria-prima, fita magnética, a um gravador clássico de fita de bobina. A obra e projeto *tableau vivant Draupadi* ou *Lost in Thought*, aproxima-se do conceito de "obra de arte total" - *Gesamtkunstwerk* - tal como é expresso por Richard Wagner em 1849. A obra consta de uma peça têxtil-arte, 108 fotografias, inclui *performance*, canto, dois vídeo filmes - um de 15min, outro de 3:50min - um gravador, um computador. Mais tarde, acontece uma reposição de *Passion II*, no Museu de Évora. Além disso, o sari *Draupadi* participa numa mostra coletiva, em setembro de 2016, no Colégio dos Leões (fig.140).



Fig.137 - Maria Santana - *Sari Draupadi (Pallav)*, 2013. Tecedura em malharia manual, l 120 x c 300cm e c. de 1,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.

Fig. 138 - Maria Santana - *Tableau Vivant* do *Sari Draupadi*, 2013. Tecedura em malharia manual, l 120 x c 600cm e c. de 1,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.

Fig. 139 - Maria Santana - *Tableau Vivant* do *Sari Draupadi*, 2013. Tecedura em malharia manual, l 120 x c 600cm e c. de 1,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.



Fig. 140- Maria Santana - *Sari Draupadi*, 2013. Tecedura em malharia manual, l 120 x c 600cm e c. de 1,500kg, variáveis. O *Sari Draupadi* na mostra coletiva no Colégio dos Leões, em setembro de 2016. Fonte: acervo da autora.

Além dos dados mencionados, acrescentam-se as técnicas e os materiais empregues na execução do sari *Draupadi*. Entre as técnicas contam-se: urdir, tecendo malha manual ou *tricot*, formado demalha de liga e malha de laçada; *dégradés*, listas. Costura. Quanto a materiais empregues neste sari, encontram-se: lã, 100% acrílico, em novelos de 100gr., 4mm de secção, nas cores vermelho e mescla de *bordeaux*, com tons acastanhados; fita magnética castanha, l 6mm - 6 milímetros de largura - de gravador antigo de bobinas; fita metálica dourada texturada em estrias, l 6mm; fios metálicos *lurex*, em dourado, vermelho e castanho, respetivamente com 1mm, 0,5mm e 2mm de secção, dois pares de agulhas de *tricot*, de 10 e 15mm; tecido dourado, *lamé*; gravador antigo de bobinas, marca Philips.

Tecem-se algumas observações, quanto a uma estética contemporânea, de tecedura com padrão abstratizante, geométrico, conjugado com complementos-base dourados na *anágua* e no corpete, estes costurados como base do sari, bem como se referem os complementos encontrados nas blusas de malha castanha, amarelo torrado e vermelho, tons condizentes com a peça tecida e vestidos para as *performances*. Outros complementos usados, como sapatos dourados, brincos, bandeja e bule, encontram a sua inspiração no quadro mencionado. Como saem do contexto estritamente têxtil, este aqui em foco, apenas se mencionam, sem maior descrição. Para a base do sari, adquire-se o tecido *lamé* referido, com l 150 x c 300cm; destinam-se 120cm do tecido para a *anágua* - saia franzida até aos pés - ficando o resto para o corpete.

Maria Santana tece um outro sari, novo projeto *tableau vivant*, intitulado *Bring in the Light ou Lady with Lamp*, em 2014, inspirado no quadro com o mesmo título, do Rajá Ravi Varma. Obra semelhante a *Draupadi*, na dimensão multimédia, ela consta de: uma peça têxtil-arte com l 130 x c 800cm e cerca de 3,500 kg.; reportagem fotográfica, de cento e trinta e três fotografias; uma *performance*, canto, um vídeo filme de 4:12 min. O sari é fotografado isoladamente (fig.141) e enquanto vestido ou drapeado na autora (figs.142-143), que canta a

mantra *Om mani padme hum*, em *performance* final, esta vídeo filmada; o vídeo filme é depois exibido em computador. A mantra, destinada a harmonizar os chacras e destinada à iluminação, é também referida como a mantra da compaixão. Regista-se o seu significado e tradução: Homenagem à joia / contida no lótus / da iluminação / rezamos e pedimos / por amor e compaixão. Passado o período de visibilidade, a peça transforma-se em reposteiro no *atelier* de Maria Santana (fig. 144).

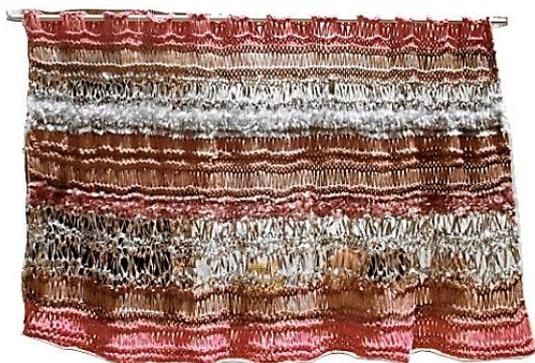


Fig. 141 - Maria Santana - *Sari Bring in the Light (Pallav)*, 2014. Tecedura em malharia manual, l 130 x c 400cm e c. de 3,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.

Fig. 142 - Maria Santana - *Tableau Vivant do Sari Bring in the Light*, 2014. Tecedura em malharia manual, l 130 x c 800cm e c. de 3,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.

Fig. 143 - Maria Santana - *Tableau Vivant do Sari Bring in the Light*, 2014. Tecedura em malharia manual, l 130 x c 800cm e c. de 3,500kg, variáveis. Fonte: acervo da autora.



Fig.144 - Maria Santana - *Sari Bring in the Light*, 2014. Tecedura em malharia manual, l 130 x c 800cm e c. de 3,500kg, variáveis. O *Sari* como reposteiro - têxtil-arte, tecido híbrido. Fonte: acervo da autora.

Neste projeto *Bring in the Light* empregam-se as mesmas técnicas do projeto anterior.<sup>163</sup> Exemplos de justaposição de fios: trapilho e fio metálico rosa, lã mescla de rosas e cinza justaposta com seda cinza de lantejoulas integradas, vison cinza e fio metálico cinza, vison rosa e fio metálico rosa. Breve menção se faz a uma estética contemporânea de tecido com padrão abstratizante, geométrico, conjugado com *anágua* em *lamé* prateado, bem como conjugado

<sup>163</sup> Quanto a materiais destacam-se: trapilho rosa claro, 50% algodão, 50% *polyester*, 1,5cm de secção; lã rosa-velho claro, 100% acrílico, 1cm de secção; lã mescla de rosas e cinzas, 53% lã, 47% acrílico, 3mm de secção; seda cinza, 100% *polyester*, com lantejoulas integradas; vison cinza, 82% viscose, 18% poliamida, 3cm de secção; vison rosa, 95% viscose, 5% poliamida, 1,5cm de secção; fita de embrulho *argent*, 1cm de secção; fio metálico prateado e cinza, 80% viscose, 20% *polyester*, 1mm de secção e fio metálico prateado e rosa, 77% viscose, 15% poliamida, 1mm de secção. Dois pares de agulhas de tricotar, com 12 e 15mm. Tecido *lamé* prateado, l 150 x c 300cm.

com corpetes - blusas de lã e de algodão - rosa e verde água. Complementos como lâmpada, castiçal com vela, brincos indianos, sapatos prateados, etc., encontram a sua inspiração no quadro mencionado.

Neste âmbito, encontra-se um projeto multimédia entre as obras expostas na *Contextile 2012, Sometimes I long for, 2012* (Catálogo *Contextile*, 2012: 78-79). A obra têxtil deste projeto mede 123 x 125cm, inclui um vídeo de 1:24min, música "finalanm" de Mira Gestorum, narração da holandesa Mirjam Pet-Jacobs (1961), esta também a autora da obra têxtil, que emprega os materiais algodão, seda, tinta de tecido, pastel de óleo e recorre às técnicas - costura, bordado, aplicações. Mirjam desenvolve o conceito da "interação humana" e os tópicos da investigação são os relacionamentos e a comunicação.

### **3. 6. 1. Os mais recentes materiais e fibras no século XXI. A nanotecnologia, a biomimética, a nanociência. Os e-textiles.**

Muitas das mais recentes fibras têxteis até agora pesquisadas permanecem em fase experimental, carecendo de manufatura, sendo que apesar de tudo, tecnologias galopantes e grandes avanços científicos originam arte têxtil de fibras de carbono, boro ou cerâmica líquida, entre outras. Assinala-se que o início do século XXI testemunha um período único de mudança e inovação na nanociência, na nanotecnologia, no *design* e na arte dos têxteis. Uma era nova surge da colaboração e transferência das especialidades: eletrónica, computorização, química, engenharia e biologia. As inovações assumem dois aspetos diferentes. Por um lado, elas envolvem materiais e protótipos tão novos que mal deixam prever como, de futuro, se vão transformar as funções familiares dos têxteis. Encontram-se tecidos, que colhem a energia solar, que emitem luz ou calor, mostras têxteis digitais interativas - os *e-textiles*, cruzamento entre comunicações tecnológicas e têxteis, com acesso a ligações via satélite, na viragem do milénio - tecidos sensíveis ao toque, preparados para detetar uma pulsação vacilante ou poluentes ambientais, tecidos de blindagem e camuflagem, que mudam de cor ou são musculados.

Por outro lado, as inovações despertam preocupação pelas consequências ambientais, que podem advir das descobertas e inovações químicas e tecnológicas puras. Até à data, verifica-se um enfoque na reciclagem. As comunidades não têm acautelado as consequências do potencial de novas combinações tecnológicas, preocupando-se quase exclusivamente com problemas técnicos de desagregação e do regresso à terra de fibras, químicos e substâncias corantes. Neste âmbito, têm ainda de ser seriamente acautelados os impactos ambientais da nanotecnologia - um campo de *design* de material de superfície, onde os componentes são de uma escala próxima a átomos e moléculas no mundo natural (Colchester, 2009: 29).

Além dos aspetos mais óbvios de trocas padronais e culturais, os têxteis eletrónicos - *e-textiles* - permitem interação e dinâmica de construção de padrões. Ao combinar tintas termocrómicas - que mudam de cor a diferentes temperaturas - com fibras condutoras e um elemento de calor, os padrões podem ser alterados e mudar, em resposta a um sinal eletrónico exterior. A área de pesquisa em vestuário equipado para comunicar através de mostras digitais interativas de padrão e gráficos tem potencial e encontra-se em desenvolvimento. Entretanto, uma equipa de investigação internacional liderada por Helena Alves, da Universidade de Aveiro, descobre uma nova técnica, que incorpora elétrodos de grafeno transparentes e flexíveis em materiais têxteis. Com esta técnica, é possível fabricar roupas com computadores, telefones, leitores mp3, GPS, baterias de telemóvel carregadas com o calor do corpo e muitos mais dispositivos eletrónicos incorporados no próprio tecido.<sup>164</sup>

Além disso, desenvolvem-se pesquisas de fibras com propriedades óticas elevadas, bem como se pesquisam fibras de propriedades acústicas e olfativas, levadas a cabo por cientistas da matéria, no Japão.

A nanotecnologia possibilita pesquisar as partículas mínimas da matéria, até agora conseguidas pelo homem, podendo manipular-se elementos, materiais naturais e outros, conduzindo depois à inovação, à criação de novas fibras e conseqüentemente de novos têxteis, tecidos aeroespaciais, aplicáveis ainda noutros domínios como na medicina, na aeronáutica, em armamento, em vestes de defesa e camuflagem, em vestuário civil, em objetos, edifícios, tendas, etc. O início do século XXI parece estar já mergulhado na quarta Revolução Industrial, de forte cariz tecnológico e científico, numa era em que os consumidores já se interrogam seriamente sobre a composição dos produtos que querem adquirir, dada a sua consciencialização ecológica, esta ganha ao longo de décadas de impactos ambientais nocivos. Por sua vez, os novos têxteis do século XXI recebem um outro olhar, começam a ser encarados como objetos de arte, numa altura em que a "tapeçaria" artística lhes cede lugar de relevo. Entre os materiais pesquisados pelos cientistas, com recurso à nanotecnologia, encontram-se o carbono, a grafite, asas de borboletas, cerâmica, urtigas, boro. Entre as fibras artificiais e sintéticas que podem entrar na constituição dos novos têxteis encontram-se, o *rayon*, os fios metálicos, aramidas, poliuretano, *nylon*, polietileno, polipropileno.

Os estudos e as pesquisas à escala reduzida, que a nanotecnologia e as nanociências permitem, possibilitam compreender o comportamento de um dado material natural ou químico, com a colaboração da biologia e da química moleculares. Essa escala reduzida é a escala à qual os materiais começam a exibir diferentes propriedades físicas e químicas. Por exemplo, a grafite, normalmente quebradiça, torna-se flexível e condutora à escala reduzida-

---

<sup>164</sup> [https://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral\\_article&id\\_article=206&language](https://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral_article&id_article=206&language), em abril de 2017.

nano, possibilitando que fibras de carbono sejam entrelaçadas em fio e potencialmente tecidas em têxteis, tecidos condutores, se o custo deixar. Um outro exemplo retira-se da cerâmica líquida, habitualmente usada como material isolador na indústria aeronáutica, aeroespacial. No entanto, tecidos para vestuário podem ser também tratados com fibra de cerâmica líquida, de modo a isolar o consumidor de condições climatéricas extremas. Nanotubos de carbono são um dos novos materiais mais promissores na ciência têxtil; como são condutoras de calor e de eletricidade, as fibras de carbono submicroscópicas são leves, fortes e muito flexíveis, embora cada uma delas tenha apenas 10 a 50 nanómetros de diâmetro. Esta fibra polímera condutora é desenvolvida pelo departamento têxtil e da fibra, da organização de pesquisa científica de uma firma australiana (Colchester, 2009: 30, 31). Em relação às fibras de boro, no grupo das fibras têxteis químicas inorgânicas como o carbono, o vidro, o silício e as fibras metálicas, polímeros sintéticos, elas podem ser fabricadas pela decomposição do boro, obtido por redução do tricloreto de boro pelo hidrogénio, sobre um filamento de tungsténio aquecido. As fibras de boro possuem boas propriedades mecânicas, em função da temperatura, pois resistem a 500°C.

Neste ponto registam-se as grandezas de que se vem a falar. Com a nanotecnologia, os mais pequenos elementos criados pelo homem "encontram" os átomos e as moléculas do mundo natural. Em termos comparativos, um nanómetro é um bilionésimo de um metro, o diâmetro de um átomo é cerca de um quarto de um nanómetro, o diâmetro médio de um cabelo humano tem 10 000 nanómetros (Colchester, 2009: 30). Segundo o mesmo autor, recorda-se que o trabalho a este nível reduzido nano é impulsionado nos anos 1980, pelo desenvolvimento das sondas à escala atómica - em 1981 surge o microscópio perscrutador de túnel; em 1986 aparece o microscópio de força atómica. Ambos usam uma agulha ou sonda, montada numa consola como um eléctrodo, para fornecer uma imagem das configurações de átomos e moléculas, na superfície de materiais. Outros dados dignos de nota encontram-se na experimentação de extração de fibras de urtiga, turfa e mesmo de folhas de tabaco, numa empresa italiana. Descobre-se que a urtiga é semelhante ao cânhamo e ao linho, mas mais difícil de extrair do que o cânhamo; no entanto, os cientistas pensam ter inventado um novo método, que pode facilitar a sua produção (Colchester, 2009: 207).

### **3. 6. 2. Fibras sintéticas com propriedades táteis, auriculares e óticas.**

Estudos e pesquisas nesta área melhoram as qualidades estéticas e táteis dos têxteis, pois conduzem à produção de microfibras de *polyester* altamente concebidas no final dos anos 1980. Engenheiros têxteis japoneses conseguem criar tecidos de *polyester*, que imitam o ranger da seda e criam tecidos, que absorvem e difundem o suor, com o auxílio de perfurações gravadas na superfície da fibra. Nos anos 1990 surge um veludo fabricado com microfibras de

*polyester* e de algodão. Estas fibras pretendem transmitir a ideia de que as suas qualidades estéticas elevadas transcendem a simples *mimesis* de fibras naturais como a seda.

Os estudos e pesquisas continuam virados para matérias biológicas nos finais dos anos 1990 e, em 2003, consegue-se um novo tecido, que imita a disposição de telhas das escamas da pele, uma proteína polímera quase transparente - semelhante às unhas dos dedos - que dá às asas das borboletas Morpho o seu matiz e cor brilhante iridescente. Os japoneses inspiram-se nas borboletas Morpho e criam uma fibra colorida na estrutura e não colorida por pigmentos ou tingimentos. Essa fibra é construída de *polyester* e de *nylon* em múltiplas camadas à escala nano - a interferência da luz nas minúsculas multicamadas produz mudanças na cor, do azul ao púrpura, vermelho e verde. Esta é a primeira vez que uma fibra com propriedades óticas específicas é desenhada pelos nanocientistas, preocupados com o desenvolvimento de fibras sintéticas, que melhoram qualidades táteis, auriculares ou de tensão têxteis (Colchester, 2009: 34). O caso descrito mostra que a inovação no campo têxtil pode ser inspirada pela natureza e não meramente comandada e conduzida pela ciência e pela tecnologia. Neste âmbito, a "biomimética" desempenha um papel relevante, já que não encara a natureza como simples recurso a explorar, mas antes segue os seus passos, procurando aprender com o modo de formação das fibras. Estudando as fibras, inspirando-se nelas e imitando-as, a "biomimética" tende a resolver problemas contemporâneos. Concorde-se com a afirmação que confere à natureza suprema sabedoria em matéria de inovação: «A natureza tem vindo a inovar há 38 biliões de anos, o que lhe deu tempo suficiente para estabelecer o que funciona e o que não funciona». <sup>165</sup>

No âmbito da *mimesis* da natureza é criado nos anos 1990, devido aos avanços da nanotecnologia, um análogo técnico do processo lótus, o "efeito-lótus", um *spray*, que quando espalhado sobre fibras têxteis, as isola de sujidade. Este avanço baseia-se no estudo, à escala reduzida do eletrão, do que acontece nas folhas de lótus. Estudadas e pesquisadas nos anos 1970, descobre-se que as pétalas da flor de lótus apresentam uma microtextura áspera, constituída por dentes de cristais de cera. A combinação da aspereza com a cera obriga à formação de gotas de água, que depois rolam e caem da superfície das pétalas, arrastando consigo poeiras, limpando assim a planta. Em 2001 desenvolve-se na Suíça um tecido, cujo acabamento apresenta propriedades não apenas hidrófilas - absorvente da humidade - mas também hidrofóbicas - repelente da água. Em 2003 concebe-se, também na Suíça, uma cobertura de tecido capaz de repelir água, óleo e mesmo mel, o que em nada afeta o conforto e a aparência do tecido (Colchester, 2009: 18, 37).

---

<sup>165</sup> «Nature has been innovating for 38 billion years, which has given it enough time to establish what works and what doesn't» (Colchester, 2009: 36).

### **3. 6. 3. A seda da aranha.**

Uma fibra bem pesquisada, porém muito difícil de conseguir imitar, é a seda da aranha, cujas propriedades extraordinárias atraem biólogos e químicos, interessados nas fibras têxteis de representação industrial, desde os anos 1990. Especula-se se esta seda pode vir a tornar-se a fibra natural do futuro, aproveitando da experiência, crê-se, de uns 400 milhões de anos das aranhas, a fiar a sua seda. Canibais, as aranhas produzem reduzida matéria-prima, cujas características e potencialidades estão identificadas: leve, elástica, forte. Não só cinco vezes mais forte do que o resistente aço, mas também seis vezes mais leve, a seda da aranha é tão elástica como o *nylon*, pode tornar-se magnética, condutora, e permanece estável, quando submetida a altas temperaturas. Os seus potenciais de aplicação vão desde coletes leves à prova de bala, a pontes suspensas e a reparação de fibras nervosas, tendões e ossos. Os cientistas têm tentado produzir quer análogos sintéticos da seda da aranha, quer análogos geneticamente engendrados. Porém, os processos são caros e em geral os materiais apenas se produzem para aplicações biomédicas (Colchester, 2009: 38-39).

### **3. 6. 4. Fibras inteligentes e fibras ecológicas.**

Registam-se a seguir de forma sumária e um tanto alargada, entre outras, as chamadas fibras inteligentes, ativas e outras, capazes de incorporar eletrônica e computadores, enfim, vestuário computadorizado - têxteis eletrônicos - que eleva a visão humana, dando-lhe informação via satélite e via *drones*. As fibras óticas, tipicamente feitas de vidro, espelho e sílica, dotadas de sensores de luz e suas cores, refletem luz de todos os ângulos, mas também podem ser sintonizadas e refletir certos comprimentos de onda, enquanto transmitem outros. Estas possibilidades devem-se à criação do "espelho perfeito", em 1998, que não é apenas refletor, mas também dialético. Esta tecnologia dual serve requisitos militares e satisfaz também necessidades civis, bem como promete avanços na cirurgia *laser* e nas telecomunicações. A mesma descoberta, quando colocada na superfície da fibra, serve para criar uma interface de tecido interativo - um instrumento ótico sofisticado. Isto abre caminho a uma nova interface computadorizada tessitural, que pode ser ativada por luz infravermelha. Em 2002 criam-se espelhos de alto desempenho, na forma de fibras flexíveis, semelhantes a cabelo, que podem ser tecidas e costuradas em vestuário; combinam-se o *design* de espelhos, semicondutores e as inovadoras propriedades óticas (Colchester, 2009: 45).

As fibras com propriedades óticas podem incorporar-se num fato de guerra, numa folha de papel, refletindo um código de barras infravermelho, que identifique um soldado, uma pessoa ou podem ser concebidas de modo a mudar a cor que refletem, com intuítos de camuflagem ou podem ainda sintonizar-se para refletir radiação, no caso de um ataque nuclear. Em meios

militares ambiciona-se criar e desenvolver uniformes feitos de fibras óticas, capazes de transmitir a camuflagem imagética apropriada (Colchester, 2009: 46). Existem também as fibras embutidas de sensores, que protegem de armamento bioquímico, nuclear e ferromagnético. Outras fibras protegem de ataques balísticos, neste último caso já mencionadas - aramidas. Outro tipo de fibras, as fibras ativas, musculadas, músculos têxteis ou tecido parecido a músculo, ativam, elevam a capacidade da musculatura humana e são constituídas de fitas de articulações polímeras, que podem curvar-se, apertar ou descontraírem, em resposta a impulsos elétricos. Outras fibras protegem de condições climáticas extremas, respondem ao toque, ao som e a vapores químicos (Colchester, 2009: 54). Descobertas nos anos 1930, encontram-se ainda fibras, que memorizam a forma, tomando um formato sob determinada temperatura e transformando-se, quando aquecidas. Apenas em 2001 e em 2005 se valorizam as qualidades plásticas e biodegradáveis destas fibras, usadas em medicina, entre outras áreas - poupando trabalho de desenrugar roupa a ferro ou removendo amolgadelas na chapa de carro (Colchester, 2009: 56).

Tece-se breve referência sobre a fibra de vidro, tão presente em várias aplicações estruturais, como as mencionadas. Com grande valor funcional e estético, a fibra de vidro é um material composto da aglomeração de finíssimos filamentos de vidro altamente flexíveis, sendo o vidro esticado a milésimos de milímetro, a partir da fusão de sílica com potassa ou soda. Quando adicionado à resina *polyester* ou outro tipo de resina, transforma-se num composto conhecido como fibra de vidro, mas o nome correto é PRFV, isto é, polímero reforçado com fibra de vidro. Este tem alta resistência à tração, flexão e impacto, mostra-se leve e não é condutor elétrico. A sua flexibilidade permite a moldagem de variado tipo de peças, sem emendas. A sua produção é económica, não enferruja, apresentando entrelaçamentos com a aparência de seda. Refere-se ainda a "lã de vidro", material isolante feito de fibra de vidro, cuja disposição apresenta uma textura semelhante à lã. A lã de vidro produz-se em rolos de "mantas" ou em placas, com diferentes propriedades térmicas e mecânicas.

Confere-se lugar de relevo às fibras ecológicas. Neste contexto menciona-se a fibra fotovoltaica, constituída em primeiro lugar por um substrato transparente, depois por um eletrodo transparente e por um núcleo polímero composto e ativo, que contém materiais quer foto sensitivos, quer semicondutores, que convertem a luz do sol em eletricidade. A luz solar passa através das duas partes ou camadas transparentes, interagindo depois com o núcleo.

Desde 2005, norte-americanos e suíços têm-se dedicado em conjunto ao desenvolvimento de um tecido fotovoltaico. Contudo, este tecido fotovoltaico reúne de momento apenas 4% da energia solar que recebe do sol, quando comparado com as anteriores células solares de silicone, que conseguem captar 18% dessa energia. O processo de manufatura do mesmo tecido é barato e armazena energia de baixas frequências luminosas (Colchester, 2009: 57).

Uma crescente consciencialização de impactos ambientais por parte dos consumidores conduz engenheiros e *designers* a concentrarem-se no desenvolvimento de tecidos "ecologicamente inteligentes", o que implica uma reavaliação de todos os materiais e processos usados no sistema de produção de tecidos e na sua cadeia de fornecimento. Sob o escrutínio dos técnicos caem produtos de tingidura, químicos, branqueadores e catalisadores, bem como a aptidão do próprio têxtil para se reciclar. A isto acrescenta-se que a cultura digital eleva a consciencialização acerca de fibras têxteis e à escala global; Suíça, Chile, Brasil, Espanha, Índia surgem na linha da frente nestas matérias (Colchester, 2009: 60-67). Ligados a essa consciencialização e tendência aparecem projetos recentes de artesanato, em 1993 e em 2003, em países e zonas em desenvolvimento como na África ocidental, na Índia, em Marrocos, que ajustam os seus produtos aos gostos dos consumidores ocidentais, sem comprometer as suas capacidades artísticas nem poluindo o seu ambiente, desenvolvendo, enfim, a sua criatividade, enquanto que envolvem baixa tecnologia (Colchester, 2009: 67). Estes projetos conciliam tradições e tendências. Grandes empresas a nível mundial lançam os seus projetos têxteis ecológicos inovadores, traçando tendências. Estudam-se alguns exemplos.

Na Índia e fundada em 2003, encontra-se uma ONG - Organização não Governamental - que transforma sacos plásticos de polietileno em carteiras de mão na moda e emprega sessenta mulheres. Depois de recolhidos, os sacos são lavados, selecionados pela cor, modelados em lençóis de plástico espessos, sobre os quais se imprimem padrões coloridos, quando passam pelos rolos aquecidos de uma prensa. Estes produtos são comercializados internacionalmente. Em Portugal, Espanha e no Chile, outras empresas reciclam telões, cartazes publicitários, para fabricar um amplo leque de produtos ou acessórios como sacolas, mochilas, botas. Na Suíça, em Zurique, a empresa alemã *Freitag* recicla com irreverência lonas, oleados de camiões, câmaras de ar de bicicleta, cintos de segurança e *airbags*, que transforma em sacos, carteiras e acessórios *Freitag*, distribuídos em lojas de dezenas de cidades europeias, norte-americanas e japonesas. Marca inovadora, admirada em Nova Iorque, Tóquio ou Lisboa, a *Freitag* é criada em 1993 pelos irmãos Markus e Daniel Freitag.<sup>166</sup> Também na Suíça, fabrica-se em 1995 um têxtil feito de urtiga e lã; todo o processo de fabrico e produção têxtil é consertado com uma agência promotora da proteção do ambiente; testam-se tingiduras de segurança ecológica, sendo que apenas dezasseis, dos mil e seiscentos químicos disponíveis para tingidura, satisfazem os requisitos, conseguindo-se todas as cores, menos o preto; o tecido obtido é não só biodegradável, mas também o lixo da tecelagem pode ser convertido em feltro a usar para estofos ou como estrume, num jardim. O feltro é apropriado para o cultivo de morangos,

---

<sup>166</sup> <https://www.dinheirovivo.pt/fazedores/freitag-aqui-nao-ha-duas-malas-iguais/>, em junho de 2019.

pepinos e uma vasta gama de outras plantas e é absolutamente inofensivo para o ser humano e para o ambiente (Colchester, 2009: 59, 62, 64-66).

Recentemente, noutros países, outras empresas recorrem a matérias-primas naturais, que processam para usos têxteis mais ou menos utilitários. No Canadá desenvolvem-se têxteis feitos de trigo mourisco orgânico e algodão, assim como fibras orgânicas livres de toxinas e de produtos biológicos duvidosos, incertos, perigosos. Os desperdícios da tingidura são purificados, reciclados e reutilizados, de modo a não libertar poluentes ambientais. Os produtos excedentes podem transformar-se em adubo, degradando-se completamente no solo, no espaço de tempo de um ano (Colchester, 2009: 58). Nos Estados Unidos chega-se, pelo ano 2003, a uma considerável produção de carpetes, feitas de tecidos *polyester* em segunda mão, reciclados e de lã recuperada, que depois incluem também materiais transformados como garrafas plásticas e polímeros de base biológica. Estes obtêm-se de recolhas ricas em goma, tais como milho, beterraba ou arroz. A goma é convertida em açúcar e fermentada, de modo a produzir ácido láctico, que é depois processado e polimerizado. No referido ano 2003, a referida empresa consegue suficiente energia eólica para produzir um milhão de jardas do referido tecido, sendo que uma jarda equivale a 0,914 metros. Menção se deve ao *nylon 6*, um sintético reciclável, que contrasta com o *nylon 6.6* de Wallace Carothers, impossível de reciclar (Colchester, 2009: 60, 61).

Considerando a vasta gama de novas fibras contemporaneamente existentes e estudadas - óticas, fotovoltaicas, inteligentes, ecológicas, dotadas de sensores, musculadas, estimulantes, protetoras, interface, condutoras, refletoras, solúveis, absorventes, repelentes, catalisadoras, ativas, passivas, flexíveis, rígidas, têxteis, não têxteis - o futuro está aí, oferecendo aos artistas vastas possibilidades de escolha. Questões de custos podem impedir uma expansão artística imediata mais ampla de grande parte das novas fibras, já empregues na medicina, na indústria automóvel, na aeronáutica e exploração aeroespacial, na agricultura, na construção, com fins bélicos, no desporto, entre outras áreas de aplicação. Enfim, muitas das novas fibras têxteis são o resultado de esforços para combinar a tecnologia têxtil com a eletrónica "plástica" e a tecnologia da informação, que têm lugar nos anos 1990.

#### **4. *Design* têxtil de Dulce Santana, aplicado à moda feminina dos anos 1960.**

Observa-se que a história do século XX se urde nos fios de revoluções, de transformações e os anos 1960 tramam-se e tecem-se com os fios de uma revolução em particular, esta atingindo comportamentos e atitudes, os costumes, as normas, a cultura. Considera-se a transformação conduzida, urdida ou tecida, por uma juventude rebelde, contestatária, revolucionária. Neste contexto levantam-se algumas questões. Que tempos são esses e que juventude é essa? Como se veste a geração jovem rebelde após a II Grande Guerra e nos anos 1960? Quais os traços da

moda da época, no ocidente europeu - França, Itália, Inglaterra e Portugal? Que padrões surgem no vestuário feminino da época? Como se situa o *design* têxtil de Dulce Santana nesse contexto? Encontra-se originalidade, inovação ou inventividade em Dulce Santana? São os seus têxteis *avant-garde*? Quais são os traços dominantes da aplicação do *design* têxtil à moda feminina dos anos 1960, nesta autora? Deste modo, a pesquisa e narrativa a seguir pretendem tecer a década de 1960, desde um enquadramento histórico, a influenciar formas de vestir, até à originalidade dos tecidos de Dulce Santana. Assim, torna-se também relevante saber, quais os padrões da época, estudados adiante.

#### **4. 1. Conjuntura política, social, económica, cultural e tecnológica dos anos 1960. O vestuário como forma de libertação e afirmação de identidade.**

Os anos 1960 trazem uma conjuntura política e socioeconómica peculiar. Podem de certo modo considerar-se anos revolucionários, uma época que muda os tempos e os espaços ocidentais. Com efeito, encontra-se uma Europa em considerável recuperação económica e de bem estar após a II Grande Guerra, entrando mesmo numa fase de prosperidade económica, enquanto que nos Estados Unidos se vive em apogeu económico. Do novo continente americano vem a ajuda do plano Marshall - que possibilita a referida recuperação europeia - e vem o protecionismo conferido pela posição tomada pós conflito, isto é, os Estados Unidos pretendem travar o avanço comunista na Europa. Neste contexto político-económico, dá-se a explosão demográfica jovem, designada *baby-boomers* (Hobsbawm, 1994: Capítulos 10-11). Boa parte desses jovens encontram nos anos 1960 as suas famílias capazes de lhes proporcionar educação universitária, tempos livres de lazer e prazer. É nesse bem estar económico, porém politicamente ameaçador e socialmente conservador, que se move uma juventude inquieta, reflexiva, desejosa de alterar o modo de vida da sociedade. Neste âmbito recorda-se que os anos 1960 trazem a continuidade da Guerra Fria, da Guerra do Vietname (1959-1975) e da ameaça nuclear como teceduras e tessituras de fundo. Em 1968, Salazar deixa um Portugal triste e cinzento, mergulhado em censura e opressão, num moribundo Estado Novo, onde a Guerra Colonial rebentara em 1961. A mesma juventude encontra em 1960 a pílula anticoncetiva, que chega a Portugal apenas no final da década. Essa juventude é acolhida num núcleo familiar tradicional, as mais das vezes do chefe patriarcal, controlador e autoritário, onde a mulher ocupa o seu papel plenamente caseiro - sem acesso ao trabalho, à política, à educação.

Os mesmos anos 1960 trazem grande avanço técnico-científico e no âmbito da industrialização têxtil. A indústria *hightech* pesquisa e desenvolve novos materiais - fibras artificiais, as novas fibras sintéticas, tecidos inteligentes e não tecidos. Tecidos de fibras químicas e materiais alternativos convivem lado a lado com tecidos convencionais e de fibras naturais. Emprega-se

o tear industrial com inserção de trama por projétil - pequena peça, que arrasta a trama através da cala - cuja comercialização se inicia em 1953. Desenvolve-se a maquinaria da indústria do pronto-a-vestir. Além disso, a técnica da estamparia torna-se uma "arte" nesta década, abrangendo o vestuário. Refere-se ainda o computador, que se estreia nas trocas comerciais não massificadas, sendo de 1964 o lançamento do circuito integrado ou *chip*, pela IBM. Como se vê antes, esta é a década da explosão das artes *pop* e do início da "arte da fibra" - *fiber art* - com *Lausanne*, em 1962 - ditando a revolução paradigmática na área têxtil-arte. Em 1969 assiste-se ao festival de música *rock*, o *woodstock music & art fair*. Os Beatles dominam o cenário musical londrino da época e outros artistas, cantores, atores tornam-se ídolos juvenis - Elvis Presley, que vem da década anterior, Joan Baez, Françoise Hardy, Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, entre outros. Neste amplo contexto, o movimento estudantil vai explodindo e tomando conta das ruas em diversas partes do mundo ocidental, atingindo na Europa o seu cume com o maio parisiense de 1968, contestando a sociedade, os seus sistemas de ensino, a cultura em diversos aspetos, como a política, a economia, os costumes, a moral, a sexualidade e a estética.

Face às referidas tecedura e tessitura socio-políticas, socioeconómicas e tecnológicas de fundo, surge uma juventude depositária de novos valores, capazes de criar uma outra sociedade: «uma juventude em rutura com a sociedade anterior à guerra». <sup>167</sup> Nunca como então, a juventude assume um papel social de destaque, opondo-se aos valores básicos da geração que a precede. A oposição toma contornos de um conflito de gerações. Os jovens rebelam-se contra uma sociedade que lhes traz infelicidade e ainda assim lhes quer passar os mesmos problemas. O jovem emerge, enquanto categoria social e implica o aparecimento do novo padrão de contestação, de revolução, capaz de reforma social: «a juventude procura uma nova forma de se definir, de se demarcar, de se confrontar com os adultos». <sup>168</sup> Nestes termos, nem mesmo toda a abundância e prosperidade económica da sociedade da época consegue resolver ou suprir e responder ao conflito de gerações, enfim, ao vazio existencial e às desigualdades decorrentes dessa sociedade em grande parte competitiva, egoísta e autoritária. Deste modo, surgem vários movimentos estudantis juvenis contra o império da razão científica, as guerras, o capitalismo, a repressão sexual. Nos Estados Unidos, o movimento *hippie* mostra-se a favor de um certo regresso à natureza, cultuando a ingestão de substâncias que expandem a mente, já que supostamente a ingestão de drogas propicia estados criativos, inspiradores das mudanças sociais desejadas, não atendendo no entanto aos inúmeros malefícios. O mesmo movimento e outros na Europa assumem um psicodelismo,

---

<sup>167</sup> «[...] une jeunesse en rupture avec la société d'avant-guerre» (Bruna; Demey, 2018: 385).

<sup>168</sup> «la jeunesse cherche une nouvelle manière de se définir, de se démarquer, de se confronter aux adultes» (Bruna; Demey, 2018: 398).

pacifismo, feminismo, anti consumismo, enfim, instaura-se um certo ativismo estudantil de esquerda contra as estruturas herdadas; recordam-se as agitações estudantis do tempo da frequência universitária da autora desta investigação e o maio de 1968 parisiense referido, onde mais do que contestação ao sistema educativo, a juventude encontra-se imbuída por um sentimento de liberdade.

Nesta complexa teia de fenómenos, os jovens tecem o quê e como? Eles tecem a rutura com os padrões existentes, também através do diferente modo de se vestir: «Estas mulheres e estes homens, por certo da minoria, dão que falar pelas suas vadiagens e sede de liberdade, particularmente sexual. Os seus hábitos anticonformistas vão tornar-se a moda: gosto pela roupa enrugada, omnipresença dos *jeans*, descontração». <sup>169</sup> O avanço da industrialização após a II Grande Guerra e antes referido proporciona maior oferta de bens, também na esfera do vestuário e bens mais dirigidos ao consumo de todo o cidadão jovem, com poder de compra, que procura símbolos de identificação para o seu estilo, próprio de vida de rua.

O poder de mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade [...] eles não tinham como entender o que seus pais velhos haviam vivido ou sentido - mesmo quando estes se dispunham a falar do passado [...].

(Hobsbawm,1994: 322-323).

E Hobsbawm considera ainda que a cultura jovem se torna a matriz da revolução cultural nos modos e costumes, nos meios de lazer e nas artes comerciais, que formam na altura cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos (Hobsbawm,1994: 322-323).

Nesta dinâmica, os jovens em ação, tramas inovadoras, abalam as estruturas sociais, as teias convencionais, e vão tecendo a novidade tessitural que anseiam. E eles tecem uma certa linguagem, com o seu vestuário contestação de rua, local onde tudo acontece. O vestuário "não moda" jovem revela-se ímpar, no sentido de um vestir sem moda, um vestir prático e funcional. Rompe-se com a moda da alta-costura, até então entre as *élites*. O pronto-a-vestir vai-se afirmando.

Se o facto de comprar vestuário já pronto existe desde o fim da Idade Média, e mais ainda no século XIX com o aparecimento de grandes armazéns, é nos anos 1960 que este tipo de comércio se desenvolve verdadeiramente, até se tornar no principal meio de se abastecer de fatos.

<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> «Ces femmes et ces hommes, certes minoritaires, font parler d'eux pour leur vagabondages et leur soif de liberté, notamment sexuelle. Leurs usages anticonformistes vont devenir la norme: goût pour la fripe, omniprésence du jean, décontration» (Bruna; Demey, 2018: 385).

<sup>170</sup> «Si le fait d'acheter des vêtements déjà faits existe depuis la fin du Moyen Âge, et plus encore au XIXe siècle avec l'apparition des grands magasins, c'est dans les années 1960 que ce type de commerce se développe véritablement, jusqu'à devenir le principal moyen de se fournir en vêtements» (Bruna; Demey, 2018: 402).

Entretanto, surge uma multiplicidade de modos de vestuário, este cada vez mais ligado ao comportamento e atitude de jovens, que anseiam por liberdade e dão sinais de uma nova cultura, subcultura ou contracultura, que se afirma como "cultura-juvenil" (Hobsbawm, 1994: 323).

Uma nova atitude descontraída de *à-vontade* instala-se na rua; pela primeira vez os jovens vestem-se de modo próprio, não mais seguindo os mais velhos. A moda jovem é não seguir a moda. Para Gilles Lipovetsky, influente no debate social sobre a moda: «o luxo supremo e a moda separam-se; o luxo não é mais a encarnação privilegiada da moda e a moda já não se identifica com a manifestação efémera do dispêndio ostensivo, ainda que eufemizado» (2006: 109). O maior acesso a roupas prontas de boa qualidade, pelas camadas sociais médias, passa a ser mais comum, não só pela melhoria de vida dessas pessoas, como pelas transformações industriais surgidas, que introduzem cada vez mais variedade e a preço acessível. Segundo Lipovetsky: «a verdadeira revolução que destruiu a arquitetura da moda de cem anos [alta-costura] é a que transformou a lógica da produção industrial; corresponde à irrupção e ao desenvolvimento do que chamamos *prêt-à-porter*» (2006:109). Para este autor, o pronto-vestir, diferenciando-se da confecção tradicional, empenha-se no caminho novo de: [...] produzir industrialmente roupas acessíveis a todos, e ainda assim, moda, inspiradas nas últimas tendências do momento. [...] o *prêt-à-porter* quer difundir a indústria e a moda, quer colocar a novidade, o estilo, a estética na rua (Lipovetsky, 2006:110).

A revolução do pronto-vestir, afirma este autor, liga-se a aspirações coletivas à moda e a quanto estas estão ligadas às inovações tecnológicas. Por isso, tal revolução «não pode ser separada dos progressos consideráveis realizados em matéria de técnicas de fabricação do vestuário, progressos que permitiram produzir artigos em grande série, de muito boa qualidade, a preço baixo» (Lipovetsky, 2006: 115). E a partir dos anos 1960, assiste-se a uma viragem das Casas de alta-costura, que se lançam para os lucros desta nova indústria, ligada aos mais diversos acessórios, além dos habituais perfumes e maquiagens: óculos, *lingerie*, materiais para *windsurf*; entre outros. O novo conceito de moda dos anos 1960 é adotado pelas Casas e revistas de moda para agradar e responder à procura do novo público jovem, este em rutura com as normas da época: elegância, bom gosto, respeitabilidade: «com o estilismo, o vestuário industrial de massa muda de estatuto, torna-se integralmente um produto da moda. As primeiras *griffes* do *prêt-à-porter* aparecerão nas publicidades» (Lipovetsky, 2006:110). O pronto-vestir inicia-se com roupas mais viradas para a juventude, com mais novidade, menos perfeição, porém mantendo a classe. E o autor menciona alguns criadores que se impõem, não pertencentes à alta-costura, uma primeira geração de estilistas, na origem do *sportswear*, do vestuário livre, de espírito jovem como Cacharel, Mary Quant:

Cacharel reinventa o *chemisier* para mulher, num estilo simples, próximo da camisa de homem. Mary Quant, cria em Londres, em 1963, o Ginger Group, que está na origem da minissaia.

(Lipovetsky, 2006:127).

Refere ainda Christiane Bailly a inovar, com os seus casacos amplos em forma de capa, a partir de 1963 e Michèle Rosier, que vai revolucionar os fatos de desporto de inverno, ao propor uma silhueta ajustada, de aspeto cósmico. Outros nomes surgem com Emmanuelle Kahn, Élie Jacobson (Dorothee Bis) (Lipovetsky, 2006:127).

#### **4. 2. Traços do vestuário feminino nos anos 1960 no Ocidente Europeu - França, Itália, Inglaterra e Portugal.**

Estuda-se o panorama têxtil da década de 1960, no contexto europeu ocidental, através dos quatro países referidos, no sentido de vir a encontrar singularidade, originalidade e eventual inovação no *design* têxtil de Dulce Santana no mesmo período.

##### **4. 2. 1. França e os estilistas André Courrèges, Yves Saint Laurent, Nina Ricci, Pierre Cardin, Paco Rabanne, Cristóbal Balenciaga, Christian Dior.**

Entre os costureiros franceses atentos às transformações culturais trazidas pela juventude, com as suas vestes de protesto a lançar tendências, encontra-se André Courrèges (1923-2016), que dita uma verdadeira revolução na moda, com roupas de linhas retas, minissaias, a sua visão de futuro de roupas espaciais, metalizadas, plásticas e fluorescentes, fica plasmada nas suas *moon girls*. No seu branco puro, Courrèges, o costureiro da era espacial cria nos anos 1960 uma moda que liberta a mulher das roupas apertadas, a favor de um vestuário estruturado, que permite a liberdade do movimento.

Em França, André Courrèges, que abre a sua casa em 1961, propõe desde 1962 calças à maneira de fato de gala noturno para as mulheres. No decurso dos anos o seu trabalho radicaliza-se, e é em 1965 que apresenta os minivestidos no seu desfile de alta-costura.<sup>171</sup>

O estilo puro e minimalista de Courrèges transparece nas suas criações em linhas retas e formas geométricas, enfim, no seu equilíbrio técnico e artístico apurado, presente nos seus macacões espaciais e na linha desportiva.

Em 1964, o estilista francês André Courrèges [...] fundiu as linhas regulares e as formas geométricas do antigo mestre Balenciaga e as de Givenchy, na estética jovem lunar, com acabamentos em vinil inspirados na corrida espacial. Com predominância de branco e prata, era completada por meias brilhantes [...]

---

<sup>171</sup> «En France, André Courrèges, qui a ouvert sa maison en 1961, propose dès 1962 des pantalons en guises de tenues de soirée pour les femmes. Son travail se radicalise au fil des ans, et c'est en 1965 qu'il présente des minirobes dans son défilé de haute couture» (Bruna; Demey, 2018: 408).

(Lipovetsky, 2006: 110).

Numa linha mais clássica, por vezes de cores vivas, usadas com preto, o argelino naturalizado francês, Yves Saint-Laurent (1936-2008), abre o seu *atelier* em 1961. Ele cria vestidos "tubo", bem como a icónica série de vestidos inspirados nos quadros neoplasticistas de Piet Mondrian (1872-1944), unindo arte e moda (Bruna; Demey, 2018: 408). Lançados em 1965, os vestidos Mondrian apresentam releituras de Saint-Laurent dos quadros do pintor, explorando no vestuário feminino as três cores primárias, principalmente em formatos retangulares, em *designs* simples e arrojados. Saint-Laurent tem na atriz Catherine Deneuve uma amiga e uma musa. Criando tanto para alta-costura, como para moda de rua pronta para vestir, o estilista abre em 1966 a sua primeira loja, com a marca Rive Gauche, atendendo à procura de uma nova forma da jovem se vestir, com maior liberdade. Saint-Laurent é considerado o primeiro a elevar a alta-costura ao nível da arte. Depois de Saint-Laurent, outros estilistas seguem os novos tempos: Nina Ricci (1883-1970), desenhadora de moda francesa, de origem italiana, uma das mais famosas do seu tempo em alta-costura e Pierre Cardin (1922-2020), estilista italiano-francês, vanguardista na sua moda unissexo, geométrica e de era espacial, fica conhecido pelo pronto-a-vestir para homem, a partir de 1961, por introduzir a cor na roupa masculina. Muito presente no mercado da minissaia, Cardin propõe na sua coleção *Cosmocorps*, a partir de 1966, conjuntos muito semelhantes para homens e mulheres (Bruna; Demey, 2018: 412).

Regressando a Saint-Laurent, com o seu *smoking* unissexo e o seu *caban* - modelo de casaco que costuma ser usado por marinheiros europeus, para enfrentar temperaturas baixas, em alto-mar - ele incorpora roupas masculinas no guarda-roupa feminino, ajudando a jovem mulher a libertar-se dos estereótipos de género no vestuário, numa altura de emancipação da mulher, quando esta se quer libertar do seu tradicional papel de esposa submissa e mãe e passa a ter voz, com a transformação da família tradicional, enfim, começa também a aceder ao trabalho e a ter direitos antes sonegados. A mulher jovem, de cabelo à *garçonne* desde os anos 1920, manifesta agora desejo de emancipação com o modo de vestir masculinizado, andrógono, altura em que roupa unissexo se vai impondo, também com os *blue jeans*. Saint-Laurent inova ainda, quando em 1968 apresenta as suas transparências e motivos étnicos - a sua coleção safari (Bruna; Demey, 2018: 413-414).<sup>172</sup> Um outro estilista, Paco Rabanne (1934), espanhol radicado em França, revela-se pioneiro e moderno; em vez de tecido, Rabanne revoluciona as tradicionais tendências da moda, recorrendo a materiais pouco comuns - plástico, papel, alumínio, couro fluorescente, correntes metálicas, entre muitos outros -

---

<sup>172</sup> <http://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-42171780>, em maio de 2018.

criando padrões futuristas. A era espacial é também a sua fonte de inspiração. Em 1965 lança o seu primeiro vestido de plástico. Em 1967 Rabanne costura as suas criações para Jane Fonda no filme de ficção científica, de Roger Vadim, *Barbarella*. Outras vedetas vestem as suas criações *non-wearable*: Audrey Hepburn, Ursula Andrews, Brigitte Bardot. Nos anos 1960, as coleções de Rabanne dirigem-se à alta-costura revolucionária (Bruna; Demey, 2018: 411).<sup>173</sup> O espanhol Cristóbal Balenciaga (1895-1972), considerado o arquiteto da alta-costura, fica conhecido pelo perfeccionismo, a precisão do corte e por inovações como: vestido *baby-doll*, vestido túnica, vestido saco, manga-melão, chapéu-véu. O *designer* e estilista passa por Londres e fixa-se depois em Paris, criando um estilo próprio da cultura espanhola, tendo atraído personalidades e a alta sociedade. No seu guarda-roupa encontram-se ombros caídos, o referido corte de manga, um recorte quadrado com quadris arredondados e uma cintura estreita, cores azul turquesa, vermelho, preto. Balenciaga não tem receio de inovar, ele inspira-se nas dançarinas de flamengo, em pintores como Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Zurbarán (1598-1664) e cria obras de arte, de leveza, pureza e riqueza. Balenciaga inspira Óscar de la Renta, André Courrèges, Hubert de Givenchy (1927-2018), aristocrata e estilista francês. Balenciaga torna-se concorrente de Christian Dior.

Quanto a Christian Dior (1905-1957), fica conhecido pelo seu *new look* de luxo, elegância e extravagância de peças - casaquinho cintado de seda bege, ombros naturais, ampla saia preta plissada, quase à altura do tornozelo. O estilista francês muda assim a simplicidade e a função prática das roupas femininas, após as restrições causadas pelos anos da II Grande Guerra. Dior lança modelos muito femininos, luxuosos, sofisticados, de saias amplas, abaixo do joelho e cinturas bem marcadas, usando vários tecidos num só modelo. Veste personalidades e atrizes como: Brigitte Bardot, Marlene Dietrich, a cantora Edith Piaf, a princesa Grace do Mónaco (Bruna; Demey, 2018: 393).

#### **4. 2. 2. Itália e Emilio Pucci.**

Em Itália surge Emilio Pucci (1914-1992). Defensor do regime de Mussolini, Pucci é piloto de bombardeamento da força aérea, durante a II Grande Guerra. Pucci deixa a carreira militar no fim dos anos 1940 e passa a dedicar-se à moda, entre outros interesses. Num período influenciado pela alta-costura francesa e pelo *new look* de Christian Dior, Pucci inova e vai criando o seu estilo fresco e elegante, sensual e requintado, empregando os seus tecidos leves e fluidos - seda, organza, musseline, o *jersey* de seda, por ele criado - em estampas geométricas, ultra coloridas de cores vivas e brilhantes - verde-lima, laranja, rosa-choque - de motivos vistosos e marcantes. O "príncipe das estampas" abre uma loja em Capri nos anos

---

<sup>173</sup> [https://www.infopedia.pt/\\$paco-rabane](https://www.infopedia.pt/$paco-rabane), em abril de 2018.

1950, outra depois em Florença, cidade de sua origem nobiliárquica. Lança-se na moda com a criação da linha de roupas de *ski*, seguindo-se peças de corte descontraído e veraneante. Desenvolve o modelo clássico das calças Capri em elastano e além das calças, aparecem modelos de vestidos e macacões inovadores, entre outras peças, de padrões ousados. As suas criações são a personificação do *jet-set* da época. O luxo e o requinte perpassam nas suas criações de alta-costura. Expande a sua marca a Paris, Londres e Nova Iorque. A sua ideia de liberdade é para ele uma constante, o que o liga à sua compreensão da mudança dos gostos na moda dos anos 1960. Numa época de libertação e contestação femininas, as roupas de Pucci, em tecidos estampados e bordados e em materiais inovadores, privilegiam a identidade da mulher de então.

Sensível à mudança cultural e de comportamento da época que vai afetar a moda, Pucci percebe a inevitável influência da juventude na evolução da estética. Ele retoma então o jeito desportivo e funcional dos anos 1920. Acompanhando as tendências do que é usado nas ruas, aparecem em Pucci golas pequenas, vestidos de cinturas baixas, proporções regulares dos ombros, tecidos leves e moles, lenços com enormes franjas. Em 1965 desenha, cria as fardas das hospedeiras de bordo da outrora companhia aérea americano-texana Braniff International Airways, que voa de 1928 a 1982. Em 1966 cria a Vivara, a sua coleção mais conhecida. Essa coleção reúne as linhas e formas abstratas mais distintas da carreira de Pucci que são reproduzidas em seda, algodão, plástico e papel. O ano 1967 fica marcado por grande afluência às suas criações. O estilista italiano veste Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Sophia Loren, entre outras personalidades.<sup>174</sup>

#### **4. 2. 3. O protagonismo da *swinging London*. A boutique Biba. Mary Quant.**

A partir dos anos 1960, os costureiros, estilistas parisienses começam a dividir o seu protagonismo com estilistas britânicos e a fervilhante e badalada Londres vai-se tornando no centro da moda inovadora e espampanante europeia, de peças assimétricas e feitas para chocar, após talvez mais de cem anos de supremacia de Paris. De Londres saem as últimas tendências, para lá querem ir os que estão na moda. *Swinging London* é o termo que alude às transformações culturais, que abrangem arte, música e sobretudo moda. Instala-se um aspeto descuidado, uma liberdade de maneiras, num contexto jovem liberto de constrangimentos, onde a mulher emancipada pode existir. O empresário John Stephen (1934-2004) produz costura para público jovem masculino, desejoso de novidades na moda; na década de 1960 e em Londres, ele ganha mesmo a reputação de "rei da *Carnaby Street*", onde reina por dez anos. As lojas tradicionais dão lugar às *boutiques*, que apresentam, em termos de *design* inovador de roupas, o que de mais avançado e ousado há na época, para ambos os sexos. As

---

<sup>174</sup> <https://www.portalsaofrancisco.com.br/curiosidades/historia-da-emilio-pucci>, em abril de 2018.

*boutiques* de John Stephen sabem atender à procura dos jovens, que buscam expressar a sua identidade, através do vestuário. Uma outra *boutique*, a Biba, abre em 1964, em Kensington. Biba pertence à polaca Barbara Hulanicki (1936) e torna-se famosa em 1966. A criatividade dos produtos oferecidos responde à geração jovem, que encontra na forma de se vestir, uma maneira de se expressar. O estilo da *swinging London* culmina com a Biba, onde se difunde entre outros, um ar romântico retro, aliado ao estilo camponês, florido e ingênuo, em sintonia com o fenómeno *hippie* dos anos 1960. Na Biba tudo é inovador, vendem-se muitos estilos, tecidos manufaturados ou de tecelagem industrial, tanto quanto se sabe estampados e em padrões geométricos - grafismos psicadélicos, riscas, bolinhas - de cores vivas e brilhantes, a preços acessíveis. A *boutique* vende também pronto-a-vestir de alta-costura, populariza a minissaia de Mary Quant e é local de encontro de personalidades da época; por lá passam os Beatles, os Rolling Stones, a modelo Twiggy (1949) e tantos outros, que imergem numa ambiência *art nouveau*, retro, onde se ouve *rock'n roll* todo o tempo, num espaço mais ou menos escuro, como numa discoteca, um mundo diferente, de algum caos, onde tudo é engraçado e se esgota rapidamente, tornado sucesso instantâneo e lucrativo (Mendes; Haye, 2002:180-181). Nos revolucionários anos 1960, os modelos mudam tão depressa, que os fabricantes têm dificuldade em renovar os *stocks* com a necessária rapidez. Biba apresenta um *roof garden*, para os que não apreciam o interior arte nova retro, expande-se depois por várias lojas e, recorda-se que a carreira desta *boutique* começa com o padrão em xadrez *Vichy* rosa, um tipo de padrão estampa com história curiosa, que, de toalhas de mesa e de piquenique, passa para o mundo da moda pela mão de Brigitte Bardot, conservando-se hoje mais ou menos em voga, conforme os ciclos próprios da moda, que se vai repetindo e renovando. No meio londrino e em 1963, a estilista Mary Quant (1934) torna a minissaia popular, (Lipovetsky, 2006), dando às jovens liberdade de movimentos, também para a dança do *rock'n roll* e do *twist*. Símbolo do *London look* dos anos 1960, Mary Quant cria roupas para a geração desses anos, que busca estilo e identidade. As suas coleções dialogam com a insatisfação das jovens. Quant cria uma linha de roupas baratas, utilitárias e lúdicas: estampas geométricas, cores fortes e formas simples, *collants* coloridos, saias curtas, cinturas descaídas, blusas caneladas, calças, onde vai ou não imprimindo o seu logotipo floral, a margarida de cinco ou mais pétalas e a sua marca registada. Também se associam as riscas a Quant. Ela usa a fibra acrílica *courtelle* em muitos dos seus vestidos.<sup>175</sup> Quant democratiza o descontraído vestido e faz de *Twiggy* e Jean Shrimpton (1942) as suas modelos favoritas. Em 1962, a estilista britânica lança a linha barata de pronto-a-vestir, *Ginger Group*, feita em quantidade e distribuída em toda a Inglaterra, em lojas e *boutiques*. Em 1965, a primeira *tournée Youthquake* leva a minissaia aos Estados Unidos (Lipovetsky, 2006: 103-104). Quant considera as suas criações «arrogantes,

---

<sup>175</sup> <https://rubbersoulvintageblog.wordpress.com/2012/01/31/the-swinging-60s-look/>, em maio de 2018.

agressivas e *sexy*», numa entrevista dada à *France Press*, em 2004, altura em que também expressa que a moda de hoje não tem regra.<sup>176</sup> Rainha da moda da *swinging London* dos anos 1960, Quant continua criativa até aos dias de hoje, talvez pelo otimismo que transmite, num mundo conturbado. Ex-estudante de arte e apaixonada pela "cor", Mary Quant influencia uma série de estilistas mais jovens, a vestir o espírito jovem de meninas, que tardam a entrar na idade adulta, e a vestir-se como senhoras respeitáveis, negando desse modo um papel social predeterminado.

A agressividade de formas, as colagens e justaposições de estilos, o desalinho, só puderam impor-se trazidos por uma cultura onde predominam a ironia, o jogo, a emoção-choque, a liberdade das maneiras. A moda ganhou uma conotação jovem, deve exprimir um estilo de vida emancipado [...].

(Lipovetsky, 2006:121).

O autor refere-se ainda ao bom gosto chique, «classe» e distinto da alta-costura, que se viu desacreditado pela rutura das convenções, a audácia, valorizando-se mais a ideia do que a realização, mais o choque emocional do que o virtuosismo, a juventude do que a respeitabilidade social (Lipovetsky, 2006:121).

Ao sucesso de Quant seguem-se: Ossie Clark (1942-1996), Jean Muir (1928-1995) e Zandra Rhodes (1940). Acrescenta-se que a juventude londrina rumo ao final da década de 1960 aos Estados Unidos, São Francisco, berço do movimento *hippie* e da sua contracultura. Com os *hippies*, as saias voltam a descer, a moda étnica surge nos casacos afegãos, nas *dashiki-kaftan* africanas ou nas roupas indianas, nas túnicas floridas. Entre os *hippies* são populares indumentárias de corte não ocidental, com motivos inspirados nos modelos dos nativos americanos, africanos e latino-americanos. Tanto homens, como mulheres vestem *jeans*, a mulher aparece de tronco destapado, outras vezes de roupas soltas e largas. O vestuário apresenta cores brilhantes, franjas, missangas, coletes e *t-shirts tie-dyed* - o *batik* indonésio.

Eram roupas feitas em casa ou compradas em feiras da ladra [...]. Improvisaram *jeans* boca de sino, abrindo as costuras laterais e inserindo retalhos, em forma de V invertido. Franjas e missangas brotaram em coletes e saias, além de *t-shirts* e vestidos *tie-dyed* ou *batik*, em cores psicadélicas.

(Lipovetsky, 2006: 150).

Nos Estados Unidos observa-se um estilo próprio, desde o psicadélico ao geométrico e ao romântico; encontram-se os estilistas Bill Blass (1922-2002), Anne Klein (1923-1974), o dominicano Óscar de la Renta (1932-2014), entre outros. Anne Klein fica conhecida pelo seu estilo *sportswear*, elegante e prático, ao combinar *blazers* com vestidos e casaquinho, *tops* e blusão de aviador, capuz e vestidos colantes de *jersey*. Na Europa desenvolvem-se também

---

<sup>176</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45216.shtml>, em maio de 2018.

peças práticas e descontraídas muito vendidas: blusões, *jeans*, *anoraks*, conjuntos para tempos livres, *sweat* e *t-shirts*. A moda como expressão de libertação surge também no modo de vestir desportivo, que expressa à-vontade e descontração.

#### **4. 2. 4. Portugal e os anos 1960. O Estado Novo e o comum modo de vestir. A alta-costura das *élites*.**

Em Portugal e nos anos 1960, reina um ambiente geral cinza, imposto pelo moribundo Estado Novo, que se fecha às artes, incluindo a moda, porventura por receio. Muito embora subtraído à II Grande Guerra, o país comunga da mesma conjuntura política e socioeconómica antes delineada, verificando-se no início da década algum alento económico e progresso industrial, acompanhado de êxodo rural. Porém, a Guerra Colonial, que rebenta em 1961, acarreta uma deterioração económica. Jovens emigram, fugindo à Guerra Colonial. Na juventude sensível às notícias conjunturais da Guerra Fria e da ameaça nuclear, desperta uma consciencialização e reações comuns aos seus pares europeus. A Guerra Colonial acarreta a deterioração do nível económico, a emigração vai aumentando. Tudo vai acontecendo sob o domínio da censura do Estado Novo e da sua polícia política, opressora e controladora, onde sobretudo a juventude vai pondo em causa o regime, os costumes - a mulher vai-se progressivamente emancipando, numa célula familiar patriarcal tradicional, dominadora e de débil diálogo intergeracional - assistindo-se em 1968 à mais intensa premonição da queda política totalitária, curiosamente o mesmo ano do maio parisiense, cujos contornos antes se referenciam. No fim dos anos 1960, algumas meninas conseguem sair de casa sem controlo paterno; vende-se livremente a pílula; as mulheres declaram que querem trabalhar, não apenas procriar; o discurso jovem radicaliza-se e os estudantes universitários ganham protagonismo. Irrequieta, a juventude estudantil agita-se e enche a "baixa" de Lisboa, contra a Guerra Colonial, procura cópias da moda londrina de rua, conspira nas associações de estudantes, sonha com um par de *jeans*, remexe o regime com cartazes. Ouvem-se os Beatles.

Antes da viragem e em geral, o modo de vestir português reflete simplicidade, sobriedade, modéstia, recato, obediência, conformidade, enfim, a educação de um povo, à imagem de Salazar, que de certo modo isola o país do exterior, ficando-se com visões limitadas, onde a juventude veste o traje da mocidade portuguesa por longo tempo. A moda portuguesa dos anos 1960 reflete toda uma forma de estar triste, acomodada, educada em austeridade, nos costumes patrióticos, catolicamente e observante do trabalho, durante cerca de quatro décadas, onde mal chega a voz de contestação e a rebeldia da juventude europeia, esta a marcar a mudança no vestir dos revolucionários anos 1960. A alguns círculos sociais chega no entanto por exemplo a minissaia, logo considerada sinónimo de degradação da mulher. O modo de vestir português espelha a moral - a pobreza honesta, a conciliação de classes, os valores patrióticos, o premiar das virtudes e o castigo dos vícios - e o ambiente - a cidade, onde

sobressaem valores, os pequenos dramas e as pequenas comédias do povo, ou o campo, sempre o lugar de encontro das verdadeiras virtudes (Torgal, 1995: 211-234).

O espírito dos anos 1960 europeus chega com intensidade ao território nacional apenas nos anos 1970, com a Revolução dos Cravos. Esses anos trazem uma abertura à Europa e ao mundo e recebem a estilista Ana Salazar (1941). Esta compra em Londres as últimas novidades, criando depois o seu estilo, revolucionando a moda da época. Na altura quer-se viver tudo ao mesmo tempo, numa natural avidez dos anos perdidos, em cultura modesta e fechada por tradição, numa sociedade machista, patriarcal, controladora, conservadora.

Consentaneamente, a Lisboa dos anos 1960 vive ainda em atraso de mentalidades, dentro de um regime muito conservador. As senhoras usam mala de mão, vestem saias travadas ou não, por vezes um pouco acima do joelho, pouco se vêem calças. As meninas vestem cores demarcadas, bordados ingleses e laços. As elegantes compram figurinos de onde tiram moldes, que mandam reproduzir em modistas. As elegantes também encomendam *toilettes* às boas Casas de alta-costura, como a Ana do Carmo e a Anna Maravilhas (1902-?). As *toilettes* especiais inspiram-se em Christian Dior, Balenciaga, Jacques Fath (1912-1954) ou são desenhadas no estilo nacional.<sup>177</sup>

Anna Maravilhas, uma importante costureira dos anos 1960 lisboetas e cliente de Dulce Santana, representa durante décadas a elegância e o estilo da alta-costura portuguesa (fig. 2 An B). Maravilhas compra em Paris as *toiles* - moldes em tela de algodão-cru - e os caríssimos tecidos originais. Maravilhas veste Amália Rodrigues, a senhora Rotschild e trabalha para a Bobone, entre outras clientes. Com a Revolução dos Cravos, as pessoas deixam pouco a pouco de aparecer e Maravilhas acaba por fechar a sua Casa em 1989.

Lugar de destaque cabe a Anna Maravilhas. Com *atelier* na rua Marquês de Fronteira e *boutique* na rua Serpa Pinto, Anna Maravilhas mantém, durante décadas, um trabalho de grande originalidade, marcado pelo seu gosto por Dior, Balmain e Balenciaga. Vai, pela primeira vez, a Paris ainda em 1939, tendo sido capaz de manter uma clientela fiel, que lhe garantiu uma longevidade assinalável (a sua casa fechará só em 1989).

(*O Fato e a Moda*, Catálogo, 2013: 17, 18).

No mesmo Catálogo menciona-se que, depois do 25 de abril, Maravilhas produz peças para a *Loja Ayer*, *Loja das Meias*, *Último Figurino*, *Eduardo Martins* e *Espelho da Moda*, ficando indissociável da afirmação e vicissitudes da moda (ou do que poderia ser a alta-costura) em Portugal (Duarte, Cristina, 2004, *O que é a moda*. Lisboa, Quimera Editores, pp. 87-112). Entre

---

<sup>177</sup> Quanto a Fath, ele é considerado uma das três principais influências na alta-costura após a II Grande Guerra, conjuntamente com Pierre Balmain e Christian Dior. Fath veste a juventude parisiense sofisticada, como veste Ava Gardner, Greta Garbo, Eva Péron. Fath cria vestuário de veludo para a noite, enquanto que para o dia surgem saias de serapilheira em cânhamo, assemelhando-se a flores.

as suas muitas clientes, destaca-se Amália Rodrigues (*O Fato e a Moda*, Catálogo, 2013: 17, 18).

#### **4. 2. 5. Padrões, estilos e estéticas do vestuário feminino no Ocidente Europeu dos anos 1960 e ao longo da história. Relação indústria têxtil e moda nos anos 1960.**

Reúnem-se características dos tecidos - teceduras, padrões, materiais - e o corte do vestuário feminino, no período em estudo. As teceduras apresentam-se tanto manufaturadas, como em tecelagem industrial, em muita variedade, quer nos padrões, quer nas fibras, com a popularização das fibras sintéticas no mercado, além de todas as fibras naturais, sempre muito empregues. Nos padrões predominam motivos geométricos estampados - bolinhas, desenhos psicadélicos - embora se encontrem também padrões de tear - riscas e xadrez; a *op art* - abreviatura de *optical art*, corrente de arte abstrata, que explora fenómenos óticos - encontra-se também presente nas estampas dos tecidos, bem como se observa a integração de arte de outros períodos; sobre os tecidos surgem ainda motivos florais estampados, escolhidos pelas jovens mais românticas. Segundo Edwards (2012), os referidos padrões, à exceção dos motivos *op art*, encontram-se entre os principais temas das teceduras e da estamparia, ao longo da história.<sup>178</sup> Quanto ao corte do vestuário e nos anos 1960, encontram-se saias e vestidos trapézio ou lápis - este formato alude a um estilo gótico - vestidos tubo, calças à boca de sino, capas e vestidos em A, vestidos fluidos, direitos, outros balouçantes, de cinturas descaídas, mangas largas, minissaias, calções, entre outros traços do *look* do fim da moda única. Já não há uma moda, há modas. Observa-se a coexistência da alta-costura com o pronto-a-vestir, com predomínio deste, industrialmente produzido, colocando a novidade, o estilo, a estética na rua.

Neste contexto, em termos da relação indústria têxtil e moda no período em estudo, pode observar-se que existem têxteis produzidos em pequenas, médias e grandes indústrias, cada vez mais automatizadas. A moda articula-se em torno das indústrias de pronto-a-vestir, da confeção industrial e, em menor escala, da alta-costura. Encontra-se uma associação da indústria com o estilista. Desenvolve-se o *design* têxtil e o *designer* encontra-se presente na indústria. A rua influencia a criação estilística; deste modo muda-se o processo de criação, que atende às exigências e desejos do consumidor. O pronto-a-vestir oferece vestuário a preço mais ou menos baixo, de criação de moda específica e de qualidade estética. Encontra-se uma estética jovem, em oposição à estética clássica. Encontram-se prazer e liberdade individuais, personalidades criativas, com fantasia, humor e um vestir desportivo, funcional e prático. No estar-se à-vontade, exhibe-se um gosto estético, um parecer jovem, descontraído, que vale

---

<sup>178</sup> GRAPHICA '13, Florianópolis SC, XXI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, X International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design, disponível em <https://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermedia/graphica2013/trabalhos/DESIGN%20TEXTIL%20REVISAO%>, em maio de 2018.

mais do que despertar a admiração social. Enfim, adota-se um artigo de vestuário, não porque é usado no topo da pirâmide social, mas porque é novo, porque se quer mudar. Quer-se exprimir uma individualidade e uma liberdade de escolha.

#### **4. 3. Os conceitos.**

Neste ponto, torna-se necessário clarificar alguns conceitos. Dentro do novo conceito de não moda antes abordado, encontram-se os conceitos *design*, padrão, estamparia. Padrão ou desenho de um tecido, além de poder ser tecido em tear, pode apresentar-se impresso no tecido pela técnica da estamparia, isto é, usando tintas e processos próprios das técnicas de impressão em tecidos. Estamparia, *printwork* em inglês, significa à letra trabalho pintado, padrões impressos em tecidos. A técnica é conhecida no século XX como impressão por quadros ou serigrafia, é bastante usada e popularizou-se; o processo automatiza-se nos anos 1950; em 1962 desenvolve-se um novo processo, combinando o antigo sistema a rolos e o sistema de quadros, chamado cilindro rotativo, que passa a dominar as técnicas de impressão têxtil (Pezzolo, 2009).

Além disso, refere-se *design* de moda, quando se atende a corte de confecção. Adota-se adiante apenas o termo corte, quando se narram as confecções de Dulce Santana.

Na procura, variação e aceitação de novos conceitos, refere-se adiante por vezes *design* têxtil em Dulce Santana - sem a dimensão projetual como hoje se entende, porém em teceduras e tessituras bem estudadas e planeadas - querendo significar tão só o "desenho", *design* ou padrão do tecido. Não se ignoram outras definições de *design*, que no entanto parecem desadequadas ao contexto concreto de Dulce Santana, nos anos 1960, altura em que se desconhece esse termo no seu *atelier*. Resumindo, *design*, *design* têxtil e padrão são conceitos considerados idênticos nesta investigação, surgindo deste modo em pé de igualdade. Quando se alude à confecção, emprega-se o conceito corte.

No entanto e em termos ortodoxos, refere-se a origem latina do vocábulo inglês *design*, que contém as ideias desenho e signo. *Design* surge como área profissional no século XIX e segundo Flusser (2007:181) abrange diversos significados, enquanto substantivo: propósito, plano, intenção, meta, forma, entre outros. Como verbo, *design* exprime os sentidos: tramar algo, simular, projetar, esquematizar, configurar, proceder de modo estratégico. Neste contexto, continua a considerar-se correta a opção antes tomada para este conceito. Ao referir-se nesta investigação *design* têxtil, este entende-se como modalidade do *design* de superfície, isto é, aplicação direta do *design* de superfície a tecidos ou a materiais têxteis. Por sua vez, entende-se *design* de superfície todo o projeto elaborado por um *designer*, no que diz respeito ao tratamento - inovação em materiais e formas - e cor utilizados numa superfície, industrial ou não. Em breve nota clarifica-se que o *design* têxtil de Dulce Santana, aplicado à

moda feminina dos anos 1960, dirige-se às elegantes a vestir na altura alta-costura, esta entendida como a arte de criar e confeccionar roupas femininas sofisticadas e originais, especialmente peças únicas, adquiridas por uma só cliente.

Neste âmbito e para Anni Albers: «"Projetar" significa habitualmente "dar forma a um objeto útil"» e «[...] é ou deveria ser planeamento metódico, quer de formas simples quer intrincadas, e se feito criativamente e com sensibilidade, pode tornar-se arte». <sup>179</sup>

Para esta autora e na tecelagem, quando se planeia uma tecedura, deve atender-se em primeiro lugar à estrutura, à construção, à textura: «O significado da palavra "textural" cobre essa qualidade que é a essência da tecelagem». <sup>180</sup> O segundo lugar pertence ao fio, à qualidade do fio, que dá forma ao tecido. Em terceiro lugar vem a cor entre os elementos da composição (Albers, 1965: 75-76).

#### **4. 4. Os padrões dos anos 1960 no vestuário. A confeção em Dulce Santana.**

Estudam-se cinco padrões paradigmáticos dos anos 1960, antes referidos no ponto 4.2.5. Dois desses padrões encontram-se conseguidos por tecelagem industrial e três por estamparia. Nenhum deles é da autoria de Dulce Santana. Os mesmos estão aplicados à moda feminina, nos vestidos adiante estudados. Desenvolve-se também a confeção das peças. O primeiro caso ilustra confeção industrial, os quatro restantes casos apresentam confeção de Dulce Santana. Nota-se que os cinco casos fazem parte do guarda-roupa de Maria Santana nos anos 1960. O primeiro caso ilustra um tecido de padrão às riscas pretas. Os padrões às riscas encontram-se presentes nos mais variados tipos de estampas e podem aparecer em linhas retas, verticais ou horizontais, cruzadas e em diversos ângulos. Colocadas lado a lado, as riscas apresentam um tipo simples de padrão, podendo compor-se de faixas simétricas ou não, em diferentes larguras e combinações de cores, conferindo diversos efeitos aos tecidos, a usar para diversos fins.

##### **4. 4. 1. Padrão Riscas pretas.**

---

<sup>179</sup> «"Designing" usually means "giving shape to a useful object"» e «[...] designing is or should be methodical planning, whether of simple or intricately forms, and if done imaginatively and sensitively, designing can become art» (Albers, 1965: 72).

<sup>180</sup> «The meaning of the word "textural" covers that quality which is the essence of weaving» (Albers, 1965: 75).



Fig. 145 - Padrão riscas, pelo direito do tecido, na zona de uma pinça do peito. Fonte: acervo da autora.

Fig. 146 - A mesma zona, pelo avesso do tecido. Fonte: acervo da autora.

Fig. 147 - O avesso do vestido, numa zona de costura lateral, onde se pode observar uma risca do direito do tecido, evidenciando a reversibilidade do mesmo. Fonte: acervo da autora.



Figs. 148-152 - Vários aspetos do vestido - direito pela frente, com e sem cinto; costas pelo direito, sem cinto; frente e costas pelo avesso, anos 1960. Tecelagem industrial, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço, contraste branco-preto, l 50 x a 100cm. Fonte: acervo da autora.

Uma memória descritiva procura descrever o tecido (figs.145-147).

**Padrão ou design:** clássico, bicolor preto e branco, às riscas pretas sobre fundo branco. As riscas, em faixas simétricas, distam 1cm umas das outras e surgem sobre fundo de *Twill* - tecido sarjado ou entrançado forte - conferindo ao tecido reversível discreto encanto. **Técnica:** tecelagem industrial, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço. Contraste branco-preto. **Urdidura:** lã industrial branca e preta, esta de dois fios, que distam 1cm dos próximos dois fios pretos. Tanto quanto se sabe, existem 25 fios por cada 2,5cm de urdidura. **Trama:** lã industrial branca, igual à lã da urdidura. **Materiais-seção, cores:** lã industrial preta e branca, de 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstracionista, geométrica, de tecido denso, convencional. **Conceitos:** elegância, simplicidade, funcionalidade, simetria. **Observações:** encontra-se um tecido requintado, que pode vestir-se no quotidiano e em ocasiões outras, estas também possíveis pelo corte ou confeção do vestido. Segundo

Davison e vários autores citados por Davison, este é tecido *Twill*, próximo da textura plana do *Tafetá* e adota-se, para obter uma maior quantidade de fio no mesmo espaço, sendo também utilizado para efeito de solidez. O *Twill* quebrado é um tecido acetinado, flexível, que se diz de origem chinesa, sendo a palavra chinesa. O *Twill* quebrado ou a forma mais simples de tecelagem macia pode obter-se por pedalagem numa montagem *Twill* (Davison,1952:1).

**Confeção industrial (figs. 148-152).** Encontra-se um vestido de corte direito, com reduzida amplitude, que pode cintar-se ou não, conforme cinto de l 2 x c 89cm, fivela e presilha forradas do mesmo tecido do vestido, cinco ilhoses; o cinto encontra-se forrado de plástico branco. O avesso da peça revela um corte ou confeção de pronto-a-vestir, que transparece também nos cerzidos perfeitos de máquina automática, entre outras máquinas automáticas presumivelmente empregues - de corte, vinco e costura automáticos. O vestido apresenta 100cm de altura, 50cm de largura, 38cm de ombro a ombro, um decote tipo camiseiro, de quatro bicos na frente, mangas curtas de 17,5cm de comprido a partir do ombro e a peça fecha com 5 botões pretos semicirculares de plástico, aplicados em faixa central frontal de 3,5cm de largo, 52cm de comprido, que explora o tecido das riscas na horizontal. Este mesmo aproveitamento horizontal do padrão encontra-se nas costas do vestido, em cima, numa altura de 15cm a partir da gola.

#### 4. 4. 2. Padrão Bolinhas.

O clássico e geométrico padrão bolinhas liga-se ao romantismo e à feminilidade, parecendo remontar a épocas recuadas de emigrantes do leste europeu, que desembarcam na América ao som da *polka*, vestidos com tecido às bolinhas, que também se designam *polka dots*. Torna-se um padrão popular dos anos após a II Grande Guerra e é personificado na imagem da atriz Marilyn Monroe. Relembra-se o uso das *polka dots* pela artista japonesa Yayoi Kusama (1929), nas suas instalações. Ilustra-se o padrão do tecido, bem como o vestido (figs.153-160).



Figs. 153-154 - Padrão bolinhas pelo direito e pelo avesso. Fonte: acervo da autora.

Fig. 155 - Ampliação do padrão pelo avesso; este mostra uma costura chuleada à mão, podendo ver-se na costura o padrão vivo estampado do direito, com uma bolinha. Fonte: acervo da autora.





Figs. 156-160 - Vestido às bolinhas, respetivamente o direito da peça, pela frente, com e sem cinto; as costas pelo direito, sem cinto; a frente e as costas pelo avesso da peça, anos 1960. Tecelagem industrial de *Twill*, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço, em azul-escuro; contraste azul escuro-rosa, o rosa estampado-pintado às bolinhas, sobre o fundo azul; estamparia, l 53 x a 100cm. Fonte: acervo da autora.



Fig. 161 - Maria Santana, envergando a peça, em setembro de 1965. Fonte: acervo da autora.

Estuda-se o padrão bolinhas em memória descritiva (153-155).

**Padrão ou design:** clássico; o tecido apresenta bolinhas rosa, sobre fundo azul escuro. As bolinhas, todas iguais, de 1cm de diâmetro, distam 2,5cm regularmente umas das outras, em diagonal e encontram-se sobre fundo *Twill* - tecido sarjado ou entrançado forte - conferindo encanto quase reversível, notando-se um tom rosa esbatido pelo avesso das bolinhas. **Técnicas:** tecelagem industrial de *Twill*, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço, em azul-escuro. Contraste azul escuro-rosa, o rosa estampado às bolinhas, sobre o fundo azul. Estamparia. **Urdidura:** seda azul escura. Tanto quanto se sabe, existem 25 fios por cada 2,5cm de urdidura. **Trama:** seda industrial azul escura, igual à seda da urdidura. **Materiais-seção, cores:** seda azul escura, de 0,5mm de secção. Tintas e corantes de estamparia. **Harmonia imagética:** moderna, abstracionista, geométrica, romântica, de tecido denso, convencional. **Conceitos:** elegância, simplicidade, funcionalidade, simetria. **Observações:** encontra-se um tecido requintado, que pode vestir-se no quotidiano e em ocasiões outras, estas também possíveis pelo corte ou confecção do vestido. Segundo Davison e vários autores, este é tecido em *Twill* próximo da textura plana do *Tafetá* e adota-se, para obter uma maior quantidade de fio no mesmo espaço, sendo também utilizado para efeito de solidez. O *Twill* quebrado é um tecido acetinado, flexível, que se diz de origem chinesa, sendo a palavra chinesa. O *Twill* quebrado ou a forma mais simples de tecelagem macia pode obter-se por pedalagem numa montagem *Twill* (Davison,1952:1).

**Confeção de Dulce Santana (figs. 156-160).** Encontra-se um vestido amplo, direito, com alguma graciosidade quando cintado, cujo efeito se consegue com cinto de l 4,5 x c 81cm, confeccionado dos dois lados, com o mesmo tecido às bolinhas e que fecha com um colchete e respetiva presilha. Estes aspetos observam-se na quarta imagem do vestido em cima, à qual se seguem várias visões da peça, como se descreve em cima. Seguem-se outros aspetos da confecção de Dulce Santana. A peça apresenta l 53 x c 100cm, 40cm de ombro a ombro. As mangas apresentam-se em *raglan* - corte oblíquo especial - e a três quartos, com 32cm de comprido a partir do ombro. O decote surge em "v" discreto, com gola de 2 abas alongadas, seguidas de laço amplo do mesmo tecido. O vestido fecha à frente com seis botões redondos, semicirculares, forrados da mesma seda do vestido, cujo avesso evidencia a confecção de Dulce Santana, quando esta deixa fartos pedaços de tecido nas costuras, no intuito de futuras transformações de uma moda que Dulce Santana considera cíclica. A peça é vestida por Maria Santana nos anos 1960 (fig. 161).

#### 4. 4. 3. Padrão Xadrez.

Estuda-se no terceiro caso um padrão clássico xadrez, tido como variante do padrão às riscas, na medida em que se compõe de riscas horizontais, que se cruzam com riscas verticais, sendo inúmeras as variedades e tons possíveis. Cruzando faixas verticais e horizontais com duas ou mais cores, obtêm-se combinações de riscas, quadriculados ou xadrezes, cujos cruzamentos produzem tons diversos; destes é bem conhecido o *tartan* escocês; possui longa história e é um clássico da moda. Este padrão também se conhece como xadrez de Vichy, pois produz-se nessa cidade francesa. Ele surge num vestido da autora da investigação, nos anos 1960, por altura de um luto.



Fig. 162 - Padrão xadrez, aspeto de conjunto. Fonte: acervo da autora.

Figs. 163-164 - Padrão xadrez, dois aspetos de pormenor. Fonte: acervo da autora.



Figs. 165-168 - O vestido de padrão xadrez, respetivamente frente e costas, pelo direito da peça; frente e costas, pelo avesso do vestido, anos 1960. Tecelagem industrial, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço; alternâncias e contrastes branco-preto, l 38-60 x a 106cm. Fonte: acervo da autora.

Estuda-se este padrão em memória descritiva (figs.162-164).

**Padrão ou design:** clássico, xadrez ou quadriculado bicolor preto e branco, de riscas pretas, alternadas com riscas brancas. As faixas e riscas apresentam-se simétricas, medem 7cm de largo, observando-se riscas brancas ao centro das faixas pretas e riscas pretas ao centro das faixas brancas. Essas riscas ou listas menores medem 1mm. O tecido reversível surge em *Tafetá-Twill*, que lhe confere discreto encanto. **Técnicas:** tecelagem industrial, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço. Alternâncias e contrastes branco-preto resultam em jogos tonais cinza, nascidos dos cruzamentos das faixas pretas, com as brancas. **Urdidura:** fio industrial branco e preto, de faixas alternadas, ora pretas, ora brancas, com 7cm de largo, pelo meio das quais surgem dois fios, que distam 3,5cm das margens onde se encontram implantados e se apresentam em contraste tonal. Tanto quanto se sabe, existem 25 fios por cada 2,5cm de urdidura. **Trama(s):** fio industrial branco e preto, igual ao fio da urdidura, a construir quadrados de 7cm de lado, pelo meio dos quais passa trama contrastante. **Materiais-seção, cores:** fio industrial *terylene* preto e branco, de 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstracionista, geométrica, de tecido denso, convencional, de sombreados e penumbras cinza,

sugerindo profundidade(s). **Conceitos:** elegância, simplicidade, funcionalidade, simetria. **Observações:** encontra-se um tecido em xadrez bicolor em tons neutros, capaz de veste quotidiana e de ambiente mais sofisticado, este aspeto retirado também à confecção elaborada de Dulce Santana.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 165-168).** Neste vestido em padrão xadrez, este é aproveitado, preguendo-o, ocultando na sua maioria as faixas onde se vê a cor preta. De corte bem amplo, levemente *evasée*, a peça apresenta 106cm de altura, 50cm de largura na cintura e 60cm em baixo, com as pregas em repouso. Entre os ombros encontram-se 38cm, o decote é redondo, subido, abaixo do qual existem 18cm de duas faixas do padrão em xadrez, aplicadas na horizontal, entremeadas de uma aplicação enviesada do padrão em xadrez, resultando em efeito de jogos tonais por semelhança, mais do que por contraste tonal. Estes efeitos da frente do vestido encontram nas costas apenas 11,5cm de aplicação do padrão em xadrez e na horizontal. O vestido apresenta mangas compridas, de 55cm de comprimento, incluindo um punho de 5cm, que explora aplicação enviesada do padrão em xadrez. Na sua maior amplitude superior, as mangas apresentam 16cm, sendo 13cm sua amplitude inferior. Cada punho das mangas fecha com 2 colchetes e respetivas presilhas, em 10,5cm. O vestido fecha nas costas com um fecho *éclair* central de 44cm. Observa-se, que as pregas são perenemente vincadas a calor de ferro de engomar. Por outro lado, a peça revela-se quente na altura, algo incómoda e retira alguma graciosidade de cinto em verniz ou em camurça preta, quando necessário.

#### 4. 4. 4. Padrão Psicadélico.

Prossegue-se o estudo de padrões dos anos 1960 com o caso de um padrão, que reúne dois temas de Edwards (2012), o abstrato e o floral, evocando de algum modo estampas psicadélicas antes encontradas, neste caso em tons suaves. Com efeito observam-se meios efeitos florais amplos, maiores ou menores, acoplados a elementos circulares, outros elementos sugerindo folhagens e/ou sementes, formas estilizadas de florescências prometidas. Ilustra-se o conjunto de formas artísticas e convenções utilizadas, que criam efeitos próprios e reconhecíveis, num padrão estilizado floral e abstrato (figs.169-174).



Figs. 169-173 - Padrão psicadélico, abstrato e floral, aspetos de pormenor. Fonte: acervo da autora.

Fig. 174 - Padrão psicadélico, abstrato e floral, visão global, nas costas do vestido, onde está aplicado. Fonte: acervo da autora.

Uma memória descritiva pretende entender as linhas de composição do *design* bem como outros aspetos (figs.169-174).

**Padrão ou design:** abstrato estilizado, sugerindo meias flores, umas maiores, outras menores, acopladas a formas circulares, outras formas sugerindo folhas, contendo outras flores muito pequenas, como que promissoras florescências. O *design* desenvolve-se obliquamente, repetindo-se a mesma série de motivos de modo levemente desencontrado, construindo tessitura em diagonal misteriosa, esta sublinhada por elementos intermédios geométricos, que sugerem outras formas naturais - estames eretos e/ou enrolados, quiçá rodeando frutos, de onde parece nascer flor de lis deformada. A harmonia de formas encontra-se realçada pelas cores e tons estampados - lilases, verdes, rosas - conferindo ao tecido não reversível algum mistério, em formas contornadas por linhas. **Técnicas:** tecelagem industrial mecânica de malha de seda. Harmonias e contrastes cromáticos na estamparia, viva pelo direito, esbatida pelo avesso do tecido, como se observa na quinta imagem em cima. Tanto quanto se sabe, a estamparia das formas acontece sobre fundo verde água e nas formas abstratas, geométricas florais, naturais e estilizadas antes descritas. Malharia: malha de seda, de meia e elástica, reversível, presumivelmente em verde água, construída em fio industrial. **Materiais-seccção,cores:** fio de seda, supostamente sintética, não enrugável, de 0,5mm de secção. Cores da estamparia: 4 tons de verde, 3 tons de lilás, 2 tons de rosa. Tintas e corantes de estamparia nas cores mencionadas. **Harmonia imagética:** moderna, abstracionista, geométrica, floral, natural, estilizada, de tecido em malha de seda, densa e convencional em tessitura diagonal misteriosa em formas e cores. **Conceitos:** elegância, simplicidade, funcionalidade, assimetria, mistério. **Observações:** encontra-se um tecido em malha de seda multicolor suave, nos tons referidos, antirrugas, capaz de veste quotidiana e de ambiente mais sofisticado; a peça é confeccionada por Dulce Santana.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 175-177).** Este vestido de bom cair apresenta-se direito, no entanto de corte levemente *evasée*, tendo 98cm de altura, 48cm de cintura e 59cm em baixo. O decote surge subido, redondo, sublinhado por debrum duplo de 5cm de largo. Este debrum sustenta à frente ligeiro franzido, nos dois lados da frente da peça, esta aberta ou fechada com faixa dupla de 43cm, que se abotoa com 6 botões redondos, semicirculares, prateados e lavrados. De ombro a ombro encontram-se 40cm. As mangas, 60cm de comprimento, incluem punhos de 5cm de alto e 13cm de largo, sendo 18,5cm a máxima largura das mangas, em cima. Em cada punho vê-se um botão igual aos botões frontais da peça. Note-se que as imagens do avesso da peça revelam aspetos secretos da confeção de Dulce Santana.



Figs. 175-176 - Padrão psicadélico, abstrato e floral, visões na frente do vestido pelo direito e pelo avesso, anos 1960. Tecelagem industrial mecânica de malha de seda; harmonias e contrastes cromáticos na estamparia, l 59 x a 98cm. Fonte: acervo da autora.

Fig. 177 - Maria Santana envergando a peça. Fonte: acervo da autora.

#### 4. 4. 5. Padrão Floral.

Termina-se o estudo de padrões surgidos nos anos 1960 com o quinto caso, um padrão floral estampado e respetivo vestido. Segundo Edwards, este padrão insere-se na temática floral, inspira-se na natureza e os florais são os motivos preferidos na Índia, onde nasce a arte da estamparia, trazida para a Europa no século XVII.



Figs. 178-180 - Padrão floral, aspeto geral, avesso - ilustra o esbatido do estampado, a par do estampado mais vivo das costuras - ampliação. Fonte: acervo da autora.



Figs. 181-182 - Padrão floral, visão global, na frente e nas costas do vestido com ele confeccionado, anos 1960. Tecelagem industrial de *Tafetá* denso, convencional, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço, l 65 x a 96cm. Fonte: acervo da autora.

Fig. 183 - Maria Santana envergando a peça, em agosto de 1969. Fonte: acervo da autora.

Em relação ao padrão floral, a memória descritiva revela aspetos outros (178-180).

**Padrão ou design:** floral, naturalmente disposto em linhas diagonais irregulares, no que concerne às flores maiores, em tom predominante azul claro. As flores, rosas azuis maiores rodam sobre si, apresentando variadas posições, enquanto que outras flores menores - brancas, rosa, azuis - e bolinhas azuis preenchem e completam a composição. As flores maiores, de tamanho, aspeto e disposição variáveis, distam entre 5,5 a 8cm entre si, fazendo-se acompanhar por folhagem verde suave. **Técnicas:** tecelagem industrial de *Tafetá* denso, convencional, em tear mecânico, presumivelmente de projétil e de baixo-liço. A tecelagem lisa em *Tafetá* entrega uma textura tessitural macia, suavemente brilhante e transparente. Segundo Davison, a textura plana, lisa, em *Tafetá* simples, tecelagem macia, flexível, pode obter-se por pedalagem numa montagem *Twill* (Davison, 1952: 1). Estamparia dos motivos florais mencionados. **Urdidura:** finíssimo *nylon* industrial azul claro. Tanto quanto se sabe, existem cerca de 95 fios por cada 2,5cm de urdidura. **Trama:** *nylon* finíssimo industrial azul claro, igual à urdidura. **Materiais, cores:** *nylon* finíssimo industrial azul claro. Tintas e corantes de estamparia em dois tons de azul, branco, rosa, verde claro. **Harmonia imagética:** moderna, floral, romântica, suave, de tecido denso e convencional em tessitura diagonal irregular. **Conceitos:** leveza, simplicidade, funcionalidade, assimetria diagonal. **Observações:** encontra-se um tecido não enrugável, denso, convencional, macio, suavemente brilhante e transparente, adequado para vestir no quotidiano, quente, no entanto muito prático quanto a lavagem e secagem rápida, dispensando ferro de engomar. Suavidade é o toque dominante deste *Tafetá* estampado, conferindo ao tecido não reversível um ar romântico.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 181-186).** Encontra-se um vestido levemente cintado, de saia em trapézio, isto é, *evasée*, cuja altura total é 96cm, 39cm de cintura, 65cm de largura em baixo. O decote surge redondo e debruado, os ombros distam 37cm e observam-se cavas debruadas, amplas, de 22cm. O corte do vestido apresenta duas pinças na frente e duas nas costas. Estas recebem um "quarto" de 7cm e costura a toda a altura da peça, que fecha nas costas com fecho *éclair* de 45cm. A graciosidade e

romantismo do vestido aparecem na confecção de "favos", na parte superior do peito e dos bolsos frontais, respetivamente com 13 e 8cm de alto. Peculiar forma de apanhar o tecido, os "favos" ilustram-se pelo direito e pelo avesso.



Figs. 184-186 - Confeção dos "favos", pelo direito e pelo avesso do vestido. Fonte: acervo da autora.

Note-se que as imagens do avesso da peça ilustram, mais uma vez, aspetos e segredos da confecção de Dulce Santana. Esta é generosa, nas largas costuras deixadas em sobra pelo avesso, sempre na ideia de "reciclar" e transformar as suas confecções, quando a moda cíclica ditar a mudança. Acrescenta-se e em relação aos dois bolsos decorativos que eles medem 13,5 x a 16cm e encontram-se colocados em local confortável, ligeiramente abaixo da cintura.

Como referido, o estudo dos cinco padrões apresentados, aplicados ao vestuário feminino, pretende ilustrar alguns dos padrões dos anos 1960, no sentido de descobrir se há ou não originalidade nos padrões de Dulce Santana, aplicados à moda feminina dos mesmos anos. Deste modo, estudam-se a seguir teceduras da autora, contrastando-as com os cinco casos e padrões antes estudados.

#### **4. 5. O *design* têxtil de Dulce Santana aplicado à moda feminina dos anos 1960. Peculiaridades, traços dominantes e originalidade. Sustentabilidade.**

Adiante, no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 1., estuda-se um dos casos de imaginação e inventividade de Dulce Santana em tecelagem manual, nos anos 1960. Remete-se para essas tecedura e tessitura, aplicadas no *Conjunto Azul de Blusa e Saia Flores Mil*, que faz parte do guarda-roupa de Maria Santana nos mesmos anos. O referido estudo da tessitura revela encurtamento da remissa e urdidura original, bem como todo um *design* têxtil *Flores Mil* - designação dada nesta investigação - síntese de outras inovações da autora, igualmente estudadas no referido Capítulo III e em Apêndice. Neste caso encontra-se pedalagem pessoal inovadora justaposição de fios grossos e de *designs* simétricos, inventados pela autora, relevados, alongamentos, harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos. No referido capítulo e subcapítulo aborda-se também a confecção das duas peças, cujos traços se resumem: blusa de corte afunilado, decote em "barco", ombros pregueados; saia enviesada em forma de "sino".

Note-se que casos de idêntica complexidade e inventividade no *design* têxtil de Dulce Santana estudam-se no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. e sobremaneira em Apêndice. Nas mais de cem amostras estudadas, segue-se uma abordagem que se quer de dificuldade progressiva, em

*crescendum* de linguagem tessitural apelativa, nos 5 núcleos estudados. Estes vão tecendo o percurso artístico da autora, desde a quase perfeita e reduzida replicação até à inventividade. Note-se que Dulce Santana recebe influência de Marguerite Porter Davison (1887-1953), a quem se alude frequentemente ao longo desta investigação e a quem se dedica espaço condigno adiante.

Realça-se neste ponto como nascem os novos *designs* têxteis em Dulce Santana. Sumariamente, eles nascem de estudos e inspirações bibliográficos e gráficos e de iniciais replicações têxteis das remissas matemáticas. Ao tear, Dulce Santana experimenta variantes, em encantamento, em atitude estética. Muitos e demorados estudos e observações dos gráficos livrescos e das imitações já tecidas são as bases das inspirações. Estas impulsionam, impelem a anotações e novos estudos, enfim, a vastas experiências, fruto da imaginação e inventividade da autora, na procura incessante de originalidade, no desejo ou anseio de inovar. A muita observação e estudo levam Dulce Santana a idear, a imaginar a tecedura de "parcelas" dos *designs*, bebidos em sede livresca; de descoberta em descoberta, surgem *designs* explorados ao limite do perceptível e reconhecível, como em alguns casos de alongamentos e truncamentos; tudo conduz a cálculos e estudos de materiais a adquirir, por excesso. Uma vez chegada a matéria-prima têxtil, de novos e inovadores fios, Dulce Santana entra no longo e demorado processo da montagem do tear. Concluída a montagem, chega o tempo da ansiada tecelagem e a obra começa a nascer, a sair do tear. Em suma, o processo criativo têxtil em Dulce Santana, cuja identidade artística têxtil se encontra no caso antes estudado e em outros casos a estudar adiante, percorre muitos estudos; depois da e desde a replicação, passa em seguida pela apropriação, por novos estudos, pela desconstrução, esta muito estudada, cuidadosamente calculada, até chegar à invenção das novas teceduras e tessituras.

Neste âmbito pode acrescentar-se que o *design* criativo é um processo emergente em Dulce Santana, mais do que um caminho linear, do conceito - atribuído nesta investigação - à sua implementação. É também uma experiência altamente pessoal. Recordar-se Dulce Santana perante as inspirações recebidas, demoradamente em observação, em certos modos de olhar, certos modos de ver. Subjetividade desde os primeiros esboços, raciocínio ativo, emoções e envolvimento afetam na autora processos de pensamento crítico, enfrentando a exploração de possibilidades, descobrindo inesperadamente novos passos e inovando: «Num sentido, estes estudos requerem que sejamos fiéis a nós próprios, mas sem saber ainda os eus aos quais procuramos ser fiéis».<sup>181</sup> Considera-se deste modo ainda um escrutínio apertado das próprias

---

<sup>181</sup> «In a sense, these studies require that we be faithful to ourselves but without yet knowing the selves to which we seek to be faithful» (Livingston, 2008: 39 in Verschueren, 2012: 2).

experiências individuais, que Dulce Santana tece em abundância. A autora afasta-se das certezas, sem arrogância e tece pistas, caminhos do processo de *design* têxtil: pesquisa de dados, esboços a funcionar como experiências visuais de pensamento, notas e observações rabiscadas, uma seleção dos esboços, que se tornam desenhos, peças em apreciação, padrões e amostras. Estes passos encontram-se no processo de produção material criativa de um *design* têxtil. Eles conduzem a um dos tipos da cultura material de densidade (Weiner, 1994: 2, 8, 11), sendo que, no caso da autora, o *design* têxtil surge denso, outras vezes nem tanto. As teceduras de Dulce Santana incluem a aliança entre arte, técnica e estética, procurando a autora inovar para uma determinada clientela, de identidade própria, equilibrando arte e tecnologia, tecendo inovação estética, mas também tessituras perfeitas, de uso funcional, duráveis e sustentáveis (Verschueren, 2012: 3). Estes aspetos do *design* têxtil refletem-se na confeção de Dulce Santana, ainda hoje em acervo de Maria Santana. Segundo Verschueren, o bom *design* em geral pode ser para o benefício da sociedade, mesmo funcionando dentro das restrições impostas pela própria sociedade, em qualquer momento histórico. É uma atividade olhando em frente, firmemente enraizada no passado, fortemente autoreflexiva, mas com tentáculos abrangendo todos os aspetos e recantos da vida (Verschueren, Lecture 8, 2011: 21).

Quanto a aspetos de confeção, estuda-se em Dulce Santana o caso da confeção porventura sofisticada e simultaneamente simples do *Conjunto Branco de Casaco e Vestido Regue I*, de qualquer modo mais elaborada do que a confeção do caso anterior. A aplicação do padrão *Regue I* na confeção - padrão e confeção da autora Dulce Santana - aparenta simplicidade na visão de conjunto das peças. Este padrão encontra-se estudado em Apêndice.

**Confeção de Dulce Santana (187-194).** No casaco observam-se mangas compridas com 45cm do ombro ao pulso. As aberturas laterais abrem até 41cm a partir da bainha. O casaco apresenta 93cm de altura, 44cm de ombro a ombro, 47,5cm de cava a cava, 120cm de largura total em baixo, quando unido. Não há botões a fechar o casaco, que cai e se une de modo natural. Nas costas, o corte apresenta uma costura central a toda a altura da peça. Na frente existe um corte arredondado, que sai das mangas à altura do peito e se prolonga depois a direito e a toda a altura do casaco.



Figs. 187-190 - Dulce Santana - *Casaco de Conjunto Branco de Casaco e Vestido Regue I*, respetivamente frente, boleados frontais centrais, ao nível das bainhas, costas, aberturas laterais, anos 1960. Altacostura. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-licão, densa, relevada; justaposição, l 44-60 x c/a 93cm. Fonte: Davison,1951:112.

Destaques na confecção do casaco: decote frontal em "v", boleados frontais centrais ao nível das bainhas e aberturas laterais.

O vestido do conjunto, sem mangas, com 20cm de cavas nas costas, 22cm na frente, une-se em frente com três colchetes interiores discretos e respectivas presilhas manuais, os primeiros na banda direita, as presilhas na banda esquerda. Os colchetes encontram-se reforçados por quatro botões também interiores e na banda direita. Os botões encontram as suas casas postiças no forro, na banda esquerda do vestido. Estes acessórios cerram uma abertura frontal de 11cm de largo no vestido; a abertura vai até 46cm de altura a partir do ombro. A sobreposição das bandas atinge os 13cm, na altura do início frontal do boleado. As duas bandas encontram-se cosidas na zona das ancas, em 9cm, altura em que a banda esquerda se une ao forro, para se soltar depois na zona do início do boleado. O vestido apresenta 89cm de altura, 36cm de ombro a ombro, 75,5cm no total da cintura e 124cm de roda ou largura total em baixo. O cintado marca-se com quatro alongadas "pinças", duas frontais, duas nas costas da peça. As primeiras distam 16,5cm, as segundas 10,5cm, em ambos os casos com o vestido abotoado por colchetes em presilhas. Ambas as peças encontram-se cuidadosamente forradas com cetim branco e apresentam decote frontal em "v".



Figs. 191-194 - Dulce Santana - *Vestido de Conjunto Branco de Casaco e Vestido Regue I*, frente, costas, aberturas nos boleados frontais, anos 1960. Alta-costura. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-licó, densa, relevada; justaposição, l 36-62 x c/a 89cm. Fonte: Davison,1951:112.

Destaques na confecção do vestido: decote frontal em "v" e boleados frontais centrais ao nível das bainhas.

Em breve sùmula da confecção deste conjunto, cada peça apresenta discreto decote frontal em "v", bem como boleados frontais centrais, junto às bainhas e um corte *evasée*. Além disso, salientam-se as aberturas laterais no casaco. As aberturas são, porventura, o traço mais inovador da confecção de Dulce Santana, quer laterais, quer frontais, quer nas costas, como se refere adiante.

No Capítulo III, subcapítulo 2. 3. e em Apêndice, vários estudos apresentam outras confecções de Dulce Santana. Considera-se que se encontram nelas traços peculiares, inventivos e *avant-garde* de Dulce Santana, em termos de *design* de moda, como se sintetiza a seguir. Assinala-se assim um percurso que se entende também inovador, quanto ao histórico da conceção de peças de vestuário feminino, de corte original, peças que se deixam livres para outros futuros estudos de aprofundamento. Além disso, o *design* têxtil de Dulce Santana, aplicado à moda feminina dos anos 1960, apresenta conceção original, como se estuda no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. e em Apêndice. Deste modo, remete-se para alguns dos casos estudados e

ilustrados, de que se destacam os casos reunidos em baixo, entre outros.<sup>182</sup> Uma breve smula revela alguns traços da confeco de Dulce Santana: boleados, aberturas frontais, laterais, nas costas, pregueados nos ombros. Note-se que algumas destas peças de vestuário encontram-se adiante vestidas nas autoras.

#### **4. 5. 1. Estudo comparado das teceduras industriais com o *design* têxtil de Dulce Santana, nos anos 1960.**

Um estudo comparado das teceduras industriais dos anos 1960, com o *design* têxtil de Dulce Santana, revela peculiaridades e originalidade no trabalho desta autora. Deste modo, comparam-se os casos anteriores de teceduras industriais, com o caso *Flores Mil* do *Conjunto Azul*, em termos de "pontos", técnica e imagética, tendo em mente que são todos casos dos anos 1960. Além disso, procura-se também abranger outras teceduras da autora, adiante estudadas. O primeiro traço a destacar nas teceduras anteriores  o facto de serem produto de tecelagens industriais, mecânicas e de estamparia, enquanto que o caso *Flores Mil* surge da tecelagem manual de Dulce Santana. Em termos de superfície, as teceduras industriais apresentam-se lisas e em *Twill*, enquanto que *Flores Mil* apresenta certo "relevado", dentro de tecedura densa. Os brilhos antes vistos na seda ou no *nylon* acetinado, encontram em Dulce Santana a sua expressão no *perlapont* e no *lurex* da tecelagem manual, este um aspeto de destaque e preferência da clientela adulta e conservadora de Dulce Santana, quando os fios metalizados estão em moda, para momentos apenas requintados. Deste modo, Dulce Santana integra a novidade das novas fibras sintéticas, continuando também a tecer as fibras naturais. As teceduras de Dulce Santana dirigem-se às elegantes, que vestem alta-costura nos anos 1960, num tempo em que o pronto-a-vestir começa a surgir e a impor-se - sobremaneira a partir de meados da década - em tempo de tecelagem industrial e de estamparia. As teceduras de Dulce Santana marcam deste modo a diferença, muito pelas "técnicas manuais" empregues, aliadas a uma harmonia imagética tica. Esta impõe-se em motivos modulares regulares, simétricos, predominantes nos anos 1960 e que a clientela da autora encontra também na sua tecelagem manual. Uma harmonia imagética tica transparece ainda na sobriedade das cores empregues por Dulce Santana, sobretudo neutras; o caso *Flores Mil*

---

<sup>182</sup> - *Conjunto Castanho de Casaco e Vestido, Susan Hanes*, estudado no núcleo Outros Casos Relevantes, onde se destacam os boleados centais da gola à frente e do casaco ao nível das bainhas. O casaco surge com e sem cinto, de gola dominante, forrado a pele castanho escuro.

- *Conjunto Preto de Casaco e Vestido, Regue V*, estudado no núcleo *Regue*, onde se salienta o traço dominante das aberturas, na frente e costas do casaco.

- *Conjunto Azul de Blusa e Saia, Flores Mil*, estudado no núcleo *Diamantes*, onde sobressaem os pregueados nos ombros da blusa.

- *Casaco Amarelo-ouro*, estudado no núcleo *Tafetás-Twills*, onde se observam aberturas laterais.

- *Casaco Cinza*, estudado no núcleo *Tafetás-Twills*, onde se destacam aberturas frontal e traseira.

- *Vestido Cinzento de 2 peças, Regue V*, estudado no núcleo *Regue*, onde se salienta um decote em barco na blusa do vestido.

revela porém felizes harmonias azuis policromáticas, que incluem o branco, esta única cor no sóbrio *Conjunto Branco* de casaco e vestido da autora, em cima ilustrado. O predomínio monocromático é um dos traços nas teceduras e tessituras desta autora, no que contrasta com o que acontece a nível europeu naqueles anos, em que os padrões se apresentam vivos e coloridos. As cores neutras, predominantes em Dulce Santana, refletem, porventura inconscientemente, o tom cinza do Estado Novo, ambiente em que esta autora se insere nos anos 1960 ou correspondem simplesmente a uma clientela, esta também mergulhada naquela ambiência sóbria e discreta.

As teceduras de Dulce Santana porventura mais próximas das teceduras e tessituras vivas, coloridas e em *Tafetá-Twill* europeias dos anos 1960, encontram-se nos casos de superfícies planas *lurex*, em tonalidades variegadas, dedicadas à aplicação na moda, onde Dulce Santana inova, conforme se estuda em Apêndice, com o vestido às listas *Tafetá* - de confeção em *ruches* - e suas variações. O *design* têxtil aí encontrado evidencia harmonias incomuns, sobressaindo o grande brilho e luz dos fios metálicos tecidos. O "ponto" ou "pontos" conseguidos no *design* têxtil desses *Tafetás-Twills* resultam da aplicação de remissa básica muito definida, a ditar o modo do entrecruzamento dos fios da urdidura, pelos fios da trama. Os materiais e suas cores, escolhidos por Dulce Santana para dar vida a essa remissa, determinam a singularidade da autora nas teceduras e tessituras por ela conseguidas e vastamente estudadas adiante, no respetivo núcleo *Tafetás-Twills*. Aí se descodifica o gráfico da remissa. Para além das teceduras e tessituras *Tafetás-Twills*, fruto da remissa referida, não se encontra nos anos 1960 qualquer paralelismo com as obras de Dulce Santana, nos mesmos anos.

Com efeito, o *design* têxtil de Dulce Santana apresenta-se único, em relação aos padrões europeus encontrados para os mesmos anos; não se encontram em Dulce Santana os padrões antes estudados, bolinhas, riscas, xadrez, o geométrico psicadélico-floral, abstratizante ou o floral; enfim, não se encontram em Dulce Santana estamparia têxtil, nem tecelagens industriais, estas de harmonia imagética moderna, sobremaneira geométrica e abstratizante. Porém, encontram-se em Dulce Santana *Diamantes* e suas variantes, as invenções - *Arcos*, *Craquelado* ou *Quebrado*, *Colunas e Flores*, *Flores Mil*, designações dadas nesta investigação - *Tafetás-Twills*, suas variantes e invenções, *Regue*, suas variantes e invenções, *Bainhas Abertas*, entre outros *designs* têxteis, presentes nos núcleos *Swedish Lace Weaves* e Outros Casos Relevantes, também eles fruto de remissas específicas, adiante estudados e descodificados. Aí estudam-se ainda as particularidades dos materiais e cores tecidos, escolhidos de modo ático por Dulce Santana, determinando e reiterando a imaginação e inventividade da autora naqueles anos, numa harmonia imagética sobremaneira moderna de transição, abstratizante, de características e detalhes peculiares, adiante estudados no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. e

em Apêndice. Além disso, desconhecem-se outras teceduras e tessituras semelhantes no tempo de Dulce Santana. Sabe-se que a autora cursa tecelagem manual com várias colegas, que cedo deixam o tear, pelas dificuldades várias dos tempos.

Cabe no entanto referir os padrões e motivos encontrados na tecelagem manual portuguesa, em todo o país, aplicados em colchas e mantas, toalhas, cortinados, *napperons*, almofadas, etc., assinalando que: «são de uma grande diversidade e de uma enorme fantasia e variedade. Os desenhos e as cores mantêm a tradição, apesar de surgirem algumas inovações [...]. O vocabulário ornamental afigura-se, em tudo, semelhante àquele utilizado no passado» (Medeiros, 2000, 63). Este autor reproduz 104 peças, referindo os motivos mais frequentes: os vegetalista e os geométricos. Entre os últimos, o autor inclui, entre outros: o losango, as riscas, o zigzague, presentes na obra de Dulce Santana. Carlos Laranjo Medeiros menciona uma diversidade de padrões presentes nas mantas a sul do país, composições de desenhos geométricos, a que se associam policromias diversas, sendo mais frequente misturar cores fortes e luminosas, embora apareçam as cores naturais do linho, algodão ou da lã da ovelha (Medeiros, 2000: 64). As cores que predominam na tecelagem tradicional de um número significativo de regiões portuguesas, são o vermelho, o preto e o branco, sendo também as mais usadas por muitas tecedeiras (Medeiros, 2000: 66). Tanto as peças monocromáticas, quanto as que apresentam padrões enriquecidos por cores diversas, encontram-se em teceduras de matérias-primas singelas ou conjugadas: lã, lã e linho, lã e algodão; linho, linho e algodão; seda, seda e algodão, seda e linho; trapo e algodão; e algodão. As 104 peças reproduzidas testemunham a variedade de objetos tecidos hoje em dia, e «constituem uma amostra significativa do que encontrámos nas várias oficinas de tecelagem visitadas» (Medeiros, 2000: 66, 67).

Neste contexto, refere-se a sustentabilidade das obras de Dulce Santana, com o seu *design* têxtil aplicado à moda dos anos 1960. Reafirma-se a clientela de alta-costura e acrescenta-se o público estrangeiro. Naquela década, tempo da sua grande atividade têxtil, a autora fica a dever encomendas, perante a grande novidade oferecida e alguma falta de resposta de seu *atelier* familiar. Além da novidade oferecida pela imaginação e inventividade da autora, o sucesso alcançado parece dever-se também à novidade de materiais e cores a tecer padrões inventados, uma vez que a autora se encontra bem informada e é detentora de imaginação inesgotável. Ela combina padrões e técnicas ancestrais tradicionais com fibras novas. Dulce Santana conjuga os seus saberes artísticos, as suas descobertas artísticas com a técnica da tecelagem manual, apresentando-se esta diferente do comum têxtil industrial da altura. Da combinação entre técnica e harmonia imagética têxtil-arte, resulta uma riqueza superior ao têxtil industrial; por isso as suas teceduras e tessituras são apreciadas e procuradas nos anos em estudo.

Por um lado, Dulce Santana adequa os seus têxteis à clientela, que tem nas suas amostras uma base para criar, ela própria, as suas teceduras originais. Este pode ser, porventura, o segredo mais bem guardado por Dulce Santana, que se oferece em adaptabilidade e flexibilidade a uma clientela requintada e exigente. Dulce Santana inventa e reinventa-se constantemente, oferecendo ainda tecidos, teceduras e tessituras amplas, que se abrem a reciclagem e/ou reaproveitamento, nas largas costuras deixadas no avesso da confeção das suas peças de vestuário. Pelos aspetos mencionados, a autora sabe coexistir com sucesso e sustentabilidade, face às novas tecnologias industriais da altura - estamparia e tear industrial mecânico de projétil.

Por outro lado, ela não sente necessidade de se associar a outras tecelãs, nem de definir regras de trocas comerciais e/ou de se implantar em mercados e/ou feiras e em relação aos artigos direcionados a clientela estrangeira. Neste âmbito, Dulce Santana tem o cuidado de não desvirtuar as teceduras ancestrais, não deixando contaminar a sua arte por materiais berrantes, como fios muito brilhantes. Para a clientela estrangeira, a autora cria *assemblages* genuínas, culturais e nacionais, como ceifeiras, pastores, pescadores, que aplica em alforques de tecelagem manual ou inventa barras *Flores Mil*, que aplica em conjuntos de blusa e saia ou cria *napperons*, panos à americana, seguindo uma das remissas mais complexas, como adiante se detalha no núcleo Outros Casos Relevantes, com *Lee's Surrender* (Davison, 1951:184). Nestes casos observa-se clara atenção da autora à funcionalidade, a qual é garante da sustentabilidade dos seus teceres.

Acrescenta-se que Dulce Santana interrompe a sua atividade em tecelagem manual, por doença grave de um familiar, bem como por alguma necessidade e desejo de mudar de atividade, deixando encomendas por satisfazer. Neste âmbito, pode levantar-se a questão da contemporaneidade da obra de Dulce Santana; afinal, a sua obra não se esgota nos anos 1960, apenas se interrompe. Nesta medida, questiona-se, de que modo a obra de Dulce Santana corresponde a tendências de *design* têxtil - a padrões - na moda do século XXI?

#### **4. 5. 2. Tendências e pioneirismo no *design* têxtil de Dulce Santana. Fusão das técnicas tradicionais com o *design* contemporâneo.**

Pesquisam-se as tendências hodiernas no *design* têxtil, no intuito de encontrar pioneirismo na obra de Dulce Santana. Entre as tendências de padrões-*design* têxtil na moda *millennial* encontram-se aspetos étnicos ancestrais tradicionais de várias culturas (Senac, 2004-2008) - incas, africanas, indianas, entre outras - sendo assim expectável, um atual interesse pelos tecidos de Dulce Santana, que inclui na sua obra teceres, técnicas ancestrais tradicionais de povos em transumância, emigração, como se menciona noutra local - europeus do século XVIII ou muçulmanos e romanos, conforme os autores. Mencionam-se, neste âmbito, a

ancestralidade tradicional da remissa *Johann Scheelein's nº 123* (Davison, 1951:131), nesta investigação designada por *Diamantes* que, só por si, dá origem a mais de oitenta amostras originais e relembra-se *Quaker Ladies* (Davison,1951:112), designada *Regue* nesta investigação, que origina as teceduras do núcleo *Regue*. Os referidos padrões, presentes na obra e no *design* têxtil de Dulce Santana, revelam o pioneirismo e atualidade dessas teceduras e tessituras, conforme se expõe antes e a seguir, na medida em que se oferecem a hodiernas teceduras e tessituras, originando a fusão das técnicas tradicionais com o *design* étnico contemporâneo, aplicado à moda.

Por sua vez, regista-se hoje em dia vasta panóplia de tecidos, isto é, variegada e imensa paleta de tendências, em termos de *design* têxtil - padrões (Senac, 2017-2019). Dentro dessa amplitude encontram-se tecidos de padrões lisos - *Tafetás-Twills* - geométricos, brilhantes *lurex* e *lamé*; também surgem rendas, florais, transparências, sobreposições - rendas sobre vestidos de alcinha, reciclagens de peças do guarda-roupa, combinando o que se tem. Nas *passerelles* de Londres, nas *grifes* Burberry, Preen, Erden, Topshop aparecem tecidos metalizados para o dia, tanto em padrões geométricos, como em padrões lisos. Os materiais brilhantes e o toque metálico ligam, combinam com tudo. Encontram-se ainda na moda feminina hodierna peças de alfaiataria, mistura de estampados, saias midi, mistura de luxo sofisticado e caro, com o básico e barato no mesmo *look* - estilo *hi-lo* (*high-low*) - tecidos leves, enfim, muito brilho.

Dentro das tendências retro, que sempre vão surgindo na moda cíclica do novo milénio e na área do *design* têxtil - padrões de tecidos - observa-se ainda um retorno a materiais naturais e a técnicas manuais, estas muito valorizadas. Neste âmbito, regista-se o pioneirismo do *design* têxtil de Dulce Santana nos anos 1960, bem como a sua contemporaneidade; na medida em que as tendências apontam para a revalorização das técnicas manuais, a tecelagem manual de Dulce Santana encontra aí o seu pleno lugar hodiernamente. Com efeito, perante tão amplo leque de tendências, sugere-se aos que porventura se dedicam e arriscam a tecelagem manual que podem seguir os tecidos transparentes e os tecidos *lurex* da autora, isto é, as teceduras e tessituras dos anos 1960 de Dulce Santana, feitos contemporaneidade, nomeadamente as remissas *Plain Weave* - tecelagem lisa - em *lurex*, bem como podem aventurar-se em *Lace Weave* - tecelagem arrendada - ou até mesmo reeditar as originais *Bainhas Abertas*. Estas várias versões e sugestões apresentam-se repletas de amplos cambiantes policromáticos em *lurex* ou monocromáticos em *lurex* prata e ouro e entregam ainda as suas transparências, forte tendência *millenial*. Sugere-se adaptabilidade cromática, dentro do amarelo quente, dos tons pastel ou do rosa choque, o pink *millenial* atualizado, dentro da ampla gama de fibras deslumbrantes e leves no mercado.

Reinventar o futuro, conjugando valores originais da tecelagem manual, é desafio para aqueles, que adaptam a identidade tradicional e cultural a novas funcionalidades. Criatividade, harmonia e equilíbrio, em peças retiradas ao têxtil mais tradicional, implicam um conhecimento das imensas fibras têxteis atuais, no sentido de reinventar, reinterpretar a tradição, na contemporaneidade. A procura constante e renovada de formas e cores harmoniosas, a reinterpretação das cores e dos "pontos" tradicionais, com novos materiais, dotando-os de inovação e contemporaneidade, combinando "pontos", originando novas texturas e novos padrões, estes (são) os valores da dimensão harmónico-imagética e estética, *versus* técnica do têxtil-arte, aplicáveis à moda feminina, exequíveis no século XXI e seguindo as tendências. Num tempo da democratização do conforto, em que o ideal igualitário e o ideal individualista tornam a moda mais acessível, as mudanças acontecem a todo o momento. As pessoas vestem-se de acordo com as tendências. Busca-se uma estética perfeita. A moda revive também períodos nostálgicos, com releituras de peças do passado e a referida (re)valorização de técnicas artesanais tradicionais.

#### **4. 6. Davison, a inspiradora de Dulce Santana e o seu livro de pequenos *designs*.**

Dedicam-se algumas linhas à autora Marguerite Porter Davison, americana de Ohio, tecelã, professora, leitora, escritora e editora, frequentemente presente nesta investigação, como a fonte onde Dulce Santana vai beber as suas inspirações. A sua obra *A Handweaver's Pattern Book* de pequenos *designs*, que Dulce Santana possui na edição de 1951, é uma fonte de inspiração e permite-lhe inúmeras reinvenções (fig. 195).<sup>183</sup> Considera-se esta obra uma coletânea de remissas ancestrais, das mais diversas origens culturais - Alemanha, Suécia, Itália, Finlândia, América, Suíça, entre outras - povos que emigram para os E. U. e consigo transportam os seus teceres milenares. Sendo uma edição de autor, ela contém 345 indicações de enfiaduras, desde os simples *Twill*s até técnicas complicadas. Padrões pequenos preenchem a grande parte do livro, à exceção de um capítulo que contém padrões muito grandes. A cada padrão dão-se muitas pedalagens. Estas encontram-se ilustradas com mais de 12 centenas de teceduras - todas feitas pessoalmente, como Davison escreve na contracapa. Um simples diagrama contém indicações, acrescenta Davison, que esclarece ser este um livro moderno, para padrões a tecer em teares de 4 quadros, dedicado a tecelões e tecedeiras de todos os tipos, tanto amadores, como profissionais. Neste âmbito, o seu livro inspirador, estimula o tecelão inventor, segundo ela.

---

<sup>183</sup> Pela primeira vez publicada em maio de 1944, a obra é reimpressa em julho do mesmo ano, em 1945 conhece a 3ª impressão, em março de 1947 ressurgiu, em fevereiro de 1950 aparece uma edição revista e em abril de 1951 é reimpressa.

Davison desenvolve um trabalho de equipa com outros conhecedores da arte de tecer. Menciona-se a alegria do estudo realizado em associação com outros tecedores e a riqueza recebida de sugestões provenientes de muitas fontes; refere-se pesquisa contínua, reunião de nova informação, de novos padrões, e menciona-se a prática, como fonte da criação de novos padrões originais. Tal é a dinâmica de Davison, possível com os seus inúmeros colaboradores, ao longo de vasto período de ajuda e inspiração, em tempos difíceis de guerra e paz e que perdura após esses tempos. Dulce Santana acaba por eleger uma ínfima parte das propostas desta obra, que apresenta diagramas simples, onde se gravam as instruções para a duplicação dos *designs*. Os diagramas servem de guia visual, mesmo para aqueles que não lêem inglês, segundo Davison. Tecelões invisuais elaboram as suas próprias diretrizes, seguindo este sistema, afirma a autora. Neste âmbito, ela considera o seu livro um valioso auxílio para professores, terapeutas ocupacionais, decoradores de interiores, tecelões comerciais, assim como para tecelões familiares. Tal alcance pretendido ajuda a construir o perfil de Davison, que se forma em tecelagem manual no Berea College, é membro ativo dos tecelões manuais associados e do grémio de artistas artífices da Pensilvânia.<sup>184</sup>

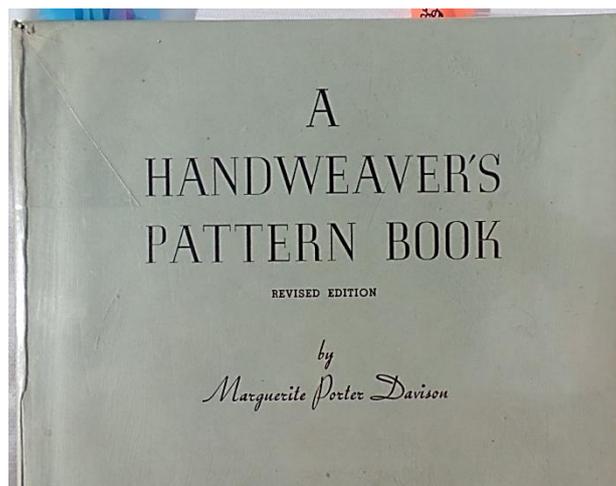


Fig. 195 - Edição e capa da coletânea de Davison, onde Dulce Santana bebe as suas inspirações, bem além das diminutas replicações descritas.

---

<sup>184</sup> <https://www.interweave.com/article/weaving/marguerite-porter-davison/>, em junho de 2019.

## DAS AUTORAS

### 1. Vida e obra. Contextualizações.

Como se vê no Capítulo II, existem três destacados centros têxteis no Alentejo. Dulce Santana chega a interessar-se pela Tapeçaria bordada de Arraiolos, comprando anilinas e telas, porém nunca vem a executar o alongado ponto de cruz bordado. Por sua vez, não se recorda de Dulce Santana alguma vez se interessar pela Tapeçaria de Portalegre. O centro de Reguengos de Monsaraz encontra-se claramente ligado às biografias genealógicas das autoras, por isso se distingue como aquele centro com o qual Dulce Santana entra em contacto direto de alguma colaboração e que se liga diretamente a seus teceres. De facto, Dulce Santana não só visita a Fábrica de Lanifícios Paixão, como transforma alguns padrões antes referidos e vistos nas mantas desta região reguenguense, a estudar adiante e considerados em transumância têxtil-arte, de origem ancestral, como se menciona no Capítulo II, 2.1.3.: *Thousand Flowers, Monk's Belt, Bird's Eye, Twill designs, Herringbone designs, Quaker Ladies*, este porventura o padrão reguenguense mais ou menos reconhecível nas obras da autora. Como antes se refere, Dulce e Maria Santana visitam nos anos 1950 a Fábrica de Lanifícios Paixão, hoje extinta, Dulce Santana já com seu curso de tecelagem manual, orientado por Sereira Amzalak, presumivelmente de origem judaica e formada nos Estados Unidos. Nessa fábrica Dulce Santana bebe e expande teceres e contactos a nível da sua eleita atividade têxtil-arte, a tecelagem manual de tecidos em tear horizontal de baixo-liço.

No contexto exposto pode dizer-se que as biografias, genealogias e contextualizações históricas, sociais e artísticas têxteis em tecelagem manual de Dulce e de Maria Santana encontram-se fortemente enraizadas na referida região alentejana, desde meados da década de 1940, altura em que Dulce Santana passa a aí habitar, primeiro em Beja, depois fixando-se em Évora, onde nasce Maria Santana, em 1948. Dulce Santana é uma alentejana de Sines, onde nasce em 1914, filha de Miraldina da Cruz Fonseca e de Maurício Almeida Fonseca, casal devotado ao comércio e ao cultivo de vasta vinha. Do mar que a vê nascer Dulce Santana herda a persistência das ondas e das marés. Do Alentejo herda a beleza da cor e a doçura do relevo. De Évora se despede em 2004, deixando vasto espólio de obras nas áreas da poesia, da alta-costura, da tecelagem manual e das artes visuais. De formação autodidata, à exceção do

curso em tecelagem manual, Dulce Santana estuda em lar paterno, onde aprende francês, a arte da alta-costura, bordados, *tricot*, *crochet* (figs. 196-198).

Dulce e Maria Santana vivem um tempo posterior à II Grande Guerra muito penoso e difícil. Note-se que Dulce Santana nasce com o ano do primeiro grande conflito mundial, cresce e mais tarde, em seu matrimónio (1941), vive e convive em pleno com as agruras e consequências dos dois conflitos mundiais que assolam o mundo de então. A situação manifesta-se difícil em termos gerais, o que afeta o viver particular do casal Santana naquele tempo, por exemplo no elevadíssimo preço da gasolina para fazer a mudança de casa, para comprar casa, para aquisição de bens essenciais, para aquisição da maquinaria e materiais têxteis, quando apenas se conta com o salário reduzidíssimo do hábil engenheiro Augusto Santana.



Figs. 196-198 - Dulce Santana aos 21, 52 e 60 anos. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Habituada a enfrentar a "era dos extremos", como o século XX é denominado pelo historiador Hobsbawm, Dulce Santana mostra-se em inventividade artística: na poesia, que inicia na sua juventude, deixando 3 livros publicados e mais de 4 mil poemas; em alta-costura, que bebe de sua mãe; na tecelagem manual, que inicia em 1955, num curso com Sereira Amzalak, esta especializada em tecelagem manual na *Universal Handicraft's School*, em Nova Iorque, conforme noticiado e anunciado na imprensa do tempo (figs. 3-4 An C); nas Artes Visuais a partir dos anos 1960.

No âmbito da alta-costura, Dulce Santana aprende a arte de sua mãe e costura pelos 15 anos, sem moldes, tanto quanto se sabe. Mais tarde assim continua, regida pelas medidas corporais, que transpõe diretamente para os tecidos, só muito pontualmente executando moldes, nos casos mais sofisticados. Em qualquer das situações, Dulce Santana só executa o corte, após certeza do mesmo, que acontece apenas depois de bons e longos cálculos, deixando ainda assim largas sobras para bainhas, costuras laterais e outras situações, seguindo a máxima: «Após o corte, não há remédio», nas suas palavras.

No âmbito das Artes Plásticas, Dulce Santana pinta a óleo dois quadros, executa sete quadros em baixo-relevo, sobre *Évora Monumental* e modela figuras humanas. Estas são obras que executa em pleno espírito autodidata: os quadros apresentam monumentos iluminados de

Évora, realizados nos anos 1960 e 1970; as 67 pequenas figuras, com cerca de 35 a 40cm de altura, esculpidas e vestidas, são executadas entre 1986 e 1989, seguidas de 23 figuras em estaturas humanas de dimensões reais e são o seu último projeto, a partir de 1995 e até 2001. Estas figuras apresentam e vestem um estudo da evolução do traje ao longo dos séculos, do século primeiro a finais do século XX. Dulce Santana intitula este projeto: *A Evolução da Moda através do Tempo*. Acrescenta-se que são diversos os materiais empregues na modelagem das figuras esculpidas à escala humana, apresentando diversas alturas, conforme as inspirações da autora. Entre os materiais utilizados contam-se: madeiras, metais, arames, pregos, parafusos, pasta de moldar e/ou modelar, na cor da pele, cabelo natural, estopa, tintas.

Das 67, 32 pequenas figuras modeladas e vestidas a rigor apresentam alguns marcos da evolução histórica do traje, desde o século I até ao século XVIII (fig. 199). Um par - séc. I. Um par - séc. IX. Um par - séc. XIII. Um par - séc. XIV. 4 pares - séc. XV. 2 pares - séc. XVI. 2 pares - séc. XVII. 4 pares - séc. XVIII.

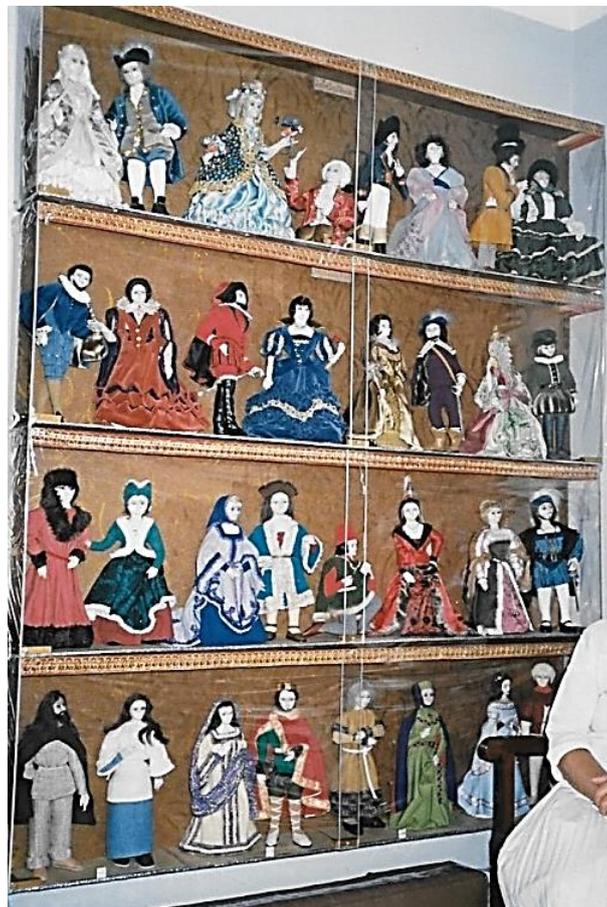


Fig. 199 - Dulce Santana - *A Evolução da Moda através do Tempo*, 32 figuras, 1986-1989. Modelagem, alta-costura, tecelagem manual, cada figura a 35-40cm. Fonte: acervo da autora.

Entre as 23 figuras modeladas em dimensões humanas aparecem dois pajens, presumivelmente do século XVI, treze figuras vestem trajes dos séculos XVIII-XIX e oito figuras vêm-se em trajes do século XX. Algumas das figuras em dimensões humanas reúnem três aspetos da atividade artística de Dulce Santana: modelagem, alta-costura e tecelagem manual,

como é o caso do *Vestido de Cerimónia*, *Vertical Lace Stipes* ou *Renda às Listas* (fig. 200), como são os casos do *Vestido de Baile* - padrão *Tafetá* às listas *lurex* de vários tons - do *Conjunto de Cerimónia e Baile* - padrão *Tafetá* verde. Destes 3 casos, o primeiro encontra-se estudado no corpo da tese, 5º núcleo, *Swedish Lace Weave*, *Tecelagem Arrendada Sueca* ou *Rendas*.



Fig. 200 - Dulce Santana - *Vestido de Cerimónia* do projeto *A Evolução da Moda através do Tempo* - anos 1960. Modelagem de figura feminina, a 166cm, (re)vestida de tecedura manual *Vertical Lace Stripes*, em tear horizontal de baixo-liço, *assemblages*, franjas; alta-costura, presumivelmente retirada a peça com 170 x c 300cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 95.

Poetisa, *designer*, tecelã, artista plástica, Dulce Santana revela-se uma personalidade artística favorecida pelas suas origens histórico-sociais, *malgré tout* - apesar das duas guerras mundiais. Dulce Santana veste a seu tempo o *Vestido de Cerimónia* e *écharpe* a condizer ilustrados antes (fig. 200). Esta e as outras 22 figuras modeladas e vestidas por Dulce Santana ficam até setembro de 2019 em acervo da Eborensia Galeria, em Évora, que generosamente acolhe essas obras, a título de doação etnográfica e para visitas pedagógicas guiadas. As figuras estão expostas, de 8 de setembro a dezembro de 2019, nas Casas de Sant'Ana e São Joaquim, Cooperativa, Associação Juvenil Casa da Cultura D. Rosinha, R. da Lagoa, 64, em Évora (figs. 199, 201-202). Projeta-se entretanto o regresso deste acervo ao anterior *atelier* de Dulce Santana, espaço apresentado adiante.



Figs. 201-202 - Dulce Santana - *A Evolução da Moda através do Tempo*, 1995-2001. Modelagem, alta-costura, dimensões variáveis. Fonte: acervo da autora.

A Eborensia Galeria abre a 16 de dezembro de 1994, às 19h e é inaugurada com a presença do Sr. Arcebispo, D. Maurílio de Gouveia, na rua da Misericórdia, 9 -1º, em Évora, com a exposição *Évora Cidade Luz*, de Paulino Ramos (1923-1999). Tem como Diretora Maria Teresa Lagarto Caetano. A Galeria pertence à Sociedade Instrutiva Regional Eborense (SIRE), S. A., fundada pelo Sr. Arcebispo de Évora, D. Manuel Mendes da Conceição Santos. A SIRE detém também o Jornal *A Defesa*, a Papelaria e Livraria Gráfica Eborense e uma tipografia em Évora.

<sup>185</sup> A galeria abre para dar oportunidades aos novos artistas, porém por ali passam também artistas conhecidos. Entre estes e em pintura contam-se: Camol d'Évora (1945), Alberto d'Assumpção (1956), Emília Nadal (1938), Marcelino Bravo (1947), Pedro Charneca (1961), Rosa Casquinha (1946), Maria Luiza Ervideira (1923), Margarida Perdigão; em escultura passam pela galeria, João Sotero (1961), Pedro Fazenda (1957), Carlos Dutra (1959); em fotografia, Ulisses Rolim (1960), entre outros. <sup>186</sup> Entretanto a Galeria encerra para obras, sem data para reabertura (figs. 9-12 An E).



Fig. 203 - Dulce Santana - *Sé de Évora iluminada*, anos 1970. Técnica mista pessoal em baixo-relevo, iluminação, a 150 x 100cm. Tesouro e Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Fonte: foto de Isolina Lages.

---

<sup>185</sup> Os seus administradores são os Senhores Padres Eduardo Pereira da Silva (1943), António Fernando Marques (1939) e António Salvador dos Santos (1950-2019), este 40 anos no cargo.

<sup>186</sup> Durante doze anos, a Eborensia Galeria apresenta ao público as seguintes exposições de Artes Plásticas: 26 de pintura, 4 de aguarelas, 1 de desenho, 1 de cerâmica, 1 de trabalhos sobre gesso, 4 de escultura, 1 de tapeçaria, 6 de fotografia, 1 de trajes. Num total de 42 mostras, algumas com trabalhos de mais de uma área de experimentação, passam pela Eborensia Galeria 63 artistas plásticos, ora em exposições individuais, ora em coletivas. Estiveram presentes 29 artistas femininos e 34 masculinos, em equilíbrio quase perfeito de género.

A Sé de Évora iluminada pertence ao conjunto dos referidos quadros modelados em baixo-relevo e iluminados por Dulce Santana, neste caso doado ao Museu da Catedral de Évora, atual Tesouro e Museu de Arte Sacra, a 4/4/1995, encontrando-se presentemente à entrada do Coro Alto da Sé, em Évora (fig. 203).<sup>187</sup> Quanto aos sete maiores quadros, as medidas são em média a 85 x l 140cm, havendo dezasseis outros, menores, com outros motivos, que se podem agrupar sob a designação *Evocações e Fantasias*, onde se incluem baixos-relevos em metal. Sobre a atividade artística geral de Dulce Santana pode ler-se referência numa entrada de *Feminae - Dicionário Contemporâneo*, redigida por Maria Teresa Santos, docente da Universidade de Évora, de que se resume:

De apurada sensibilidade estética, dedicou-se à modelagem e tecelagem. [...] A tecelagem manual foi uma ocupação persistente, tendo fabricado requintados tecidos em múltiplos fios e variadas fibras sintéticas, quer para confeção de vestuário, quer para vestir os "bonecos", quer para decorar a casa [...].

(Santos, 2013: 234-235).

A obra poética de Dulce Santana encontra-se dispersa por jornais, revistas, programas radiofónicos e na *VII Antologia de Poesia Contemporânea*. Além disso encontram-se Dados biográficos da autora no *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Radicados em Évora* e na publicação *Memórias da Escola Primária Portuguesa*. Os três livros publicados por Dulce Santana, em edição de autora, intitulam-se *Retalhos de uma Vida* (1982), *Lágrimas Perdidas* (1983), *Sombras ... e Luz* (1985). Ficam cerca de quatro mil poemas por publicar. Muitos poemas são regularmente inseridos na imprensa local eborense - jornais *Notícias d'Évora*, *Diário do Sul* e *A Defesa* - no *Diário do Alentejo*, de Beja ou em *O Arauto de Bocage*, publicação mensal de América Miranda, fundada em 1998, uma Tertúlia Poética ao encontro de Bocage, que reúne às terças-feiras, no Teatro Nacional D. Maria II. Outros poemas são ouvidos na Rádio Renascença, Radiodifusão Portuguesa, na Rádio Meridional - Évora - em 1992, nas Rádios Foia e S. Tiago do Cacém, em 1995, na Rádio Clube de Redondo, bem como são declamados em iniciativas culturais e sociais. Transcreve-se um poema, ligado à produção poética e de tecelagem manual de Dulce Santana, publicado em 1985 no seu livro *Sombras ... e Luz, sextilhas inéditas*:

Das oito às onze e meia  
Escrevi uma mão cheia  
De folhas ... vinte com esta.  
Passá-las-ei ao caderno  
Rirei delas neste inverno  
Da vida, que é uma festa!

---

<sup>187</sup> Entre os materiais empregues pela autora contam-se: cortiça, corticite, areias, tintas várias, lâmpadas, madeira, metal, *styropor*, vidro acrílico azul e branco.

Melhor fora ... melhor fora  
Que eu ... até esta hora  
Tivesse já trabalhado ...  
Sentada ao meu tear  
Pedalando sem cessar  
Um tecido com dourado.

Ele lá está p'ra tecer  
Fá-lo-ei! ... e quando desaparecer  
Ele falará de mim ...  
Meus livros e meus tecidos  
Não deixarão esquecidos  
Estes restos de mim.

19/01/1969.  
(Dulce Santana, 1985: 48).

Os três livros publicados por Dulce Santana são doados postumamente à biblioteca do Colégio do Espírito Santo da Universidade de Évora, na pessoa de Manuel Ferreira Patrício, quando reitor da instituição mencionada.

No âmbito têxtil-arte como nos demais âmbitos artísticos, Dulce Santana sempre revela forte personalidade e identidade artísticas, reforçadas por traços de tenacidade, grande força anímica, vulcão de ideias inspiradoras, que ela necessita extravasar e partilhar; amplas e largas visões a inundam, bem como força de caráter, determinação, inventividade, inovação. De momento realça-se o caráter inovador de Dulce Santana em têxtil-arte que numa fase de domínio da técnica, cria e recria padrões, em jogos de formas inéditas, que tanto agradam à clientela de então. A originalidade é conseguida com considerável grau estético, que se encontra por exemplo nos rearranjos e combinações de *Flores Mil*, de sua autoria, padrões presentes em várias barras de conjuntos de saias e blusas a condizer e em *Reposteiro Policromático Amálgama de Mel* (figs. 204-205). Os padrões são inspirados e retirados respetivamente às remissas *Johann Schleelein, nº 123* (Davison, 1951:131) e a *Amálgama de Mel* (Davison, 1951:132 e aprendizagem experiência), como adiante se estuda. A barra de saia (fig. 204) apresenta conjugação de vários padrões, inspirados na e inventados a partir da primeira remissa mencionada. O reposteiro apresenta vários padrões de *Amálgama de Mel* (fig. 205).



Fig. 204 - Dulce Santana - *Flores Mil*, em barra de saia, anos 1960. Tecedura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, técnica pessoal, retirada a peça com l 70 x a 63cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Fig. 205 - Dulce Santana - *Amálgama de Mel*, em reposteiro de duas bandas e sanefa, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, técnica pessoal, cada banda l 75cm x c 300cm, sanefa l (2x75) - 150 x c 40cm. Fonte, referência: Davison, 1951:132 e aprendizagem experiência.

Originalidade encontra-se também nos alongamentos do tipo *Monk's Belt*, *Colunas e Flores* nesta investigação; este padrão surge conjugado com *Bainhas Abertas* (figs. 206-207). O corte de um padrão pelo meio, compondo uma tessitura do padrão *Regue*, continua a revelar a inventividade da autora; esta tessitura compõe-se depois, entremeando o padrão com listas de ricas *Bainhas Abertas*, criadas por Dulce Santana, cruzando os fios da urdidura (fig. 208).



Fig. 206 - Dulce Santana - Padrão *Colunas e Flores*, finais anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongamentos e costura, l 17,5 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131, a partir de inspiração no padrão *tipo P*, de sua autoria.

Fig. 207 - Dulce Santana - Padrão *Colunas e Flores e Bainhas Abertas* tipo crivo, finais anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, justaposição, técnica pessoal, alongamentos, transparências tipo crivo, l 17 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131, a partir de inspiração no padrão *tipo P*, de sua autoria.



Fig. 208 - Dulce Santana - Padrão *Regue e Bainhas Abertas* tipo cruzado, *napperon* castanho, anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, técnica pessoal, transparências tipo cruzado, franjas, l 46 x c 47cm. Fonte, referência: Davison, 1951:112.

Sobre as suas criações em tecelagem manual, Dulce Santana escreve nos anos 1990 na sua *Autobiografia para a Minha Filha*, documento manuscrito, p. 2:

Em 1955 tirei um curso de tecelagem manual, que me permitiu, nesse campo que é vastíssimo, criar os meus tecidos, padrões que tiveram bastante êxito, dos quais ainda conservo vários mostruários e alguns vestidos, casacos confeccionados, *écharpes*, etc. Trabalhei neste setor bastantes anos.

O padrão do *napperon* castanho observado na fig. 208 é o mesmo encontrado num casaco vermelho, como se vê adiante e se documenta enquanto padrão ancestral, que se aplica nas mantas de Reguengos. Seguindo Davison, a autora desta investigação considera que este e outros padrões se encontram em "transumância". Na sua coletânea, Davison apresenta padrões levados por emigrantes europeus para a América. Esses padrões e remissas regressam à Europa por via livresco-erudita na obra de Davison. Esta via chega às mãos e conhecimento das mentes inventivas e inovadoras de Dulce Santana e de sua filha, nos anos 1950.

Os exemplos livrescos de remissas e padrões ancestrais em transumância têxtil-arte, de onde as autoras retiram alguns de seus teceres criativos, afirmam-se originais em recriações de tessituras e teceduras novas, no modo isolado como são trabalhados, alterados, modificados ou intercalados com outros teceres, estes de *Tafetá* e de *Bainhas Abertas*, entre outros casos. Tanto quanto se sabe, a correspondência do referido *design* de Dulce Santana nos padrões das mantas de Reguengos encontra-se nas figs. 209-210.



Fig. 209 - Padrão das mantas de Reguengos. Fonte: Foto 1938 de Maria Santana, em setembro de 2015.

Fig. 210 - Padrão das mantas de Reguengos, frente e avesso. Fonte: Monsaraz, 2010:12.

Neste contexto acrescenta-se que as inovações mencionadas tornam-se no sucesso comercial descrito no Capítulo II, subcapítulo 3. 5., onde também se desenvolvem histórias de vida, da vida social dos bens manufaturados pela autora, segundo Appadurai. As abundantes encomendas falam do muito trabalho no *atelier* de Dulce Santana, onde não há na altura mãos a medir, tanto é o tecer procurado; chega a ser duro para a condição física das autoras, que recebem ajudas irregulares de meia dúzia de pessoas que passam pelo *atelier*. Além do que antes se estuda, o mesmo sucesso documenta-se em Anexos, (figs. 5-8 An D).

Relembra-se que o êxito de vendas alcançado deve-se também a melhores e mais rápidos teares manuais, conseguidos graças ao relevante papel interventivo tecnológico de Augusto Santana (Mouriscas, 1917 - Albuquerque, Espanha, 2001). Hábil engenheiro civil, com vasta e especializada oficina de tempos livres, pai de Maria Santana, é ele que introduz importantes reformas evolutivas tecnológicas no *atelier* familiar das autoras. As amplas adaptações, modificações dos teares e construção de seus utensílios complementares encontram-se descritas no Capítulo II, subcapítulo 1. 3. e no Glossário.

Tecem-se aspetos biográfico-genealógicos e contextualização de Maria Santana.

É numa certa ambiência regional, familiar e cidadina - a familiar e a cidadina a desenvolver adiante - de procedência têxtil-arte, tecelagem manual tradicional, que Maria Santana se insere plenamente, desde jovem, sempre rodeada de têxteis arte, que além da tecelagem manual incluem o bordado, o *crochet*, o *tricot*. Maria Santana cresce num tempo de envolvimento artística familiar, personificada em seus progenitores. Cada um, a seu modo artista, passa esse legado de experiência e sabedoria à única descendente. As genealogias históricas, sociais e artísticas, que a época moderna de transição e os progenitores passam a Maria Santana, definem-se ainda por uma maior proximidade materna, em contexto familiar conservador, matriarcal, doméstico, onde aprende os referidos labores femininos, além da tecelagem manual, numa sociedade fortemente patriarcal, o Alentejo na altura quase profundo, onde Évora não é, como hoje, encruzilhada de outros centros comerciais e culturais. Maria Santana ocupa-se em tecelagem, dos sete aos dezoito anos, quando o estudo liceal a dispensa, tendo o *atelier* familiar de tecelagem manual funcionado de 1955 a 1972, com o seu pico nos anos 1960 a 1966. Tanto quanto se recorda, esse é o tempo de Dulce Santana começar a declinar a sua primeira atividade artística, a têxtil, depois que casa; este é o tempo de iniciar outras atividades artísticas. Maria Santana ruma em 1966 à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde frequenta e conclui a Licenciatura em Filologia Germânica, que lhe confere os saberes e competências para exercer o ensino de línguas, primeiro no nível secundário, depois no universitário, em Pedagogia e Didáticas das Línguas Estrangeiras.

Dentro de uma profissão absorvente, Maria Santana vai de quando em vez executando tecidos manuais e outras áreas têxteis arte, bem como redescobre a pintura junto de Dulce Santana e com ela, na imagem que a memória consente em devolver, o gosto pelo relevo, baixo-relevo, que vê executar nos quadros de Évora iluminada. Ainda hoje essa é forte tendência em Maria Santana, o que consegue em seu trabalho têxtil-arte em tapeçaria contemporânea. A grande redescoberta têxtil-arte de Maria Santana acontece em 2009-2010, altura em que, já reformada, decide voltar a estudar, agora no Colégio dos Leões da Universidade de Évora. Aí aconteceu a sua inspiração, perante referências bibliográficas e imagens têxteis em tapeçaria contemporânea. E Maria Santana percebe, sente que consegue tecer o que vê.

Em relação ao nível regional com que se começa este subcapítulo e para completar as biografias genealógicas contextuais de Dulce Santana e de Maria Santana acrescentam-se dados relativos a suas terras natais e suas famílias. Ambas as autoras nascem em localidades - Sines e Évora - e em famílias tradicionais, conservadoras, muito embora Évora passe a ser culturalmente mais aberta e evoluída, após a reabertura da Universidade em 1979. De referir neste ponto também, a criação dos Ensinos Artísticos da Universidade de Évora nos anos 1990, por iniciativa do então Reitor Jorge Araújo, tendo sido depois contratada para os dirigir a Escultora Clara Menéres, criando as condições para o percurso artístico de Maria Santana, que vem a culminar nesta tese.

Nos anos 1950 e 1960, Sines é ainda um centro piscatório de faina intensa, penosa e dolorosa, com perdas frequentes de vidas, aliviada por uma época balnear curta, onde afluem veraneantes, banhistas de todo o país, numa altura em que a Figueira da Foz perde protagonismo. Sines vive no Verão, chamando a si sobretudo a população do Alentejo tórrido, pela sua praia-de-banhos, calma enseada de abrigo refrescante, mas fica esquecida na maior parte do ano. Quase nulas são ali as atividades culturais, reunindo-se as famílias para momentos de música, poesia, dança, em convívios que despertam na juventude de Dulce Santana seu poetar, sua lira, que mais tarde ressurgem.

Já Évora, capital alto-alentejana, assume-se como habitação régia durante alguns séculos, onde se representa Gil Vicente, onde os autos de fé deixam profundas marcas nas vivências e experiências individuais e coletivas das gerações vindouras. Essas marcas ainda hoje em dia se encontram mal resolvidas entre os habitantes mais antigos, muitos deles portadores de forte tradição nobiliárquica e católica apostólica romana. Neste contexto histórico-social eborense se insere Dulce Santana por razão do seu matrimónio. Em Évora ela passa a residir a partir de 1947 com o engenheiro civil, natural de Mouriscas, o de sua graça mencionado Augusto Santana.

Até ao momento estudam-se aspetos biográficos e genealogias gerais de proximidade. E o que acontece à altura, na espacialidade ampla do mundo? Qual a contextualização sobretudo

artística das autoras? Distraídas do que acontece nessas espacialidades internacionais, as filiações de Dulce e Maria Santana encontram-se aí esbatidas. Crê-se no entanto que o nível internacional condiciona, ainda que indiretamente, os seus fazeres têxteis em tecelagem manual, nomeadamente pelas dificuldades sentidas na aquisição da tecnologia e das matérias-primas, no tempo posterior à II Segunda Guerra. É da ligação internacional indireta - por via de sua professora Sereira Amzalak e pela bibliografia recebida - que chega a Dulce Santana a sabedoria técnica, como se refere antes. Considera-se deste modo esta autora no cruzamento da Europa com a América, de regresso à Europa. O *atelier* familiar de Dulce e Maria Santana, com os seus teares horizontais de baixo-liço e de pedais, pode considerar-se espontaneamente na linha *bauhausiana*, usando o mesmo tipo de teares e urdideira giratória, ilustrados nas imagens das oficinas de tecelagem da *Bauhaus* - Capítulo II, subcapítulo 2. 2. 2. - executando teceduras e tessituras tradicionais, outras nem tanto, empregando materiais inovadores - celofane, *lurex*, ráfias (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:195) - e em constante experimentação (Weltge, 1993:102).

Consideram-se também as autoras na mesma linha de contemporaneidade que se inicia em 1962 em *Lausanne*, sobremaneira a nível das técnicas experimentadas - fios por tecer, mesclados, relevados, *assemblages* - mas também pelos materiais não convencionais têxteis, pelos materiais não têxteis, pelos descartes empregues, aparecendo ainda desenho e pintura - *lurex*, ráfias, *perlaponts*, feltro, couro, plástico, rede de pescador, metais, *realia*, entre outros; os materiais e as técnicas observados contribuem para considerar as autoras, com o seu *atelier* dos anos 1950 e 1960, inseridas numa época moderna de transição.

### **O atelier.**

Longe dos atormentados artífices artistas das guildas medievais, de certo modo escravos dos seus mestres, os artistas hodiernos, tantas vezes independentes, laboram e tecem a mesma "cultura material" nos seus *ateliers* contemporâneos. Segundo Sennett: «A cultura material fornece uma imagem do que os seres humanos são capazes de executar».<sup>188</sup>

Dulce Santana reina no seu *atelier* familiar, tecendo cultura material, recebendo encomendas-ordens das suas clientes, orientando algumas pessoas que de quando em vez passam por ali, ansiosas por abrir a caixa de Pandora. Nesse espaço reina na altura autonomia e autoridade. Guardam-se segredos. A seu tempo, Dulce Santana partilha com Maria Santana as suas descobertas, no espírito de Hefesto, Deus-mestre dos artífices, que preside ao artífice trazendo paz e construindo a civilização, tornando o ofício e a comunidade indissociáveis (Sennett, 2008: 32-33).

---

<sup>188</sup> «Material culture provides a picture of what human beings are capable of making» (Sennett, 2008: 26).

No seu *atelier* Dulce Santana tece cultura material procurando a perfeição nos seus fazeres e teceres: «Toda a habilidade do artífice é um trabalho impellido pela qualidade; [...] implícita em qualquer ato: a aspiração a qualidade conduzirá um artífice a aperfeiçoar, a tornar-se melhor, mais do que a ganhar». <sup>189</sup> Abrangendo vários domínios de atividade, para além do trabalho manual especializado, incluindo o artista, o médico, o programador de computador, Sennett define: «A habilidade do artífice designa um impulso humano básico, contínuo, o desejo de realizar bem uma tarefa, pelo gosto de a concretizar bem. [...] foca-se em padrões objetivos, na obra em si». <sup>190</sup> Neste contexto considera-se artífice aquele que pratica uma arte, um autor, criador, um inventor, um artista. Sennett elege a designação «craftsman», pois a considera mais abarcante do que «artisan».

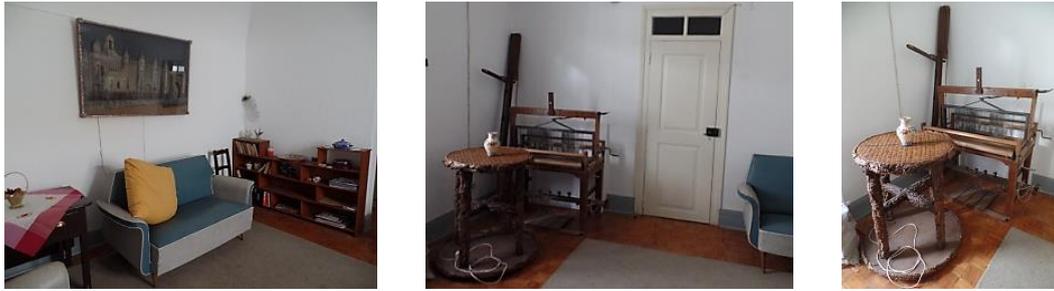
A procura da perfeição surge nas autoras em estudo, ressaltando o caso de Dulce Santana na linha do *design* têxtil aplicado à moda, enquanto que Maria Santana se dedica a uma via artística nos anos 2010. De notar que no primeiro caso há grande atenção às exigências da clientela requintada para quem se tece, podendo resumir-se que Dulce Santana procura suplantar-se ao máximo, na inventividade dos seus teceres. Seguindo uma prática reflexiva, num ritmo entre identificação do problema e sua solução, e através dos poderes da sua imaginação, ela tece atentamente com habilidade e destreza técnica, ligada ao seu sentido estético, dando vida às suas teceduras e tessituras artísticas áticas.

O *atelier* dos anos 1950, 1960 revela-se um local por vezes pequeno, ocupando três amplas salas, cada uma com 16m<sup>2</sup> de área. Não se conseguem apresentar imagens desse espaço, enquanto local de labor têxtil, uma vez que ele é transformado, não se encontrando de momento reconstruído. Algumas fotos atuais retratam palidamente o *atelier* de antanho: a sala da receção (figs. 211-213). Na sala da receção, observam-se os mesmos sofás, um quadro de Évora iluminada, o tear maior, a mesa decorativa alentejana, a estante da altura. A segunda sala é substancialmente modificada em área, pela atual existência de um corredor que isola o espaço e o torna independente; não se encontram hoje em dia aí quaisquer artefactos têxteis (figs. 214-216). A terceira sala, transformada em acolhimento outro, contém parte das prateleiras e um amplo roupeiro, outrora repositórios respetivamente de fibras têxteis e de obras acabadas (fig. 217).

---

<sup>189</sup> «All craftsmanship is quality-driven work; [...] implicit in any act: the aspiration for quality will drive a craftsman to improve, to get better rather than get by» (Sennett, 2008, 35).

<sup>190</sup> «Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake. [...] focuses on objective standards, on the thing in itself» (Sennett, 2008: 20).



Figs. 211-213 - Sala de receção ou primeira sala do *atelier*. Fonte: fotos de Maria Santana.



Figs. 214-216 - Passagem da primeira para a terceira sala do *atelier*, cuja porta se vê ao fundo, na 3ª imagem. Pode observar-se um corredor antes inexistente com uma parede à direita - última imagem - espaço retirado à segunda sala. Fonte: fotos de Maria Santana.

Fig. 217 - Aspeto da anterior terceira sala do *atelier*, onde permanece hoje em dia parte das prateleiras do *atelier* de antanho. Fonte: fotos de Maria Santana.

A primeira sala, a da receção, contém naquele tempo o tear *standard* menor, onde se executam peças delicadas como *écharpes* e xailles, nos quais se fazem acabamentos como bainhas e colocação de franjas. Esta sala serve nesse tempo como antecâmara expositiva, de apreciação de mostruários, de amostras, de experiências e de apreciação das obras têxteis concluídas, antes de seu despacho para a vasta clientela. Aí encontram-se nessa altura arcas de armazenamento das peças de tecido a metro e outras peças pessoais em espera, antes da sua confeção; um manequim adequado pode ver-se nesse espaço. Aí permanecem os móveis mencionados e em cima retratados. Desse espaço são retirados alguns dos quadros da autora e algumas figuras modeladas e vestidas por Dulce Santana, representando respetivamente monumentos de Évora iluminada e *A Evolução da Moda através do Tempo*. De momento, quando se recorda este espaço, descreve-se claramente a sala da receção e a sua ocupação ao longo dos tempos.

A segunda sala, o espaço intermediário, contém naquele tempo as urdideiras - a de quadro e a giratória - e os seus acessórios, o tear maior, uma ampla mesa de projeto, para estudos, análise e esboço de gráficos, uma máquina de costura a pedal e algumas arcas.

A terceira sala encontra-se naquele tempo repleta de fios têxteis, em bobinas e em meadas, cobrindo as prateleiras. Nessa mesma sala, na imagem que a memória consente, vê-se o referido roupeiro repleto de peças de tecelagem, uma roda de bobinar e uma dobadeira, utensílios empregues para preparar as meadas em bobinas a inserir nas lançadeiras ou para urdir a urdidura.

Recordando os tecidos no *atelier*, algumas teceduras e tessituras podem ver-se aí, ajudando a situar as obras de Dulce Santana num período de harmonia imagética moderna de transição. São os casos das imagens 218-219, respetivamente tecedura destinada a cortinas e *assortiments* domésticos e tessitura para alforges.

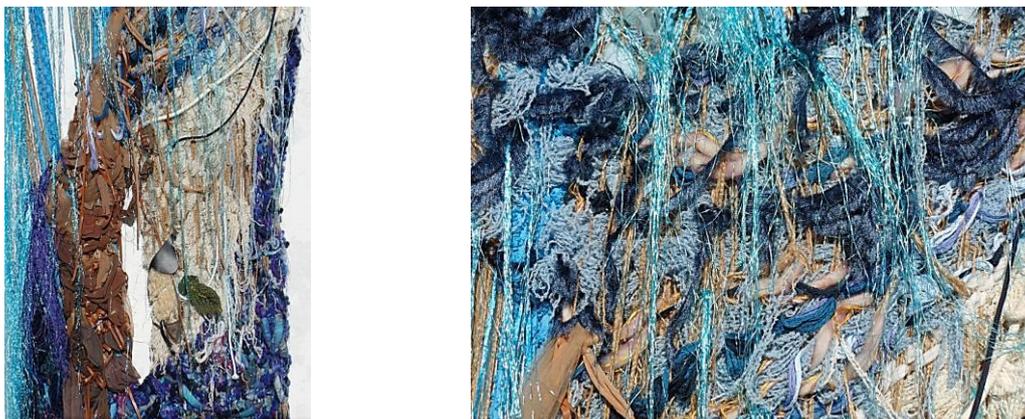


Fig. 218 - Dulce Santana - Amostra de *Cortinado*, anos 1960. Tecedura manual em tear horizontal de baixo-liço, *Tafetá*, fios por tramar, transparências, listas, l 70 x c 42cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 219 - Dulce Santana - *Bolsa de Alforge*, anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, *Tafetá* mescla, justaposição de fios, *assemblages*, desenho, pintura, l 20 x c 19cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Usada para alforges, a última tessitura apresenta mesclados obtidos pela justaposição de fios de tons e de qualidades diferentes, criando tonalidades intermédias e brilhos. Na mesma imagem vê-se *assemblage* de pescador, elaborado com materiais diversos como: feltros, tecido de chita em algodão, peixe de alumínio; sobre alguns materiais desenha-se e pinta-se. Os exemplos apresentados nas duas últimas imagens, estudados em Apêndice no 2º núcleo, situam o *atelier* dos anos 1950 e 1960 num período moderno de transição têxtil-arte, em harmonias imagéticas respetivamente abstratizantes e também figurativa, no segundo caso.

Quanto à contextualização genealógico-internacional têxtil-arte de Maria Santana e da sua tapeçaria contemporânea, a partir de 2010, ela encontra-se claramente enraizada na mudança de paradigma surgida com *Lausanne* em 1962 e sucessivas Bienais e Trienais, realizadas pelo mundo até ao presente. As figuras 220-222 apresentam pormenores de tapeçarias de Maria Santana - *O Cântico da Água I* e *Regressos* - casos ilustrativos da mudança de paradigma abordada, contendo estas obras algumas das técnicas pré-colombianas-peruanas antes estudadas - fendas, nós, entrançados, entrelaçamentos, torcidos, enrolamentos, fios por tecer, *bouclées*, *assemblages*, *broches*, *crochet*, *tricot*, entre outras. Neste contexto relembra-se que Anni Albers dedica o seu livro *On weaving* «à ses grands professeurs les tisserands du Pérou» (Thomas, Mainguy, Pommier,1985:14). No âmbito descrito, considera-se Maria Santana nos anos 2010, como Dulce Santana nos anos 1960, no cruzamento Europa-América-Europa.



Figs. 220-221 - Maria Santana - *O Cântico da Água I*, 2011. Técnica mista - tecedura manual em alto-liço, fendas, nós, torcidos, *assemblages*, *broches*, fios por tramar, etc. - l 80 x c 150 x p 7/8cm, variáveis.



Fig. 222 - Maria Santana - *Regressos*, 2012. Técnica mista - tecedura manual, *crochet*, *tricot*, entrançados, entrelaçamentos, *dégradés*, etc. (veja-se o núcleo, Outros Casos Relevantes) - l 102 x c 300 x p 5/6cm, variáveis.

Complementam-se as biografias, genealogias e contextualizações de Dulce e Maria Santana, representando ambas a modernidade de transição nos anos 1950 e 1960 e Maria Santana a contemporaneidade nos anos 2010. Observa-se que as autoras tecem intuitivamente nos anos 1960 na mesma linha de *Lausanne*, onde acontece de 1962 a 1995 a grande revolução, o grande *boom* vanguardista têxtil-arte; aí se revela na altura a mudança de paradigma. Quando *Lausanne* começa, Maria Santana cursa o Liceu Nacional de Évora e insere-se nos teceres do *atelier* familiar materno, onde se tece a via tradicional de transição, em desconhecimento do que se passa pela Europa e pelo mundo da vanguarda. Maria Santana tece com a sua mãe Dulce Santana uma tradição padronal em transumância, inovando também numa linha *bauhausiana* europeia, americana e internacional, como se refere antes.

A um enquadramento histórico e socio-artístico das autoras, além da *Bauhaus* e de *Lausanne*, acontecimentos a seu tempo estudados, pertencem outros dados relevantes, igualmente antes desenvolvidos.

Por sua vez, se as Bienais Internacionais de Tapeçaria de *Lausanne* chegam a um fim após trinta e três anos, elas deixam vasta e alargada sequência de acontecimentos na sua linha até

ao presente e por isso bem próximos da obra têxtil de Maria Santana. Maria Santana junta-se assim a toda a ambiência descrita, tanto a nível nacional como internacional - Europa, América, Ásia - de 2009 a 2015. Ela trabalha isoladamente, pois a atividade têxtil assim o exige e permite, porém está aberta a outros saberes e teceres, com os quais tem contactado e com os quais se encontra em sintonia de mudança paradigmática, esta refletida em seu percurso e obra, como se vê antes e adiante. Os anos 2010 revelam uma Maria Santana fortemente apoiada nos saberes e teceres absorvidos em *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960, saberes e teceres que a mesma transforma em contemporaneidade têxtil-arte, tecelagem manual em tapeçaria, pelo que esta autora se insere plenamente na época que decorre, tecendo uma tapeçaria contemporânea, cujas características se encontram antes descritas. Deste modo, Maria Santana encontra-se em 2010 no cruzamento do que se passa nos espaços Europeu e Americano, na medida em que se considera a experiência *Bauhaus* precursora da contemporaneidade e nesta contida, tanto na Europa, como na sua disseminação americana. A autora está informada não só das rotas internacionais referidas - tanto europeias, como americanas - como ainda quanto às rotas nacionais igualmente mencionadas.

Acrescenta-se aos desempenhos têxteis das duas autoras, de 1955 a 1972, o facto de que se verifica uma outra implantação histórico-social dos teceres arte de Dulce e Maria Santana, além do sucesso das vendas, na medida em que, das sete exposições de Dulce Santana, entre coletivas e individuais, três incluem tecelagem manual, uma delas póstuma. Assim, a 18 de abril de 1984 e inserida no Programa Horas Vagas dos serviços culturais da Câmara Municipal de Évora, Dulce Santana expõe exclusivamente tecelagem manual, participando com vasto mostruário de tecidos, com xailes, *écharpes*, *napperons*, conjuntos, reposteiro, e tear manual. De 21 a 25 de junho de 1993, a sua tecelagem é exposta no auditório da Universidade de Évora, conjuntamente com quadros e traje (fig. 223). Nessa imagem podem contemplar-se, da esquerda para a direita: banda de reposteiro vermelho, xaile branco, duas *écharpes* pretas - uma no topo, outra a cair - vestido de cerimónia curto, em tule preto sobre variegadas listas de cores em fio *lurex*; sob o vestido, saia lisa, azul claro e amostras do padrão *Twill*; conjunto de saia e blusa em amarelo; ao lado, casaco de cerimónia vermelho; em baixo, vestido de baile branco, comprido, com *écharpe* prateada a condizer; ao centro, vestido de cerimónia cinza e prata; sobre este, *écharpe* em lã castanha e fio *lurex* dourado; segue-se xaile verde claro com *lurex* prata e vestido amarelo de *Bainhas Abertas*; de seguida vê-se vestido de baile curto, rodado, preto, com *lurex* preto, tecido em *Bainhas Abertas*, ladeado pela segunda parte do reposteiro vermelho. Sob este, estende-se em cima, horizontalmente à esquerda, uma experiência de *chemin* verde. Sobre o tear menor da autora, algumas *assemblages* de figuras sobre tecelagem manual; a figura central está aplicada em alforge. Do tear sai um pano individual decorativo, à americana, em tom azul. Há dúvidas na identificação de duas peças.



Fig. 223 - Exposição de tecelagem manual de Dulce Santana - várias peças de vestuário pessoal, algumas do lar, sobre o tear menor da autora - no auditório da Universidade de Évora, de 21 a 25 de junho de 1993. Fonte: acervo da autora.

Em 2005, de 19 de março a 5 de abril e numa homenagem póstuma, a Eborensia Galeria expõe, da autoria de Dulce Santana: tecelagem manual, integrada com quadros, traje e livros publicados. Dulce Santana é assim reconhecida em vida e homenageada depois.

## **2. Percursos artísticos e obras das autoras Dulce Santana e Maria Santana em análise e comparação; rutura e mudança de paradigma. Compreensão de duas épocas - moderna de transição e contemporânea - o que muda e o que permanece em têxtil-arte, tecelagem manual, através das obras das autoras.**

A tapeçaria imagética, que se tece neste subcapítulo, é claramente contemporânea, plena de colagens, *assemblages*, numa tessitura, que aceita muito *patchwork*-retalho das amostras e obras acabadas das duas autoras nos anos 1950 e 1960. Essas obras têxtil-arte em tecelagem manual são confrontadas com as obras de Maria Santana, nos anos 2010; por um lado, observam-se teceduras maioritariamente de rigor matemático, por outro, teceduras abstratizantes líricas; em todas, as harmonias cromáticas e o percurso gramatical do "fio" são a "regra". Nesta nova tapeçaria imagética, procura-se harmonizar um tecido preto, com um tecido rosa ou um tecido rosa, lado a lado com uma tecedura em tons de azul, amarelos com castanhos-manganês ou azuis, castanhos com rosas, enfim, uma reprodução da paleta de cores pessoal. De um lado vão estar tessituras convencionais, padrões rítmicos, saídos de remissas, pautas-musicais, que regularmente se vão repetindo, devolvendo estrutura e rigor, com Dulce e Maria Santana, nos anos 1950 e 1960. Do outro lado, frente a frente, vêem-se tapeçarias nascidas de composições mentalmente bem definidas, onde há larga margem deixada ao "fio" em "passeio", que não se submete aos ritmos do tear, música em compasso

binário, mas um fio em passeio a tramar urdiduras, fios, cordas soltas de harpa. São estas, teceduras e tessituras de Maria Santana, nascidas, a partir dos anos 2010, de concepções mágicas e de desenvolvimentos poéticos.

## **2. 1. Percursos artísticos em análise e comparação, numa época moderna de transição.**

O percurso artístico e obra de Dulce Santana cruza-se e funde-se de certo modo com a sua biografia. Acrescenta-se que as aprendizagens de Dulce Santana começam com fios já fiados e tintos, embora a autora tenha muito pontual e raramente experimentado tingiduras. Os fios podem assumir a forma de meadas, novelos ou bobinas várias. Depois, desde a urdidura – os seus cálculos e cuidados em termos de comprimento e largura, incluindo os necessários e inevitáveis descontos de encolhimentos ou embebição da teia, desperdício de "nós" e espaços entre os "órgãos" do tear, que dão mais um metro em comprimento e normalmente mais dois centímetros do que a largura desejada - até à tecedura final, Dulce Santana absorve as longas fases de urdir, montar e empear o tear manual horizontal de baixo-liço, seguindo a remissa-matemática, pauta-pentagrama previamente eleita. Pressupõe-se assim que é previamente escolhida uma remissa, que determina todos os demais procedimentos e cálculos rigorosos.

É na eleição de uma remissa - após aturadas pesquisas, reflexões e experiências incontáveis - e mais tarde na composição da mesma, que Dulce Santana se vai revelar inventiva, personalizando as suas tessituras, conferindo-lhes originalidade e unidade. Nessa via inventiva, Dulce Santana chega a conjugar remissas diferentes ou mesmo a alterá-las, abrindo caminho a outras remissas e padrões. São essas conjugações matemáticas, *puzzles* de riqueza inesgotável, escondidas nas fontes recebidas, que fazem de Dulce Santana a tecelã de vanguarda, no espírito do que viriam a ser os novos teceres expostos em *Lausanne*, de 1962 a 1995. Embora deles distraída, Dulce Santana labora no seu *atelier* familiar de 1955 a 1972, cuidando de si, da sua alma, segundo Foucault (1986: 44) e cuidando também da família, após o segundo grande conflito mundial. O seu contributo é economicamente relevante na altura e é simultaneamente gratificante, pela libertação que à autora oferece das tarefas domésticas, estas redutoras e escravizantes. Dulce Santana tece ainda, numa vontade e desejo inabaláveis de vir a adquirir certa independência e realização pessoal, muito além do quotidiano de esposa, dona-de-casa e mãe.

Enquanto aprendiza têxtil-arte em tecelagem manual, ler os gráficos das remissas revela-se desafiante para Dulce Santana, pois é tarefa essencial saber descodificar a montagem do tear, em cruzamento com o manuseamento ou pedalagem dos quadros e liços, estes mais tarde transformados em quadros-liços ligados a pedais; trata-se, portanto, de remissas, de pautas horizontais, pentagramas de montagem do tear e de pautas verticais de pedalagem musical. É desse cruzamento-ação, que Dulce Santana retira os ritmos binários das remissas feitas tecidos-música, em melodias de considerável harmonia imagética. São incontáveis os tecidos

têxtil-arte que saem dos acordes musicais repetidos, reproduzidos e transcritos, depois inventados por Dulce Santana, tão vasta é a sua composição imagética. Sabe-se que a sua obra, além de Évora, estende-se a outros locais, como antes se refere, em trocas comerciais de sucesso, a julgar pelas volumosas e frequentes encomendas executadas e certificadas em notas de encomenda, faturas e recibos, documentos em acervo de Maria Santana, conforme se desenvolve no Capítulo II, subcapítulo 3. 5. e se apresenta nos Anexos. Dessas obras ficam grande número de retalhos e experiências, mostruários, fatos confeccionados - conjuntos de casaco e vestido compridos, *tailleurs*, vestidos de cerimónia até aos pés, conjuntos de saia e blusa, conjunto de vestido de praia e saco a condizer - como ficam "panos" de saias e tecido a metro por confeccionar, bem como outras peças - acessórios como cintos, sacos, alforjes, carteiras e bolsas, *écharpes*, xailes, peças de *ameublement* como *napperons*, panos decorativos à americana, tão em moda na altura, reposteiros e respetivas sanefas - peças agora organizadas, arquivadas e investigadas. Note-se que se encontra um âmbito de tecido artístico híbrido e que Dulce Santana "confecciona" o seu vestuário, acessórios e os de Maria Santana, bem como as vestes do lar, que ela própria monta na sua vivenda.

De referir que as autoras passam por anos de prática, antes de atingirem a mestria. Tanto quanto se sabe, as tecedeiras artistas da *Bauhaus* encontram-se em plena mestria do seu tear, dois a três anos após o início da sua atividade. Neste contexto e tendo em conta ou admitindo que nos anos 1950 e 1960 as autoras Dulce e Maria Santana igualmente atingem a mestria da arte em tecelagem manual, dois a três anos após o início de sua atividade têxtil, em 1955, parece ser em 1957 ou em 1958 que atingem essa mestria, tanto quanto a memória consente devolver. Note-se que elas estão temporalmente separadas trinta e seis anos da *Bauhaus*. Diferentemente da experiência *Bauhaus*, onde as tecelãs artistas criam os seus padrões, Dulce e Maria Santana seguem, de início e com rigor, os gráficos das remissas, colhidos em suporte bibliográfico. A partir dessas "remissas" e nos anos 1960, elas inventam a grande maioria dos seus tecidos, inventando assim as suas "práticas discursivas", transformando-as em "regularidades específicas" - seguindo expressões de Foucault - tanto quanto o véu da memória deixa desvendar.

Nos seus tempos livres, Dulce Santana tece inspirada nos ensinamentos, aprendizagens e saberes recebidos, experimenta e experimenta e experimenta novos e renovados materiais, como se fez umas décadas antes na *Bauhaus*. No seu caso ficam experiências com várias fibras sintéticas - *lurex*, ráfias-celofane, *perlaponts*, fibras mescla(das) e de fantasia - rugosas, aveludadas, esponjosas, encontrando-se também fibras naturais e artificias (figs. 224-228).



Fig. 224 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em pormenor de *Écharpe*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, listas, harmonias *lurex* e *ráfia-celofane*, l 70 x c 124cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 225 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em amostra-experiência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, algo relevada por *ráfia natural*, l 50 x c 20cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

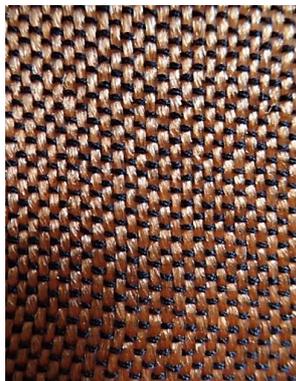


Fig. 226 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em amostra, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, harmonia em *perlapont* castanho, l 18,5 x c 7,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 227 - Dulce Santana - Padrão *Arcos*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada, aveludada, acetinada, l 15,5 x c 7cm. Fonte, referência: Davison,1951: 131.



Fig. 228 - Dulce Santana - *Diamantes*, *olho de perdiz* e *Bainhas Abertas* em amostra, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, relevada, mesclada, truncamento, alongamento, *Bainhas Abertas* e transparências, l 18 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Fig. 229 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, listas, *Tafetá* e técnica pessoal, *Bainhas Abertas* e transparências, l 45 x c 29cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Além disso, Dulce Santana experimenta e inventa novas técnicas (figs. 229-231): cruzamento de fios de teia entre si formando *Bainhas Abertas*, originais em tecelagem; fios de teia por tecer; franjas; mesclados vários, criados a partir da junção ou justaposição de fios de tons,

espessuras e qualidades diferentes, tecidos ao mesmo tempo, para obter valores tonais intermédios e efeitos de paisagens marinhas ou de pradarias.



Fig. 230 - Dulce Santana - *Cortinado*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, listas, *Tafetá*, fios por tecer, transparências, l 70 x c 64cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 231 - Dulce Santana - *Bolsa de Alforge*, pormenor de zona mar, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, *Tafetá* mescla; justaposição de fios variados, l 20 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

A justaposição é descoberta referenciada como do tempo de Pierre Baudouin (1921-1970), que se acredita ter sido porventura idêntica à descoberta do mesmo proceder técnico têxtil por parte de Dulce Santana nos anos 1960 (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:173). Sabe-se que Dulce Santana desconhece Pierre Baudouin, bem como desconhece Jean Lurçat, que se ocupam da justaposição subtil de cores, o que permite afirmar que Dulce Santana vive muito à frente do seu tempo, tendo sido considerada inventiva e inovadora na sociedade eborense em geral e na comunidade erudita, em particular na Academia, Universidade de Évora, por exemplo com a exposição mencionada antes e ilustrada na imagem 223, entre outros casos referidos.

Entre outras técnicas usadas por Dulce Santana, além dos mesclados e *dégradés*, surgem as *assemblages*, para clientela turística estrangeira, elaboradas com pastores, ceifeiras, pescadores, redes, peixes, barcos, entre outros motivos, adiante descritos e ilustrados em conteúdos. Além destes aspetos, Dulce Santana executa relevados, aspeto a desenvolver adiante, que a autora consegue, pela junção de vários fios numa só *duite*. É sobretudo a nível das técnicas que Dulce e Maria Santana se revelam numa mesma linha de contemporaneidade têxtil-arte com início em 1962 em *Lausanne*. Estes dados situam a tecelagem artística de Dulce e Maria Santana dos anos 1950 e 1960, num período e numa harmonia imagética moderna de transição de tecidos manuais, precursores de uma estética contemporânea têxtil-arte. Livres de imposições nas suas tessituras inventadas, as autoras laboram têxtil-arte em tecelagem manual, que o presente estudo considera tessituras contextualizadas com os aconteceres internacionais têxteis antes referidos, neles inseridas temporalmente e acompanhando as

evoluções *grosso modo* verificadas, muito embora à sua maneira, encapsuladas numa região sul alentejana eborense.

Antes, como hoje, guardam-se segredos têxteis, fruto de descobertas por vezes ocasionais, de quem começa a dominar as técnicas e os materiais. A mestria e a sabedoria têxteis de Dulce Santana são passadas a Maria Santana, em considerável atitude estética, num espírito de grande unidade, em *atelier* familiar, onde o sentimento de uno liga mãe e filha, num uno-objetivo: criar obras têxteis perfeitas, como esperam clientes exigentes, enfim, obras acabadas. Unidade existe ainda na harmonia dos padrões, tessituras procuradas e conseguidas. E numa gama de relativa variedade, conseguem-se efeitos tão variados, que são distráteis de repetição padronal inicial de base. Um certo sentido de unidade, que eiva o *atelier* familiar dos anos 1955 a 1972, tem igualmente preenchido o *atelier* familiar de Maria Santana, desde 2009, quando inicia a sua aventura no Curso de Artes-Visuais da Universidade de Évora. Sentido e conceito de uno, filosofia de vida, igualmente presentes nos *ateliers* da Universidade, sempre que Maria Santana aí se encontra.

O regresso inicialmente tímido de Maria Santana à tecelagem, em 2010, intensifica-se nos anos seguintes. 2011 é o ano do clique, este acontecido em situação de frequência pictórico-escultural, perante referências dos seus mestres universitários do Colégio dos Leões. Esses mestres descobrem em Maria Santana competências têxteis, tendências, apetências, reminiscências de suas aprendizagens têxteis arte dos anos 1950 e 1960. Desses mestres Maria Santana recebe o incentivo, que vem a determinar o aprofundar do seu autoconhecimento através da arte, nos anos que seguem. Pode resumir-se esse autoconhecimento em alguns tópicos, que não parecem ser sequenciais, muito embora se encontre neles uma certa, velada linha conectora: da terapia artística à descoberta pessoal artística, como vocação primeira perdida, esquecida, autorejeitada, aos dezassete, dezoito anos; da atitude estética à obra, poeticamente; das meditações espirituais à imaginação e conceção-mágica, inspiradora descoberta criativa; da impulsividade à criação, do *must* à obra; do pictórico plano ao relevo escultórico, tendência ativada e descoberta; das "regras" à sua libertação, transgressão e "desconstrução"; da constante procura do novo e do diferente ... , ao inconformismo, ao pensar mais à frente ... , gosto-dádiva sem gradação ou mutação que, uma vez recebido/a, qual tessitura acabada, nada exterior pode destruir ou rasgar, parafraseando a metáfora de Foucault (Foucault,1986: 66).

Parece oportuno registar desde já o percurso evolutivo global têxtil-arte de Maria Santana nos anos 2010. O percurso desta autora inicia-se com a inclusão de pequenas amostras de tecido manual tradicional têxtil-arte, por ela produzidas nos anos 1950 e 1960. A inclusão dá-se em exercícios de harmonias cromáticas (fig. 232) e depois no projeto *Percurso*s (fig. 233), respetivamente nos anos escolares 2009-2010 e 2010-2011.

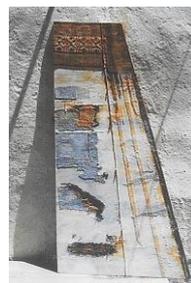


Fig. 232 - Maria Santana - *Harmonia Cromática I*, 2010. Tecelagem manual variada, alcatifas, acrílico sobre madeira, l 50 x c 50cm.

Fig. 233 - Maria Santana - *Percurso*, 2011. Técnica mista - acrílico sobre óxido de zinco, silicone e teceduras variadas de tear manual sobre madeira - a 86,5 x l 60,3cm e ângulos de 19 e 3 graus.

O ano escolar 2010-2011 vê a intensificação das inclusões têxteis, a princípio pouco felizes, segundo os cânones pictóricos dos mestres que acolhem essas inclusões, de que se dá por isso apenas o exemplo da última imagem. Na altura, quando frequenta a unidade curricular Artes Visuais II, esta dividida nas vertentes pintura e escultura, é sugerido a Maria Santana tecer. Deste modo e na vertente pictórica, Maria Santana integra três telas de tecidos em *Tafetá*, tecelagem manual convencional de sua autoria, em três quadros, que pinta (figs. 234-235).

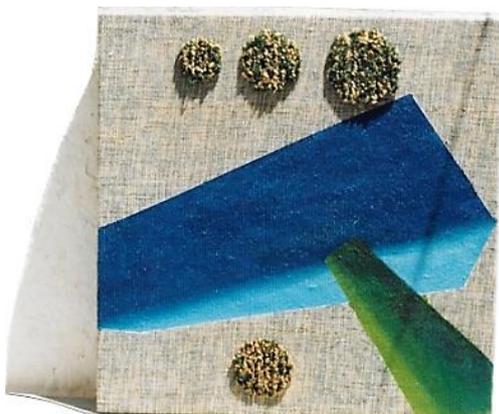


Fig. 234 - Maria Santana - *Sem título*, anos 1950 e 2011. Técnica mista - tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, *Tafetá* mesclado, justaposição de 3 tons de verde e castanho, puxados fada-do-lar; pintura em acrílico - l 50 x c 50cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 235 - Maria Santana - *Sem título*, anos 1950 e 2011. Técnica mista - tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, *Tafetá* mesclado, justaposição de tons amarelo e castanho; pintura em acrílico - l 50 x c 50cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

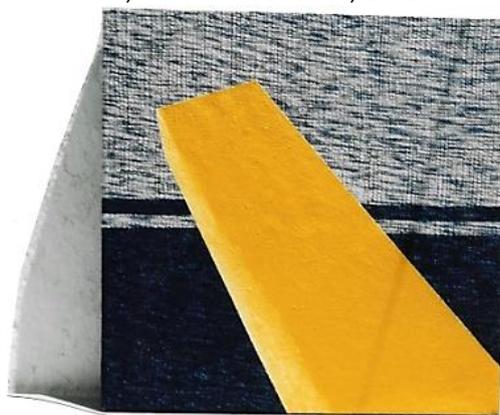


Fig. 236 - Maria Santana - *Sem título*, anos 1950 e 2011. Técnica mista - tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, *Tafetá* mesclado, justaposição de azuis e de branco com azul; pintura em acrílico - l 50 x c 50cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

A primeira tecedura pretende evocar o tempo primaveril. O tecido na tela do segundo quadro evoca as planuras alentejanas na época estival, após a ceifa. A tela e tecido do terceiro quadro é porventura a de maior efeito estético, evocando quiçá águas marinhas e céu. Os três casos anteriores encontram a sua tecelagem detalhada no núcleo dos *Tafetás*, em Apêndice.

Na vertente escultórica da cadeira referida, Maria Santana executa um *Humanoide Bailarino*, que reveste de *crochet* (figs. 237-239).



Figs. 237-239 - Maria Santana - *Humanoide Bailarino*, 2011. Escultura, modelação em esponja cinzenta, revestimento em *Tafetá* amarelo sob *crochet* tipo encanastrado, relevado; mesclados - justaposição de fio de juta reciclado, *perlaponts* castanhos e laranja, seda amarela; costura, a 104 x l 80 x p 37 cm.

A anterior peça é seguida pela instalação *Percursos*, quatro painéis-tapeçarias, reunindo pintura e escultura e os quatro elementos da natureza, cuja ordem de execução é: terra, água, ar e fogo. Esta sequência determina uma evolução no percurso têxtil da autora, nos anos 2010. Essa evolução observa-se na progressiva densidade das teceduras, plenas de características de tessituras contemporâneas, entre as quais: teia visível *versus* teia oculta, inúmeras *assemblages*, *realia*, materiais não têxteis, *crochet*, arames, reciclagens. Os quatro painéis-tapeçarias apresentam cada um o seu formato trapezoidal não convencional, estando assentes em 4 estruturas trapezoidais de arame, que desafiam a inventividade têxtil de Maria Santana, nos momentos da tecedura, pois se necessitam aumentos e reduções laterais (figs. 240-242).



Fig. 240 - Maria Santana - *Percursos*, painéis *Ar*, *Água*, 2011. Instalação escultural de 4 tapeçarias em tecelagem manual vertical, *assemblages*, materiais não têxteis, *crochet*, arames, a 110 x l topo 31, base 51cm, cada painel.

Fig. 241 - Maria Santana - *Percursos*, painéis *Fogo, Terra*, 2011. Instalação escultural de 4 tapeçarias em tecelagem manual vertical, *assemblages*, crochet, materiais não têxteis, arames, bobinas, a 110 x l topo 31, base 51cm, cada painel.



Fig. 242 - Maria Santana - *Percursos*, pormenores dos painéis *Fogo, Terra*, 2011. Instalação escultural de 4 tapeçarias em tecelagem manual vertical, densidade da tecedura *Fogo*, versus teia visível de *Terra*; *assemblages*, crochet, materiais não têxteis, arames, bobinas, a 110 x l topo 31, base 51cm, cada painel.

No ano escolar 2011-2012, Maria Santana parte para uma produção mais autónoma, apoiada em suporte, varão de madeira, após ordenação da teia em régua de pregos: *O Cântico da Água I* (fig. 243). Grande "vela ondulante", de nau do Gama em naufrágio, esta tapeçaria mural, pintura abstratizante de tempestade, é porventura o momento de viragem para maior produção, já que antecede três outras tapeçarias: *O Cântico da Água II*, *Penélope* e *Regressos* (figs. 244-246). Mais adiante estudam-se *O Cântico da Água II* e *Regressos* em detalhadas memórias descritivas.



Fig 243 - Maria Santana - *O Cântico da Água I*, Tapeçaria mural, 2011. Tecelagem manual vertical de *Tafetá* irregular e de alto-liço pouco densa, tramas irregulares, "nós", *dégradés*, *assemblages*, fendas, cinturas, fios por tecer, franjas, desconstrução, justaposição, relevados, irregularidade, materiais variados têxteis, alguns não têxteis, simbologia das cores, reciclagens, l 90 x c 150 x p 7/8cm, variáveis.

Fig. 244 - Maria Santana - *O Cântico da Água II*, Tapeçaria mural, 2012. Tecelagem manual vertical de tafetá irregular e de alto-liço, densa, tramas irregulares, *dégradés*, "nós", *assemblages*, *crochet*, malha,

sobreposições, transparências, variados materiais têxteis e não têxteis, simbologia das cores, reciclagens, l 80 x c 200 x p 6/7cm, variáveis.



Fig. 245 - Maria Santana - *Penélope*, Tapeçaria mural, 2012. Tecelagem, malharia e *crochet* manuais, entrançados, torcidos, justaposições, *assemblages*, sobreposições, transparências, dobragens, materiais têxteis, reciclagens, l 67 x c 110cm, variáveis.

Fig. 246 - Maria Santana - *Regressos*, Tapeçaria mural, 2012. Tecelagem, malharia e *crochet* manuais, *dégradés*, justaposição, sobreposições, *assemblages*, entrançados, torcidos, reciclagens, materiais têxteis, l 102 x c 300 x p 5/6cm variáveis e c. de 5kg.

Posteriormente, em 2013-2014, Maria Santana executa peças maiores, os *Saris Draupadi* e *Bring in the Light*, dois projetos multimédia, antes referenciados e desenvolvidos no Capítulo II, subcapítulo 3.6. Observa-se que a partir de 2011, Maria Santana diversifica materiais e sobretudo técnicas, conferindo aos dois últimos projetos toda a tridimensionalidade de *tableaux vivants*, quando veste os seus saris.

Em relação às obras de Maria Santana, comenta-se que se trata de teceduras manuais, executadas pela mão e mãos desta autora, sob o "sono" do tear, isto é, sem recurso a tecnologia complexa, mais do que as suas próprias mãos, tocando a teia-harpa ou recorrendo a agulhas de *tricot* ou *crochet* e apoios ou suportes de madeira e outros. De construção por natureza lenta, ponderada e convidando constantemente a reflexão, são assim obras morosas, longas, executadas sem qualquer finalidade utilitária imediata, na pura procura das texturas imaginadas e queridas naquele determinado momento inspirador outro, em que o fio se "passeia", têxtil, arte reveladora, revelada e se encobre ... , em abstracionismo lírico; a tecnologia dá lugar à força anímica da autora e de suas mãos. Para ambas as autoras pode acrescentar-se que o processo de construção têxtil é rico em significados e emoções artísticas.

**2. 2. Análise comparativa global das obras das autoras: conceitos, conteúdos, formas, tecnologias, técnicas, metodologias (de trabalho), atitudes estéticas, harmonia imagética e estética, contextualização.**

A seguinte análise comparativa tem em mente o que Foucault considera e explicita quanto a arqueologia como método de investigação. Para este pensador, a comparação é sempre limitada e regional e «a arqueologia procura desenhar configurações singulares», não formas gerais. A arqueologia procura «[...] fazer aparecer um conjunto bem determinado de formações discursivas, que têm entre si um certo número de relações descritíveis», que o pensador designa depois de rede interdiscursiva (Foucault, 2014: 208-209). Foucault acrescenta que a arqueologia se ocupa de um emaranhado de formações discursivas e que os limites e os pontos de cruzamento destas não são fixáveis de uma só vez.

#### **Os conceitos.**

Nos anos 1950 e 1960 e quanto a aspetos conceptuais, as teceduras arte em tecelagem manual de Dulce e de Maria Santana, apresentam simultaneamente rigidez e flexibilidade; na sua grande maioria revelam maciez, densidade, leveza, rigor matemático, uma tradição clássica, convenção e ampla inovação. O têxtil-arte apresenta-se como tecido relativamente liso, plano, de aplicação híbrida, contém "a noção de continuidade através do conceito de fio" e revela elegância.

Por sua vez e comparativamente a aspetos conceptuais, as tapeçarias contemporâneas de Maria Santana, de 2010 a 2015, apresentam também flexibilidade, maciez e alguma leveza. Nelas observa-se audácia, alguma densidade na tessitura, isto é, "rutura" com os teceres convencionais, com o equilíbrio tradicional, mas também por vezes conciliação com o clássico ou convencional tecer. Deste modo, o novo têxtil, tapeçaria híbrida, assume-se como predominante; imaginação e inventividade abundam, onde "a noção de continuidade através do conceito de fio" é regra; o fio aparece como escrita, só ele vai sempre mais longe; o espírito da autora magnetiza o fio; este torna-se luz, em atitude estética, perseguindo beleza. Para Maria Santana, porventura mais acentuadamente do que para Dulce Santana, a tecelagem não é um fim, mas um meio de alcançar o belo em têxtil-arte.

#### **Os conteúdos.**

Os conteúdos constituem, porventura, um dos aspetos mais explorados antes, embora esparsamente. Deste modo, apresenta-se alguma sùmula e diversificam-se ilustrações. Nos anos 1950 e 1960, os teceduras arte das autoras apresentam uma abordagem plena de elementos abstratizantes, maioritariamente modulares, simétricos, regulares, por vezes relevados, na sua grande maioria "finos"; aparecem motivos como losangos, formas elípticas, circulares, espinhas ou espigas - zigzagues - *Flores Mil*, arrendados, entre outros, (figs. 247-250), que são retirados a remissas e recriados a partir de remissas, padrões e regras matemáticas ancestrais.



Fig. 247 - Dulce Santana - *Losangos*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, remissa *Double Diamond*, relevados, l 65 x c 216cm. Fonte, referência: Davison,1951: 130.

Fig. 248 - Dulce Santana - *Espiga* ou *Padrão Twill*, amostras, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, conjugação das remissas *Six Thread Herringbone* e *Eight Thread Herringbone*, técnica pessoal, l 17,5 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 25.

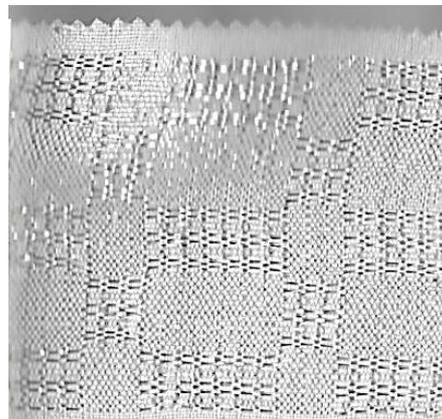


Fig. 249 - Dulce Santana - *Flores Mil*, anos 1960. Tessitura e tecedura manuais em tear horizontal de baixo-liço, inspirada na remissa Johann Schleelein, nº 123 ou *Diamantes*, técnica pessoal; justaposição, relevados, l 18,5 x c 21cm. Fonte, referência: Davison,1951: 131.

Fig. 250 - Dulce Santana - *Renda*, anos 1960. Tecedura e tessitura manuais arrendadas em tear horizontal de baixo-liço, remissa *Sara's Lace Plaid*, l 12,5 x c 9,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 94.

As tessituras recriadas, tanto planas ou lisas, como relevadas e/ou "finas", surgem, entre outros, em fundos acetinados, metálicos-*lurex* preto, branco, ouro, prata, azul, vermelho, dos padrões mais simples aos mais complexos e em dois tipos básicos de urdiduras para todos os têxteis: *Plain Weave*, padrão *Tafetá-Twill* ou padrão sarjado (Davison,1951: 1). A partir das inspirações em remissas setecentistas, surgem conteúdos, padrões inventivos e inovadores, como os paradigmáticos *Arcos*, *Craquelado* ou *Quebrado*, *Colunas e Flores*, *Flores Mil*. Realçam-se neste ponto as originais *Bainhas Abertas*, entrelaçadas e entremeadas com os padrões: *Diamantes* (fig. 251), *Colunas e Flores*, retratadas em biografias e *Regue* ou *Quaker Ladies* (figs. 252 e 253). Surgem ainda puras *Bainhas Abertas* conjugadas com *Tafetá*, a estudar adiante. Deste modo, encontram-se tessituras outras, a partir de gráficos de remissas, *puzzles*, em criações novas, de motivos alongados, truncados, interrompidos, embelezados com técnicas pessoais; outros casos inventivos estudam-se adiante.

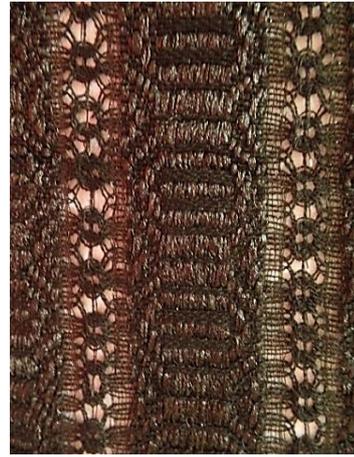
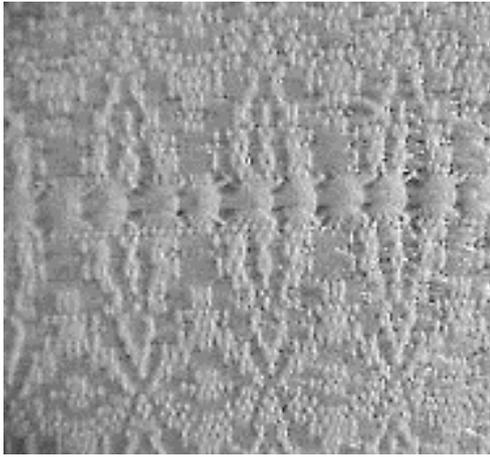


Fig. 251 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas* em *Diamantes*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, relevado, técnica pessoal, alongamento por truncamento, transparências tipo cruzado, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 131.

Fig. 252 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas* em *Regue*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, técnica pessoal, alongamentos, transparências tipo cruzado, l 32 x c 13cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 112.



Fig. 253 - Dulce Santana - *Saia* em *Bainhas Abertas* e em *Regue*, pormenor, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, técnica pessoal, alongamentos, truncamento, transparências tipo cruzado, saia retirada a uma tecedura de l 80 x c 68cm, bainha incluída. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Por sua vez, surgem padrões únicos, na criação tramada e conseguida em conjugação de remissas, estratégia ditada pela sabedoria, exigência e segurança técnica de Dulce Santana e pelo imperativo das lãs *mohair*, a que se quer conferir relevo, como é o caso do casaco comprido a três quartos, em padrão espiga, antes ilustrado; a descrição encontrada nessa imagem antecipa a abordagem ao *Padrão Twill*, aplicado no referido casaco em lã *mohair* preta e branca, estudado adiante no núcleo *Tafetás-Twills*. Daqui decorre que se dá, por vezes, maior importância aos materiais, em ligeiro detrimento do motivo.

A importância dada por Dulce Santana aos materiais, o relevo procurado para as tramas e a alteração da ordem da teia, obtida com as *Bainhas Abertas*, são três dados relevantes, que permitem dizer estar-se perante período moderno de transição têxtil, pois são dados, que autores têxteis apresentam como características contemporâneas têxtil-arte e que perpassam por exemplo as obras vistas em Kuenzi, 1981 ou em Thomas, Mainguy, Pommier, 1985.

Através destes dados vê-se a evolução e a mudança de paradigma têxtil, através das obras das autoras. Outro sinal de pré-contemporaneidade é o aparecimento de *assemblages*, estas presentes em conteúdos rústico-turísticos como alforjes e saias, peças mais destinadas a clientela estrangeira e representando figuras já mencionadas - ceifeiras, pastores, pescadores - enquadradas em tessituras de seus ambientes típicos - planuras alentejanas ou paisagens marítimas. Além do exemplo antes dado com pescador, juntam-se agora *assemblages* de pastor com suínos e de ceifeira, ambas sobre tessituras em *Tafetá* (figs. 254-255).



Fig. 254 - Dulce Santana - *Pastor em Pano de Saia*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, *Tafetá*, listas; *assemblages*, materiais não têxteis, l 56 x c 54cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 255 - Dulce Santana - *Cefeira em Bolsa de Alforje*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, *Tafetá*; *assemblages*, materiais não têxteis, l 20 x c 19cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

A figura 254 apresenta um esboço de "pano" de minissaia e procura retratar variegado colorido campestre de planícies além Tejo, onde contrastes tonais sugerem campos de trigo maduro, no amarelo da maior barra. As listas azul pombo sugerem as urzes ou o rosmaninho violáceo, que se misturam com o vermelho das papoilas e o verde herbáceo mais comum. Esta uma pintura têxtil estilizada possível, sobre a qual se destacam elementos figurativos zoomórficos - os suínos - e um elemento antropomórfico - o pastor. A tessitura encontra-se tramada em *Tafetá*, sobre urdidura em lã industrial azul pombo, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. As lãs das tramas apresentam uma textura homogénia, qualitativa e de espessura, tendo os fios 2mm de secção variável, ou seja, quando cingidos na teia podem diminuir de secção. A figura 255 apresenta uma tecelagem em *Tafetá* sobre urdidura de lã preta industrial, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua, tramada com lã amarela, 2mm de secção, prevista para aplicação sobre alforge ou saia. A *assemblage* da ceifeira em primeiro plano, sobre o fundo referido, apresenta alguma riqueza no pormenor antropomórfico e de acessórios etnográficos não têxteis, como cabo de foice em cabedal, foice em alumínio, papoila em plástico vermelho com seu centro em lã preta e pé em lã verde. Curioso é referir a roupa interior feminina da ceifeira, que reproduz o traje tradicional da vida real, de calção até ao joelho, bem como de saiote-combinação com renda na ponta,

aspectos invisíveis na imagem. Referem-se ainda pormenores da ceifeira: os sapatos de cabedal, o peito relevado, o lenço a envolver e a proteger o rosto de sol escaldante, sob denso chapéu de feltro preto, as garridas meias.

Aos conteúdos-padrões abstratizantes anteriormente apresentados, juntam-se os conteúdos figurativos antropomórficos antes mencionados. Estes e outros, como *Arcos*, *Susan Hanes*, *Queen Ann's Lace*, *Craquelado*, *Basket Weave*, *Amálgama de Mel*, *Dádiva do Oriente*, desenvolvem-se adiante. As imagens a seguir ilustram alguns destes padrões (figs. 256-259).



Fig. 256 - Dulce Santana - *Arcos*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; truncamento, justaposição, l 16 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 131.

Fig. 257 - Dulce Santana - *Craquelado*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; redução e reinvenção do padrão *Arcos*, l 15 x c 11cm. Fonte e referência: Davison, 1951: 131.

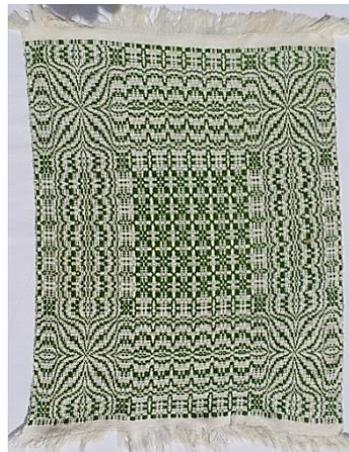


Fig. 258 - Dulce Santana - *Susan Hanes*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, pormenor de peça com l 70 x c 400-500cm. Fonte e referência: Davison, 1951: 143.

Fig. 259 - Dulce Santana - *Dádiva do Oriente*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, l 34,5 x c 51,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951:184.

Relativamente a conteúdos presentes nas obras de Maria Santana e nos anos 2010, eles apresentam-se claramente contemporâneos, numa abordagem maioritariamente abstratizante lírica e simbolista, onde se descortina, a exemplo, um conteúdo marítimo de bonança a seguir a uma tempestade, onde se representam os quatro elementos terra, ar, fogo e água ou onde surge um elemento fálico, este símbolo da fonte no Colégio dos Leões, situada no percurso académico quotidiano a caminho para o bar. Pontualmente, os conteúdos apresentam-se levemente figurativos, de barco que naufraga, de peixe em *água*, de coelho em

*terra*. Abundam motivos simbólicos como pele de cobra em *terra*, arames revestidos de lã por arco-íris, esponja, colares, pau-de-canela, peruca, pala de Camões, entre outros. Cores, formas, áreas de composição e *assemblages* são exploradas na sua simbologia como texturas, formas de mar encapelado e sangrento de naufrágio, de nuvens suaves de sol-pôr, de vulcão em lava incandescente, de rocha, abrigo de cobra, entre outras. Nas teceduras de Maria Santana torna-se evidente a importância dos materiais, em detrimento do motivo. Acrescenta-se que as tessituras apresentam-se em linguagem e expressão plásticas muito relevadas e texturadas, além de revelarem uma forte consciência ecológica no reaproveitamento e recuperação dos mais variados materiais. É relevante mencionar o domínio do conceito entre os vários conteúdos.

Em termos de conteúdos, podem resumir-se as teceduras e tessituras de Maria Santana, na década de 2010, em abstratizantes, de motivos quase impercetíveis e/ou de elementos simbólicos percetíveis, sendo teceduras bem relevadas e expressivas, no que contrastam com as obras das duas autoras nos anos 1950 e 1960, estas sóbrias nos relevados, outras vezes planas, lisas e de um abstracionismo definido enquanto modular, simétrico, regular. Por sua vez, encontram-se em ambas as épocas - anos 1960 e 2010 - conteúdos de alguma figuração e ainda de "quanto menos melhor".

#### **As formas.**

As formas internas ou padrões presentes nas décadas de 1950 e 1960 nas teceduras e tessituras das duas autoras apresentam-se simples ou complexas, bem como regulares, sóbrias e rigorosas, modulares. As formas exteriores ou formatos, em tecidos executados a metro, com finalidade utilitária híbrida, são predominantemente de vestuário e seus acessórios, surgindo também vestuário do lar. Os vários tipos de peças nomeiam-se antes e são objeto de estudo adiante. Muitas peças, formas e formatos, apresentam-se já confeccionadas ou anunciam peças de tecido a metro, de 60 a 80cm de largo, podendo atingir de 4 a 10 e mais metros de comprimento. No caso das peças menores como *écharpes*, *xailles*, *napperons*, panos à americana, as larguras são inferiores, tecidas a gosto, o que torna as peças duplamente originais e personalizadas, pois além de peças tecidas manualmente, as medidas são executadas por encomenda.

As formas internas dos tecidos estudam-se atrás em termos de conteúdos dos mesmos e sintetizam-se maioritariamente em formas simétricas, abstratizantes: vegetalistas, nos padrões *Flores Mil*; zoomórficas nos losangos "olho de perdiz" ou nos zigzagues vários, espiga ou espinha de peixe; outras formas evocam barras ou cinto de monge, *Craquelados*, *Colunas*, *Arcos*. Encontram-se ainda formas de figuras antropomórficas pontuais e ausência de motivos, estes traduzindo-se por harmonias de "quanto menos melhor" de *Tafetás*

monocromáticos ou policromáticos, de teias por tecer, desenhando listas, de *Bainhas Abertas*, estas em cruzamento de fios, deixando espaços abertos a transparências.

Quanto às formas presentes nas obras de Maria Santana na década de 2010, as suas teceduras apresentam formas externas ou formatos não convencionais, trapezoidais ou retangulares irregulares, pontualmente regulares, quadrangulares, pelo que contrastam com as teceduras das duas autoras, em meados do século XX. Também diferem pelas formas, formatos relevados e espaciais, esculturais, tridimensionais em baixo relevo; o humanoide dançarino e a instalação apresentam-se como evidentes exemplos tridimensionais. Na fase têxtil de Maria Santana dos anos 2010 coexistem tapeçarias murais e tapeçarias espaciais, em tessituras híbridas, que podem ser vestes, divisórias, portais ou reposteiros, casos dos saris, tecidas com reduzida finalidade utilitária. Tais teceduras apresentam biomorfismos imaginários de plantas, peixe, palmeiras, em *assemblages*; estas também sugerem formas antropomórficas, numa peruca, mostram formas zoomórficas em coelho, peles de cobra e carneiro. Outros elementos não têxteis simbólicos surgem nas *assemblages*: cálice de alho francês, búzios, conchas, metais, alumínio, pulseiras, pedras semipreciosas, especiarias, bobinas.

Através da análise das formas nas obras das autoras continua a ver-se claramente a mudança de paradigma têxtil do período em estudo, de 1955 a 2015. Essa mutação manifesta-se na contemporaneidade por um exponencial aumento diversificante de texturas e de materiais, em formas outras, não convencionais e esculturais, onde o simbolismo assume relevância. Estes dados levam a concluir quanto a maior riqueza em linguagem e expressão plásticas na contemporaneidade e em concreto na tapeçaria contemporânea de Maria Santana que se vem a analisar, ressaltando os casos em que surgem expressões de "quanto menos melhor".

#### **As tecnologias.**

A tecnologia empregue por Dulce e Maria Santana nos anos 1950 e 1960, em *atelier* familiar, estuda-se no Capítulo II, subcapítulo 1.3., onde se mencionam as tranformações introduzidas nas peças dos dois teares, no sentido de proporcionar resposta satisfatória às numerosas, avultadas e frequentes encomendas. Esses teares horizontais de baixo-liço, permanecem sempre manuais, mesmo após a sua transformação, nunca se tornam mecânicos. No Glossário encontram-se os dez utensílios de apoio fundamental a esses teares; trata-se de utensílios criados, fabricados e/ou adaptados, alguns invenções têxteis tecnológicas de Augusto Santana, como aí se refere. De realçar, o ritmo binário musical da tecnologia dos teares em labor, que, na sua expressão mais simples de *Tafetá*, se traduz em 4-2, 3-1. Tece-se deste modo no *atelier* familiar sob o "signo" do tear, em sinfonias têxteis, que entregam padrões muito variados, tantas vezes inventados e reinventados.

Diferentemente de todo o anterior aparato tecnológico, a Maria Santana dos anos 2010 vai tecer sinfonias têxteis de harpa, sob o "sono" do tear, já que a autora labora perante fios,

cordas de harpa verticais, dispostos em suporte horizontal, tronco, haste ou pau de madeira esquecida em prados, jardins ou planura alentejana, por vezes encontrada à deriva na praia. Esse suporte apoia-se em portas, móveis, entre outras soluções. De início, a sua tecnologia, além desses suportes, é uma régua com pregos, esta importada do *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960. Uma vez encontrada a ordem desejada, os fios da teia dispensam depois a régua referida. Esta régua, desatada e liberta, observa uma Maria Santana apoiada na sua força anímica e nas suas mãos, sem *medium* ou intermediário entre ela e a matéria-prima. Não há tempo gasto com as morosas fases de urdir, montar e empeirar o tear, nem há a prisão a um lugar; Maria Santana leva o seu tecer consigo, onde quer ir. Também não há as regras das remissas, estas as grandes inimigas da imaginação para Maria Santana. Os teceres expressivos da autora surgem de fios escolhidos com as suas mãos, as mesmas mãos com que modela as teceduras e tessituras, mãos que revelam o inconsciente que se encobre, des-encobre e descobre. Alguma tecnologia se consente em Maria Santana, no emprego de agulhas de coser, de *crochet* e de *tricot*. Os aspetos tecnológicos são porventura os que maior e mais evidente contraste apresentam nas duas épocas em estudo, de 1955 a 2015, podendo observar-se uma rutura com o tradicional *modus faciendi* têxtil em tecelagem manual, recorrendo-se a um dos mais ancestrais modos de tecer, isto é, de cima para baixo.

#### **As técnicas.**

Em relação às técnicas presentes nos anos 1950 e 1960 nas obras têxteis de Dulce e de Maria Santana, encontra-se tecelagem manual em teares horizontais de baixo-liço e quatro quadros, aplicando pentes 4 ou 6, podendo observar-se teias maioritariamente densas, tensas, tramas entrelaçando urdiduras com quase invariável rigor, em batidas tradicionais, musicalidades convencionais, estas ditadas por remissas ou gráficos, constituídas por montagens e pedalagens musicais matemáticas. Saber ler uma remissa é uma competência fundamental; a leitura de uma remissa diz ao artista, tecedeira ou tecelão, se a tecedura é *Tafetá*, sarja ou outro padrão. Saber montar uma teia - urdir, remeter e empeirar - são técnicas ao tempo dominadas pelas autoras. Entre outras técnicas aplicadas pelas autoras naquele tempo encontram-se: *dégradés*, *Bainhas Abertas* tecidas com o rigor de uma régua, fios por tecer, justaposições, franjas. Também se encontram: algum "relevo", algumas *assemblages*, bem como mistura de fios diferentes, frequentemente justapostos, a tecer em *duites* sucessivas, criando mesclados ricos de mar, de searas ou de prados. Deste modo, tece-se com rede, isto é, com o apoio de teia, portanto sob o "signo" do tear.

Nas obras de Maria Santana observa-se grande variedade de técnicas, em constante experimentação, um dos cunhos da tapeçaria contemporânea e de uma contemporaneidade têxtil-arte lançada com *Lausanne*. Maria Santana inspira-se na tradição milenar pré-

colombiana-peruana: a teia apresenta-se frouxa, surgem entrelaçamentos regulares e irregulares múltiplos, entrançados, "fendas" acentuadas, espaços abertos em tecido tradicional. Esta última técnica juntamente com as técnicas *dégradés* e fios por tecer encontram-se também nos anos 1950 e 1960 e nas duas autoras em estudo. A estas técnicas juntam-se na contemporaneidade das obras de Maria Santana também: tecido tradicional, cerrado, pintado, muitas *assemblages*, *broches*, *bouclés*, franjas, *crochet*, *tricot*. Nessas teceduras e tessituras surgem ainda alguma costura, "nós", borlas, enrolamentos. Pode sintetizar-se que é sobretudo a nível das técnicas que se observa, até ao momento, porventura, a maior mudança de paradigma em têxtil-arte e patente através das teceduras das autoras, de 1955 a 2015. Este dado continua a contribuir para a resposta à questão central desta tese: qual a evolução/mudança do têxtil-arte em tecelagem manual, de 1955 a 2015, observada através de dois casos, pertencentes a duas gerações, separadas por três décadas?

### **Metodologias (de trabalho).**

Dulce e Maria Santana seguem nos anos 1950 e 1960 em *atelier* familiar uma metodologia da remissa-gráfico, elementos dados, que conduzem a protótipos industriais, amostras e referências em mostruários, para fins comerciais, funcionais, utilitários, de vestuário pessoal feminino e vestuário do lar. Deste modo realizam-se "estudos" e mais "estudos" das remissas, que se seguem a uma prévia pesquisa, esta alicerçada também nas encomendas formuladas. Após os estudos observa-se a escolha criteriosa de matérias-primas, por vezes bem diversas das patentes em mostruário, já que as remessas, os lotes fabris se alteram, como se sabe. A fase seguinte surge plena de experiências e mais experiências, muitas experiências, tantas vezes submetidas à apreciação de clientes exigentes, que por vezes ditam a melhor solução. O momento metodológico seguinte é o tempo dos cálculos em excesso, regidos pelas peças e medidas pedidas pela cliente e pelos dados colhidos nas experiências. Estas morosas fases preparatórias conduzem à decisão: pode começar-se a tecer. O início da tecelagem acontece, se há matéria-prima em *stock*, caso contrário, espera-se por remessas, que podem trazer alterações de cores e tons. Enfim, a execução de tecelagem manual a metro, para *napperons*, xailes, saias, *écharpes*, etc., deve acontecer em tempo útil, para evitar desistências, em nada bem vindas. Sobre cálculo, Kùchler e Were consideram: «o cálculo como indicador de uma empatia e de uma ligação intelectual comprometida e consciente com a matéria». <sup>191</sup> Para estes autores, o cálculo, concretizado na fabricação de artefactos, implica avaliações «não-matemáticas», concretas e materiais, de estimativas - proporções, multiplicações (Kùchler & Were, 2009: 193). Ao que se refere em cima acrescenta-se que há em *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960 ideias muito precisas sobre a relação entre arte, técnica e harmonia imagética,

---

<sup>191</sup> «le calcul en tant qu'indicateur d'une empathie et d'un rapport intellectuel engagé et conscient avec la matière» (Kùchler & Were, 2009: 193).

bem como se executam estudos das relações têxteis. O plano é cuidadosamente estabelecido, antes e durante a execução; em mente guardam-se as grandes linhas da tessitura; as técnicas, imutáveis à partida, assim permanecem ao longo da tecedura. Por vezes executam-se desenhos minúsculos a grafite, esquissos, projetos de tessituras de *écharpes* (fig. 260), de xailes, entre outros, composições surgidas de inspirações, a ditar originalidade.

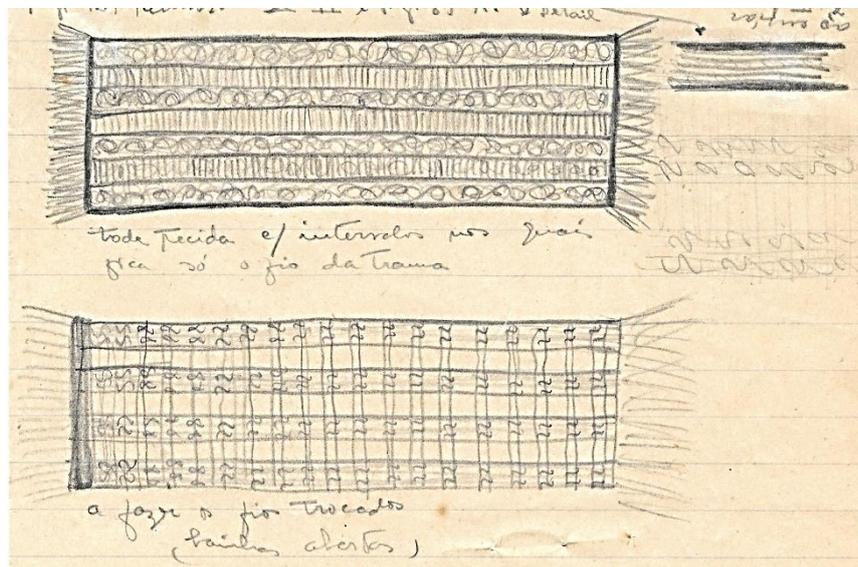


Fig. 260 - Dulce Santana - *Esquissos de écharpes*, anos 1960. Projetos de tecelagem manual. Fonte: acervo da autora.

Deve ter-se presente que a metodologia dos anos 1950 e 1960 sempre está bem condicionada às regras rígidas das remissas. As regras e hábitos do tear não são *grosso modo* postos em causa. Ainda assim, acontecem inventividade e inovação, como antes se refere e segundo as técnicas elencadas - algum "relevo", algumas *assemblages*, fios de urdidura por tecer, mistura/justaposição de fios diferentes a criar texturas e mesclados, entre outras. Todos estes aspetos, fruto de reflexões, ditam padrões originais, também a partir de conjugações esquemáticas outras, conforme exemplos dados e outros a aprofundar adiante.

Por sua vez, a metodologia de trabalho encontrada nas teceduras e tessituras de Maria Santana, na década de 2010, caracteriza-se genericamente pela existência de uma ideia inicial, da qual se parte para a obra final, objetivo artístico, sem qualquer finalidade utilitária preconcebida, que não a de executar tecelagem artística. Desde logo se depreende que não se encontram aqui os espartilhos de remissas, regras dos anos 1950 e 1960, antes se parte de uma conceção-mágica, em direção a uma execução-poética, para chegar a uma conclusão, ao resultado, isto é, à obra final e a uma apreciação crítica. Formulando de outro modo e alargando o processo, após a ideia, conceção-mágica e em "atitude estética", a metodologia segue: estudo(s), pesquisas, mais estudo, esquissos-estudos, estes precedidos, seguidos ou acompanhados de escolha de matérias-primas, momento em que Maria Santana entra de novo em intensa "atitude estética". As matérias-primas determinam inúmeras experiências, que algum tempo depois levam a decisões e conduzem a cálculos. Comunga-se com a visão de

Küchler e Were: «Nós afirmamos que a seleção e a manipulação técnica dos materiais andam a par com uma empatia, uma espécie de intersubjetividade, que permite o reconhecimento do potencial de certos materiais como sendo capazes de responder a expectativas essenciais e permitindo alcançar resultados específicos». <sup>192</sup> E acrescentam: «A natureza desta empatia com a matéria é crucial para explicar como os indivíduos interpretam o mundo social de modo abstrato, generalizável, tantas vezes invariável». <sup>193</sup> Segundo os mesmos autores, a referida empatia com os materiais corresponde a uma apreensão altamente abstrata e conceptual do mundo social concreto (Küchler & Were, 2009: 208).

À referida metodologia preparatória, segue-se a execução-poética, esta eivada de "atitude estética", momento do verdadeiro "passeio" do fio, linha-têxtil, em recriação do inicial esquisso, que por vezes é quase inexistente; outras vezes, apenas uma ideia, inicial ou não, persiste em mente, na mente de Maria Santana. Note-se que a ideia referida é frequentemente plural, existindo assim à partida várias conceções ou ideias inspiradoras. Dá-se a seguir continuidade à ideia, que mais se adequa a uma execução temporal determinada, sem esquecer o firme propósito de tecer, mais do que qualquer outro propósito ditado por simplificações ou facilitações, por muito legítimas que estas apareçam.

Acrescenta-se que a metodologia seguida por Maria Santana nos anos 2010 inclui muitos dos aspetos antes vistos em *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960 e reformula-se: Maria Santana tem ideias muito exatas e precisas sobre a relação entre arte, técnica e estética, bem como estuda as relações têxteis de diversificados fios, por forma a tirar o melhor partido estético das texturas em presença. Além disso, o plano estabelecido pela ideia ou ideias iniciais é mutável durante a execução, podendo incluir pormenores de extensões ou variações, oferecidas pelas matérias-primas em presença. Em memória encontram-se as grandes linhas da composição ou tessitura, esta guardada em imagem, que é tolerante e inclusiva do erro.

Face à ideia e projeto que prevalecem, impõe-se uma seleção de técnicas adequadas, de entre a panóplia de técnicas à disposição, oferecida também pela herança milenar têxtil-arte pré-colombiana-peruana. Desta análise infere-se ser esta uma metodologia facilitadora da livre expressividade e da autenticidade têxtil - a inspiração do momento - onde o "fio" é o guia,

---

<sup>192</sup> «Nous affirmons que la sélection et la manipulation technique des matériaux vont de pair avec une empathie, une sorte d'intersubjectivité, qui permet la reconnaissance du potentiel de certains matériaux comme étant capables de répondre à des attentes essentielles et permettant de parvenir à des résultats spécifiques» (Küchler & Were, 2009, 192).

<sup>193</sup> «La nature de cette empathie avec la matière est crucial pour expliquer le fait que les individus interprètent le monde social de façon abstraite, généralisable, souvent échangeable» (Küchler & Were, 2009: 192-193).

dentro de forte impulsividade e compulsividade. Neste contexto compreende-se não gostar Maria Santana de regras, considerando-as adversas a uma livre inventividade.

Pode sintetizar-se e em relação a aspetos metodológicos que há pontos base e outros pontos profundos comuns nas duas épocas em análise e observáveis através das teceduras e tessituras das autoras em estudo e análise comparativos. As divergências assentam nos diversos rumos e fins das produções. Enquanto que por um lado e nos anos 1950 e 1960 as teceduras se destinam à venda, comercialização de tecidos para finalidades utilitárias, que têm de responder a requisitos bem definidos, por outro lado e nos anos 2010, encontra-se uma produção livre das exigências do mercado imediato, que persegue uma produção de tapeçaria contemporânea eivada de uma mudança de paradigma. Na realidade, Maria Santana desenvolve uma atividade artística de lazer, especulativa, cultural e intelectual, na sua situação de pensionista, que lhe permite uma certa independência ou indiferença relativamente a resultados comerciais imediatos. Deste ponto de vista, os trabalhos de Maria Santana não são uma mercadoria, não são objeto de uma troca, nem de uma demanda ou consumo, nos termos encontrados em Appadurai. Este autor define o estatuto de mercadoria na vida social, como se estuda no Capítulo II, subcapítulo 3. 5.. Aí se desenvolvem as rotas e os desvios comerciais das teceduras de valor de Dulce Santana, cuja atividade comercial de sucesso revela que, o que se negocia é a autenticidade, a originalidade e uma certa exclusividade dos seus bens manufaturados, estes encontrando reconhecimento e valoração por parte dos consumidores, consideráveis detentores do conhecimento - técnico, social, estético, etc. - que integra a produção da mercadoria, bem como do conhecimento que integra a ação de consumir a mercadoria apropriadamente (Appadurai, 2008: 44).

#### **Atitudes estéticas, harmonia imagética e estética.**

Quanto a estes aspetos, antes esparsamente estudados, opta-se por reunir dados que se consideram relevantes. Considera-se adequada a expressão harmonia imagética para abordar em termos estéticos as obras têxteis de Dulce e de Maria Santana nas décadas de 1950 e 1960. Refere-se uma harmonia imagética ou harmonia iconográfica plural - isto é, um conjunto de imagens, de símbolos, em composição agradável e simétrica bem ordenada - na sua maioria abstratizante, modular simétrica, regular, outras vezes de "quanto menos melhor", noutras ocasiões levemente figurativa e em momentos bem pontuais. De um ponto de vista abrangente, estas manifestações artísticas podem englobar-se numa harmonia imagética moderna de transição, tradicional e vanguardista, pelas razões descritas. Acrescenta-se que a pluralidade imagética manifesta-se na inclusão pontual de abordagens figurativas antropomórficas, em *assemblages* - ceifeiras, pescadores, pastores. Digna de nota a elegância, a harmonia imagética ática dos tecidos executados, bem como a notada "atitude estética", que conduz a teceduras manuais e ainda toda uma harmonia imagética tátil implícita nessas

teceduras e tessituras, eivadas da referida, concreta e relevante articulação e relação entre arte, técnica e harmonia imagética.

No que concerne às obras têxteis de Maria Santana e nos anos 2010, elas pertencem a uma estética contemporânea. Esta inclui uma estética abstratizante lírica e abstratizante contrastiva, expressiva, segundo alguns “barroca”, rica em cores e tons, em materiais naturalistas em bruto e em motivos abordados, rica também em jogos de sombra-luz, rica ainda em jogos de cheios-vazios. Além disso, é uma estética levemente figurativa e também por vezes de "quanto menos melhor". A estas várias vertentes estéticas junta-se um simbolismo de cores e de *realia*, que anima e preenche uma estética tátil, sensual, de significados codificados. Sublinham-se as harmonias cromáticas, conseguidas em paleta de cores simbólicas, a "atitude" e preocupação estéticas na gênese-concepção e na execução das teceduras e tessituras, bem como uma tendência escultural latente, que se adivinha sobremaneira em baixos relevos, fortemente texturados, nas tapeçarias contemporâneas de Maria Santana e se expressa nas suas pictóricas tapeçarias murais e instalações pictóricas e escultóricas, obras eivadas de uma considerável relação entre arte, técnica e estética.

Uma análise comparativa das duas épocas em termos harmónico-imagéticos e estéticos pode revelar a evolução, a mudança de paradigma têxtil, visíveis através das obras das autoras, em aspetos comuns, que no entanto diferem na sua particularidade. Quer nos anos 1950 e 1960, quer nos anos 2010 encontram-se harmonias tanto abstratizantes como figurativas, de "quanto menos melhor" e táteis. As particularidades bem como aspetos mais abrangentes dessas harmonias revelam uma predominante simetria e regularidade modulares para os anos 1950 e 1960, enquanto que nos anos 2010 surge um lirismo expressionista e um simbolismo, segundo alguns, um “barroco”.

### **Contextualização.**

Em relação a contextualização das obras das duas autoras, nos dois períodos em análise, opta-se por recordar sucintamente pontos históricos fulcrais. Por um lado, conteúdos e padrões ancestrais em transumância intercontinental Europa-América-Europa e tecnologia egípcia e muçulmana são dois aspetos presentes em *atelier* familiar dos anos 1950 e 1960, com Dulce e Maria Santana. Por outro lado, algumas técnicas milenares pré-colombianas-peruanas são adotadas nos anos 2010 por Maria Santana.

### **2. 3. Estudos de caso: as obras das autoras em confronto.**

Analisa-se comparativamente as obras das autoras em estudo. Confrontam-se os vários elementos plásticos estruturantes da linguagem plástica têxtil e sua sintaxe, nas teceduras e tessituras - linha-fio e fio(s)-ponto(s) em "passeio" na(s) teia(s) e trama(s), cor e luz-brilho-reflexo, textura, plano e superfície, forma e formato, profundidade, espaço e volume,

movimento, tempo e ritmo. O arquivo de imagens têxtil-arte em tecelagem manual, tecidos e tapeçaria mural, apresenta práticas discursivas, enfim, todo um jogo de relações, que são características próprias do nível discursivo têxtil, segundo regularidades específicas do que pode ser dito, segundo o sistema que rege o aparecimento de acontecimentos-teceres singulares e seguindo critérios baseados no sucesso de vendas, bem como critérios de agrupamentos em núcleos temáticos de padrões das duas autoras, Dulce e Maria Santana, em progressivo *crescendum* imaginativo e inventivo, nos anos 1950 e 1960. Por sua vez, inclui-se um critério evolutivo ou de mudança de paradigma, quanto ao percurso de Maria Santana de 2010 a 2015. Deste modo, no primeiro caso, não há atenção a uma cronologia, mas a ditames de maior execução, esta pedida por clientes que ditam a moda e a preferência, enquanto que o segundo caso persegue uma ordem temporal do percurso de Maria Santana, a partir de 2010. Neste contexto, tem-se em linha de conta o conceito de arquivo em Foucault, que faz com que as coisas ditas - tecidas - segundo regularidades específicas «se agrupem em figuras distintas, se componham entre si segundo relações múltiplas [...]» (Foucault, 2014:178). Também não se vê a seguir uma separação de épocas, antes se vão pintando-tecendo imagens, páginas, que ao sabor das reminiscências constroem nova tapeçaria imagética, esta bem mais concreta do que as anteriores, plena de vivências de análise comparativa, podendo encontrar-se lado a lado teceduras de épocas diferentes, esperando com este procedimento clarificar as teceduras importadas por Maria Santana, na década 2010. Se esta autora acrescenta algo ou oferece alguma surpresa a Dulce Santana, essa surpresa é constituída pela máxima exploração do *Plain Weave - Tafetá* - tessitura densa, resistente e invariavelmente presente nas suas obras, estas plenas de vários e ancestrais fios têxteis, adquiridos faz mais de cinco décadas. Esses fios e linhas têxteis emprestam a sua antiguidade a obras contemporâneas. Apresenta-se sempre um padrão e uma aplicação desse padrão, exceptuando-se os casos dos 3 casacos em *Tafetá*, considerados um “bloco”. Além disso e sempre que surge, estuda-se também a confeção de Dulce Santana.

### **2. 3. 1. 1º núcleo, *Diamantes*, versões I e II e suas variantes.**

Inicia-se o estudo detalhado das obras de Dulce e de Maria Santana, nos anos 1950 e 1960, com a remissa intitulada *Johann Schleelein's nº 123* (Davison,1951:131), versões I e II e suas variantes, conhecida inicialmente por Dulce Santana sob o título *D. João IV*, intitulada *Diamantes* nesta investigação, designação preferida no texto seguinte, por vezes omitindo os anteriores títulos. Esta remissa encontra-se vastamente representada em mostruários e extra mostruários, nas amostras de tecidos tradicionais, densos, cerrados, convencionais, na sua maioria de urdidura empenhada em pente número 6, a dois fios por pua e é explorada em variantes, recriações e invenções diversas, nos mais de 80 teceres que lhe são dedicados.

### **Diamantes, versão I e suas variantes.**

Inicia-se uma abordagem não linear das teceduras, amostras em mostruários, no intuito de descortinar, por um lado, um pouco do percurso imaginativo e inventivo da autora Dulce Santana, parecendo, por outro lado, uma abordagem mais apelativa do que um estudo inicial puramente linear, pela ordem em que as amostras surgem nesses mostruários. A abordagem linear encontra-se em Apêndice e inicia-se aí pelas amostras tipo I - em preto, branco e suas variantes - que apresentam o mesmo padrão da amostra tipo XI, a estudar a seguir, bem como também em Apêndice se descrevem outras teceduras e tessituras da autora, em *crescendum* inventivo.

A amostra, em mostruários de Dulce Santana (figs. 261-262), pertence ao núcleo *Diamantes*, versão I e aparece seguida do respetivo gráfico da remissa (fig. 263) (Davison,1951:131). A amostra revela o entrelaçamento teia-trama, num padrão em seda vermelha, sobre fundo em *Tafetá* de fio *lurex* preto, que confere destaque ao padrão *Diamantes* e acentua o seu brilho, criando ilusão de profundidade entre os vários traços delimitadores de efeitos múltiplos e diversos, segundo o enfoque visual. A anotação de Dulce Santana indica que esta amostra é descontinuada, pelo que é retirada dos mostruários. A memória descortina levemente as razões da descontinuidade desta tecedura: o fio de seda, ele próprio, pode ter sido descontinuado ou tornar-se dispendioso ou ainda a tessitura ser pouco procurada e vendida, quiçá até a autora evolui para um outro gosto artístico.





Figs. 261-262 – Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, amostra tipo XI, padrão vermelho, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, contraste tonal entre padrão e fundo, 17 x c 11cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison, 1951: 4, 131.



Fig. 263 - Gráfico da remissa *Diamantes*, versão I. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison, 1951: 4, 131.

Uma memória descritiva sintetiza aspectos desta tecedura e tessitura e ajuda a comparar com a amostra tipo u, sua sucessora, em Apêndice, (figs. 61-62), começando a traçar ao mesmo tempo o percurso artístico têxtil da autora Dulce Santana.

**Referência:** t. XI, l 0,70, p. 190\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** 17 x c 11cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*. **Fontes, referências:** Davison, 1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Certa replicação da remissa, em tecido denso, com justaposição de dois fios de seda vermelha no padrão. Contraste entre o padrão vermelho e o fundo preto brilhante. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** seda vermelha, tecida a dois fios justapostos no padrão e *lurex* preto no fundo de *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; seda vermelha brilhante, 1mm de secção; *lurex* preto de brilho intenso, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna abstratizante, modular de losangos, estrelas brilhantes evocando diamantes reluzentes, elipses, flores, de tecido tradicional, denso, cerrado, em seguidismo do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** a noção de continuidade através do conceito de fio. **Data estimada:** anos 1950. **Observações.** Esta remissa encontra-se adiante replicada e recriada, alongada e truncada, nos casos dos padrões às listas, entremeados com *Tafetá* - amostras tipos VIII, X - nos casos dos 2 sacos redondos, verde e vermelho-rosa - com *Bainhas Abertas* - amostras tipos XIII, XIV - bem como encontra outras harmonias de número e qualidade de fios e cores. Além disso, a inventividade da autora altera a pedalagem de tramas e a montagem desta urdidura. Surgem assim novos tecidos e novos padrões, teceduras e tessituras originais, como documentam as amostras tipos V2D, IX, XII, azul 1, u, v, v1, v II. A autora inspira-se nesta remissa para criar ainda *Arcos* - amostras tipos A e E, H, I/J, M, N, P, R - *Craquelado* - amostras tipos L II, O, azul 2 - *Colunas e Flores* - amostras tipos preto 6, 8, azul, verde, vermelho, entre outras - e *Flores Mil* - casos dos conjuntos azul e amarelo, entre outros. Estuda-se a grande maioria destes vários casos em Apêndice.

**Obras.** Neste padrão surgem tecidos a metro, encomendas de clientes; dois sacos redondos; saias e panos de saias; conjuntos de blusa e saia a condizer; *Vestido de Noiva*. Este estuda-se após a descodificação da remissa, como exemplo e aplicação da remissa *Diamantes*, versão I, tecida em algum seguidismo ou replicação da fonte em Davison.

Estuda-se a descodificação técnica detalhada, dividida em abordagem geral introdutória e em abordagem específica, da remissa *Diamantes*, versões I e II, encontrando-se a versão II mais adiante. A descodificação de uma remissa inclui: a montagem da urdidura nos liços e o modo de pedalar a(s) trama(s), ambos indicadores dos padrões. Observa-se que a introdução geral aplica-se a todos os casos de remissas nesta investigação. Toma-se para estudo mais detalhado a remissa *Diamantes* (fig. 263), após a apresentação geral de variantes tessiturais neste texto e em Apêndice, e referidas nas anteriores “observações”. Note-se todavia que a uma análise e estudo mais detalhados pertencem dados técnicos e dados harmónico-imagéticos, baseados na observação dos *corpus et corpora* - peças de vestuário, amostras de mostruários, entre outras teceduras - bem como baseados na pesquisa e estudo de registos documentais, todos eles legado de Dulce Santana. Deste modo, a seguinte descrição técnica completa-se com a descrição contida para cada caso, em memória descritiva.

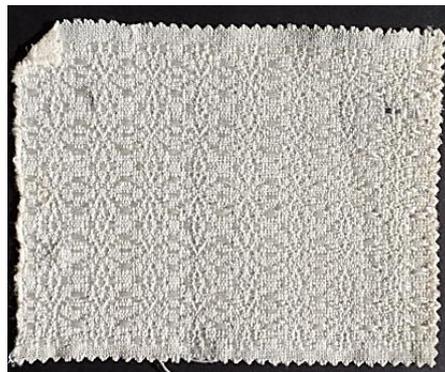
Em *Diamantes* ou no núcleo *Diamantes*, os fios em teia são em geral de lã industrial branca ou preta, isto é, de secção ou corte diametral finíssimos - 0,5mm de espessura - montados em tear manual horizontal de baixo-liço e de quatro quadros. Explicita-se que os quatro quadros representam-se pelos quatro espaços abertos entre as linhas horizontais do gráfico e reproduzem as formas segundo as quais os liços estão pendurados no tear. Os traços podem assim ler-se como liços ou como fios que se enfiam ou remetem nos olhais dos liços. O tear mencionado recebe fios de teia para as versões I e II da remissa *Diamantes*, gráfico dado em cima. Descodifica-se e transcreve-se a leitura da montagem da urdidura *Diamantes*. No pentagrama, "pauta horizontal" do gráfico da remissa transcrito antes, lêem-se vinte e seis "notas", fios-têxteis a enfiar/remeter nos olhais dos liços - estes em quatro quadros - pela ordem rígida do canto superior direito para a esquerda. Quanto ao modo de remeter os fios pode ler-se: o primeiro fio de teia remete-se num liço do quadro quatro; o segundo fio, num liço do quadro três; repete-se este procedimento duas vezes; o sétimo fio remete-se num liço do quadro dois; o oitavo fio, num liço do quadro três; o nono fio, num liço do quadro dois; o décimo fio, num liço do quadro um; o décimo primeiro fio, num liço do quadro dois; o décimo segundo fio, num liço do quadro um; o décimo terceiro fio, num liço do quadro quatro; o décimo quarto fio, num liço do quadro três; o décimo quinto, num liço do quadro dois; o décimo sexto fio, num liço do quadro um; o décimo sétimo fio, num liço do quadro dois; o décimo oitavo fio, num liço do quadro três; o décimo nono, num liço do quadro quatro; o vigésimo fio, num liço do quadro um; o vigésimo primeiro fio, num liço do quadro dois; o vigésimo segundo, num liço do quadro um; o vigésimo terceiro fio, num liço do quadro dois; o

vigésimo quarto fio, num liço do quadro três; o vigésimo quinto fio, num liço do quadro dois; o vigésimo sexto fio, num liço do quadro três. Esta enfiadura da urdidura deve repetir-se tantas vezes, quantas as pedidas pela largura da teia em presença. Ao urdir o tear segundo e seguindo o gráfico da remissa *Diamantes*, consegue-se uma montagem da teia, que proporciona os dois padrões, versão I e II, constantes no mesmo gráfico e segundo as respectivas pedalagens, como se estuda adiante.

Além disso, a remissa *Diamantes* apresenta uma "pauta vertical" no gráfico dado, onde se lê a musicalidade da "pedalagem", no todo do "pentagrama", som-tonalidade e tonalidades-inventivas. Para se perceber a pedalagem, chama-se a atenção em primeiro lugar, para as cruces na interceção das linhas horizontais com as linhas verticais. As cruces mostram as combinações dos pedais. Na remissa dada, agora descodificada, as duas primeiras cruces à direita indicam que os quadros 3 e 4 têm de ser baixados juntos, em todas as pedalagens indicadas no espaço diretamente sob eles, isto é, onde estão representados no gráfico de pedalagem, entre as linhas verticais. Os números encontrados entre as linhas verticais indicam o número de vezes, que aquela determinada combinação de pedais tem de ser usada, no desenvolvimento do padrão. Nesta remissa usa-se fundo de *Tafetá*, entre todos os fios do padrão - veja-se a referência *use tabby on all*; segundo Davison, *tabby* e *Tafetá* são equivalentes (Davison, 1951: 4). À tecelagem do *Tafetá* correspondem os dois espaços verticais à esquerda do gráfico e o *Tafetá* executa-se com a pedalagem 4-2 e 3-1, no mesmo fio da teia, isto é, nas teceduras da autora, fio de lã industrial ou em variações discursivas - ráfia, *lurex* - o que resulta em tessituras harmónico-imagéticas singulares, práticas discursivas locais de Dulce Santana, enfim, regularidades específicas do que pode ser dito-tecido. Passa-se à leitura e descodificação da pedalagem musical, movimento, ritmo e tempo vivos desta remissa, versão I. Baixam-se os pedais 4-3 três vezes; de seguida os pedais 4-2, para o *Tafetá*; depois os pedais 3-2 duas vezes; de novo *Tafetá*, com os pedais 3-1; segue-se o desenvolvimento do padrão, com os pedais 2-1 duas vezes; volta-se ao *Tafetá*, com os pedais 4-2; o padrão continua, com os pedais 1-4 uma vez; o *Tafetá* segue com pedais 3-1; o padrão prossegue, com pedais 4-3 uma vez; o *Tafetá*, com pedais 4-2; o padrão, com pedais 3-2 uma vez; o *Tafetá*, 3-1; o padrão 2-1 uma vez; *Tafetá*, 4-2; padrão, 3-2 uma vez; *Tafetá* 3-1; padrão, 4-3 uma vez; *Tafetá*, 4-2; padrão, pedais 1-4 uma vez; *Tafetá*, 3-1; padrão, com pedais 2-1, duas vezes e *Tafetás*, 4-2, 3-1; padrão, com pedais 3-2, duas vezes e *Tafetás*, 4-2, 3-1. A partir daqui, repete-se este esquema de pedalagem musical tantas vezes, quantas as necessárias, até obter o comprimento requerido ou pretendido para a peça de tecido e se completar a sinfonia tessitural concreta de um certo cliente.

***Vestido de Noiva.***

Estuda-se o vestido de noiva referido antes em "obras", exemplo de aplicação da remissa *Diamantes*, versão I, porventura a maior peça de vestuário pessoal da presente investigação, cujas tecedura e tessitura saem de um tear de Dulce Santana (figs. 264-267).



Figs. 264-265 – Dulce Santana - *Vestido de Noiva, Diamantes*, versão I, em amostra de padrão branco, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; encurtamento, l 17,5 x c 13,9cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.



Figs. 266-267 - A noiva Maria da Conceição Pita, a 27 de Dezembro de 1961, para quem Dulce Santana tece o vestido. Fonte: acervo da autora.

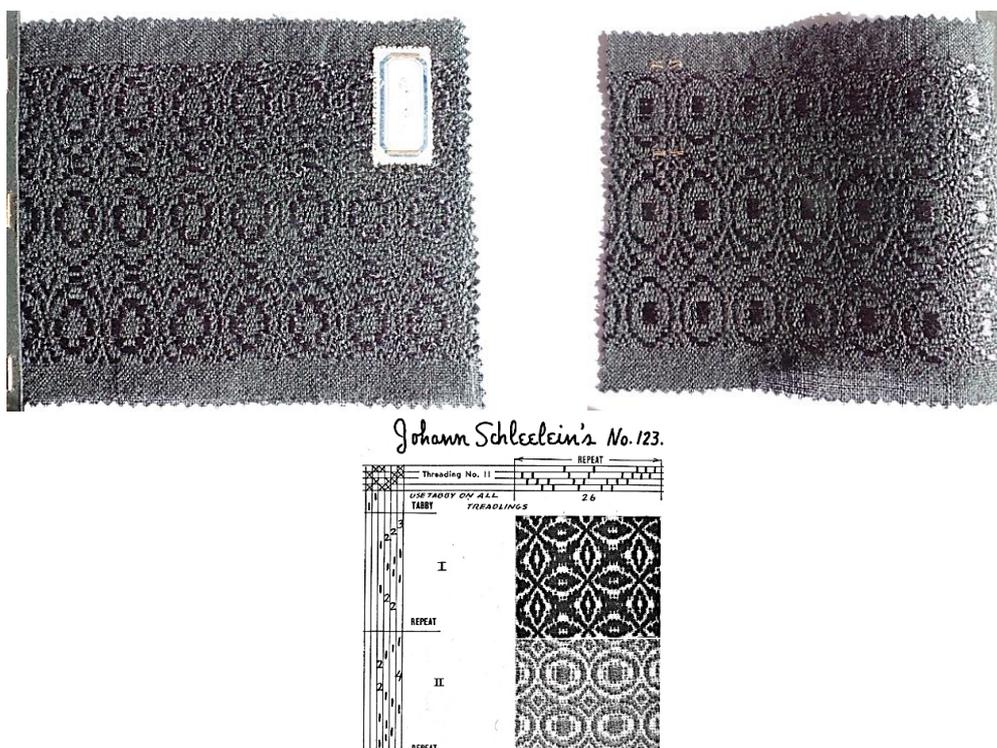
**Referência:** não encontrada; extra mostruário. **Medidas:** l 17,5 x c 13,9cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso encurtado. **Fontes, referências:** Davison, 1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Tecido corrido, isto é, a remissa é seguida, tecida com alteração, face ao caso anterior, isto é, com "um só fio" de *perlapont* branco no padrão. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** *perlapont* branco, tecido a um fio no padrão e lã branca no fundo em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de seccção; *perlapont* branco, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, estrelas, que evocam brilhos de diamante, elipses, flores, de tecido convencional, denso, cerrado, em seguidismo do padrão recebido de Davison. **Conceito:** *ibidem*. **Datação:** anos 1960. **Observações:** o presente padrão - tecido para o vestido de noiva de Maria da Conceição Pita - apresenta cada motivo, losango de flor central, reduzido em cerca de 1,5cm, em relação à amostra tipo I em branco, esta no Apêndice. Tal facto deve-se a uma tecedura a um só fio neste caso. A amostra tipo I em branco encontra-se tecida com dois fios justapostos. Assim, a amostra tipo I apresenta um alongamento do padrão, facto que se verifica em outras amostras e padrões em mostruário, quando esses padrões se encontram tecidos a dois fios. Além disso, assinalam-se neste caso uma tecedura e tessitura de sóbrios e discretos brilhos, reflexos e luz, enfim, uma obra ática.

A confecção do vestido de noiva não é de Dulce Santana e surge simples, face à riqueza do padrão. De cintura cingida e até aos pés, com leve cauda, o vestido de noiva mostra, atrás e na cintura, um laço central de grande dimensão e com longas pontas. As mangas a três quartos, o decote subido e redondo complementam um corte de saia bastante rodada, ao gosto da época.

**Diamantes, versão II e suas variantes.**

A versão II da remissa *Diamantes* - descodificada antes em conjunto com a versão I, quanto à enfiadura dos liços nos quadros – aparece na amostra das figuras 268-269, no gráfico da remissa (fig. 270) e surge depois em Apêndice, em variantes criativas, semelhantes às variantes antes descritas para a versão I, isto é, apresenta-se em branco e preto em tecido corrido, também às listas do padrão ou este truncado por teceduras de *Tafetá* e de *Bainhas Abertas*. Antes de apresentar as amostras em mostruário, a *Saia Castanha de listas na vertical*, em *perlapont* - estudadas em Apêndice - bem como o *Vestido e Saco de Praia* a condizer, descodifica-se a pedalagem musical da versão II de *Diamantes*, como segue. Baixam-se os pedais 4-3, 3-2, 2-1 uma vez; a seguir baixam-se os pedais 1-4 duas vezes e depois os pedais 4-3, quatro vezes; segue-se a combinação dos pedais 1-4, duas vezes, 2-1, 3-2, 4-3, uma vez; a leitura da pedalagem musical prossegue com as combinações 1-4, 2-1, 3-2, 2-1, 1-4, todas executadas uma vez. Note-se que todas estas musicalidades são entremeadas de *Tafetá* 4-2, 3-1 e esta descodificação é para repetir, quando se quer tecer todo o padrão corrido, sem variantes. Em mostruário encontram-se amostras com a remissa corrida, além de outros casos, variantes, que se ilustram em Apêndice, com as respetivas memórias descritivas.

Ilustra-se a versão II de *Diamantes*, em padrão preto, com a amostra tipo IV em mostruário (figs. 268-269) e respetivo gráfico da remissa (fig. 270).



Figs. 268-269 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra tipo IV, em padrão preto, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, alongamento, l 16 x c 13,7cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

Fig. 270 - Gráfico da remissa *Diamantes*, versões I e II. Fonte, referência: Davison,1951: 131.

**Referência:** t. IV, l 0,70, p.150\$00 /m, afixada no direito eleito para a tecedura. **Medidas:** l 16 x c 13,7cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso mais alongado porventura pelo avesso, face à remissa de origem. **Fontes, referências:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Trama a dois fios justapostos no padrão. Alongamento da remissa por tecelagem de tramas a dois fios justapostos. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinha-se o efeito alongado mencionado na forma elíptica, "baga" de diamante, bem como se destacam o brilho do *perlapont* e a eleição do avesso do tecido para funcionar como seu "direito".

### ***Vestido e Saco de Praia.***

Estudam-se os referidos *Vestido e Saco de Praia* a condizer (figs. 271-275), como exemplos da aplicação da remissa *Diamantes*, versão II. Encontram-se barras em ambos, tecidas entre vasto tecido de *Tafetá* de algodão branco natural. Clarifica-se que o tecido e a confecção destas peças de uso pessoal são da autoria de Dulce Santana, que os usa nos anos 1960.



Figs. 271-272 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, *Vestido de Praia*, frente e costas, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; barras; justaposição, alongamento, relevo, costura, l 45-150 x a 103cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.



Figs. 273-274 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, pormenores direito e avesso, em barra aplicada no *Vestido de Praia*, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; barras; justaposição, alongamento, relevo, costura, l 80 x a/c 11cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.



Fig. 275 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, *Saco de Praia*, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; barras; justaposição, alongamento, relevo, costura, borlas, l 37 x a 42 x p 11 a 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Uma memória descritiva do padrão aplicado esclarece aspetos dignos de menção.

**Referência:** as barras presentes nestas peças referem-se ao padrão corrido da amostra tipo IV, l 0,70, antes estudada e encontrada em mostruários. **Medidas:** l 80 x c 11cm cada uma das três barras do padrão, uma no saco, duas no vestido, todas apresentando três motivos elípticos, "baga" de diamante.

**Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso alongado nas elipses, a evocar "bagas" de diamante. No vestido, as barras do padrão apresentam-se ladeadas de listas de *Tafetá* com 0,5cm em *lurex* dourado, este seguido de 0,5cm de *Tafetá* em fio de seda igual ao fio do padrão, depois de novo 0,5cm de *lurex* dourado. Nos lados maiores do saco, a barra do padrão encontra-se ladeada por duas voltas de *lurex* dourado, este seguido de 0,7mm de *Tafetá* em fio de algodão branco natural, depois de novo duas voltas em *lurex* dourado, este seguido de 0,8mm de *Tafetá* em seda igual à seda do padrão e estas listas terminam com duas voltas em *lurex* dourado. Nos foles do saco, a barra do padrão encontra-se ladeada de modo igual ao descrito para as barras do vestido. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131.

**Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão referido, este sobre fundo de trama em *Tafetá*. Alongamento da remissa de origem por tecedura a dois fios justapostos no padrão. *Tafetá* na grande maioria do vestido e do saco. **Urdidura:** algodão branco natural. **Tramas:** dois fios de seda verde justapostos no padrão; algodão branco natural no fundo do padrão, de trama em *Tafetá* e na maioria do tecido do vestido e do saco; *lurex* dourado em efeitos vários de listas a ladear as três barras do padrão. **Materiais-seccção, cores:** algodão branco natural, 0,5mm variável de seccção; seda verde, 1mm de seccção; *lurex* dourado-ouro, 0,5mm de seccção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular-elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950-1960. **Observações:** sublinham-se os motivos alongados, "baga" de diamante do padrão *Diamantes*, versão II, que sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo, acentuados pelas margens em fio metálico *lurex* dourado-ouro. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do padrão de origem. As presentes obras surgem concebidas dentro de um certo espírito ático.

**Confeção de Dulce Santana.** O vestido apresenta corte acentuadamente *evasée*, a partir de uma cintura justa, marcada por cinto do mesmo tecido, com 5,5cm de largo, dividido em duas metades de 37cm de comprimento cada, cosido ao vestido. Este apresenta 103cm de alto. A largura na zona dos ombros é de

45cm. Na zona da bainha encontra-se uma amplitude ou largura total de 150cm. O cinto é ajustado lateralmente por dois botões e respetivas presilhas circulares, de cordão com 3mm de secção. Os dois botões, em cada lado da cintura, escondem dois bolsos laterais discretos, embutidos em macho aí criado. A prisão interior dos bolsos determina o decote da frente. Este, acentuadamente em barco na frente do vestido, dista 9cm do ombro e vai ao encontro da barra do padrão *Diamantes*. Nas costas do vestido, o decote em "v" apresenta a mesma profundidade que o decote da frente, isto é, termina onde começa a barra do padrão. O corpo do vestido apresenta ligeiro franzido, antes do cinto, e a barra do padrão dista 11,5cm do cinto. Em baixo e na saia, a barra do padrão dista 8,5cm da bainha e 33cm do cinto, aparecendo um apanhado ou refego de 1cm na parte superior da barra. Na parte superior do vestido observam-se largas alças - 10cm de largo nos ombros, 22cm junto do padrão-barra. As referidas alças abrem-se e fecham-se com três botões e respetivas presilhas, iguais aos botões e presilhas encontrados no cinto. Circulares e brancos, estes são botões vistosos de 2cm de secção e encontram-se espaçados 4,5cm entre si; na cintura, os botões distam 4cm entre si, distâncias medidas pelo centro dos botões. Observam-se ainda cavas de 19cm de alto, numa clara peça de verão. Em relação à confeção do saco a condizer, o fundo retangular - l 11 x c 37cm - determina uma forma próxima de paralelepípedo retangular, que fecha em folho franzido - 6cm de altura - com dois cordões redondos de algodão, com 52cm de comprimento cada um, quando dobrados e quando o saco está aberto. Na ponta dos cordões observam-se fartas borlas nos mesmos fios do saco, excetuando o *lurex*. O saco mede 42cm de altura. Lateralmente, o saco apresenta foles de 14cm de amplitude na zona da boca. A barra do padrão situa-se a 8cm do fundo do saco e termina a 23cm da boca do mesmo. O saco encontra-se forrado de *Tafeté* creme e apresenta várias bolsitas interiores de arrumos femininos. Fundo e apoios laterais em cartão entre o forro e o tecido do saco conservam e mantêm uma posição correta da forma mencionada. Outros pormenores são comuns aos sacos redondos descritos em Apêndice e sob o texto «traços gerais comuns».

Segue-se uma série de padrões, numa natural sequência, fruto da imaginação e inventividade da autora: *Padrão Dulce Santana, Arcos, Craquelado, Colunas e Flores*. Todos eles encontram-se descritos em Apêndice, reservando-se este espaço para a apresentação de um caso paradigmático, exemplo da aplicação de alguns destes padrões. Aborda-se deste modo o *Conjunto Azul* de blusa e saia a condizer. Considera-se este conjunto o corolário e síntese de anteriores invenções - *Caquelado, Colunas*, variantes à versão II de *Diamantes* - conseguidas a partir da remissa *Diamantes*. Assim sendo, o referido conjunto, de *Padrão Flores Mil* - designação encontrada para esta investigação - representa por si próprio, porventura, uma das maiores inventividades conseguidas pela autora na remissa *Diamantes*. Por isso, escolhe-se para terminar neste espaço o núcleo *Diamantes*, elegendo-se também pelas harmonias cromáticas e imagéticas conseguidas.

#### ***Padrão Flores Mil e suas variantes.***

No anterior contexto, estudam-se dois conjuntos de blusa e saia, um azul, outro amarelo, bem como uma saia castanha de lã, que perseguem o modelo de peças com barras florais. Apenas o *Conjunto Azul* se encontra neste Capítulo III; as restantes peças estudam-se em Apêndice. Dá-se deste modo ouvidos e olhos a um conjunto e a uma série de "discursividades locais" - expressão inspirada em Foucault - ancoradas no tempo e espaço eborenses do *atelier* de Dulce Santana dos anos 1960. Essas discursividades falam, deixam ler e ouvir uma peculiar inventividade da autora, no entrecruzamento da técnica têxtil-arte em tecelagem manual, com uma harmonia imagética abstratizante, naturalista, de *Flores Mil*. Elas patenteiam conjugações

de padrões, criados a partir da remissa *Diamantes* e que se estudam também em Apêndice. Porém Dulce Santana modifica nestes casos a pauta horizontal da remissa, encurtando-a, conforme anota sobre excerto da mesma remissa, de que se lê apenas IV, referindo-se à remissa *D. João IV* - «até aqui são as malhas das saias» (fig. 276).

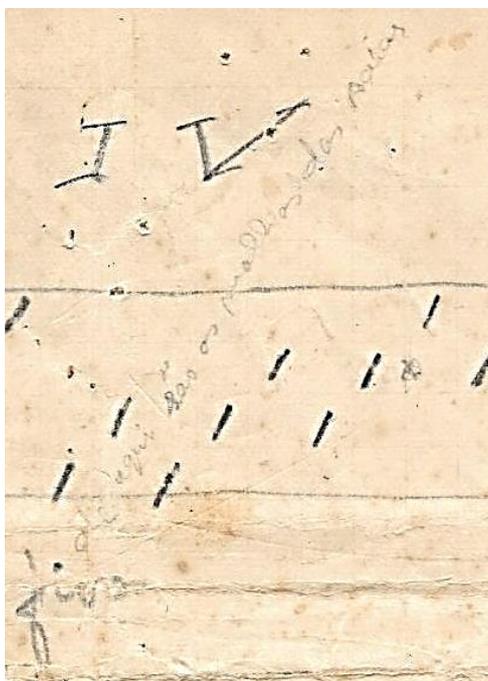


Fig. 276 - Dulce Santana - Excerto manuscrito da remissa *Diamantes*, encurtada e anotada pela autora, com: «até aqui são as malhas das saias», anos 1960. Truncamento da remissa. Fonte: curso de tecelagem e acervo de Maria Santana.

Estuda-se uma visão total da folha de notas da referida remissa (fig. 277), de 26 fios, com a anotação mencionada e quase impercetível, bem como se lêem as pedalagens musicais I, II, e III descodificadas, para leitura fácil, nos momentos da execução das teceduras e tessituras em tecelagem manual. Clarifica-se a alteração ou supressão dos fios em liços, efetuada pela autora: segundo a nova solução encontrada, não se remetem, nem empeiram os primeiros dez fios. Esta inspiração permite que se possa atribuir esta remissa e o novo padrão a Dulce Santana e permite intitular o novo *Padrão Flores Mil*, já que são flores estilizadas e abstratizantes, o que se pode observar nas seguintes barras das blusas e saias.

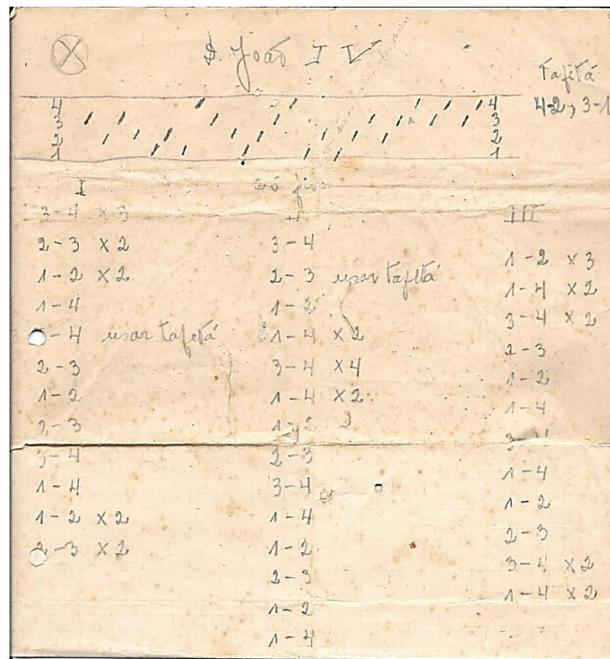


Fig. 277 - Dulce Santana - Folha de anotações manuscrita, contendo a remissa *D. João IV* e suas possíveis pedalagens musicais descodificadas, anos 1960. Transcrição e anotações. Fontes, referências: curso de tecelagem e acervo de Maria Santana.

Como antes, verifica-se também neste caso que a remissa *Diamantes* oferece a Dulce Santana ampla fonte de inspirações, podendo ler-se e ouvir-se de momento a imaginação e a inventividade da autora nas várias barras de blusas e saias a condizer, bem como no fértil emprego dos padrões de modo isolado e em justaposição. Inicia-se o estudo de casos paradigmáticos de grande procura, sobremaneira entre a clientela estrangeira. A partir da amostra experiência (fig. 278) em tons vermelho magenta, rosa, branco, salmão, sobre urdidura preta, a autora orienta os seus novos padrões e as suas novas tessituras. Além desta amostra experiência, há uma outra tessitura, estudada em Apêndice, que Dulce Santana tem em mente, nomeadamente uma outra inovação sua, o padrão inspirado na versão II de *Diamantes* e fruto de truncamento (fig. 279), que tece, tanto para o *Conjunto Amarelo*, como para a *Saia Castanha* de lã, estudados em Apêndice. Na amostra experiência pode observar-se inspirada variação de harmonias cromáticas e de harmonia imagética, inventada a partir de e em torno da remissa *Diamantes*, surgindo um novo padrão, *Flores Mil*, base de teceduras, tessituras e encomendas.



Fig. 278 - Dulce Santana - *Flores Mil*, amostra experiência vermelha, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, encurtamento da urdidura; justaposição de fios grossos e de *designs* simétricos inventados, relevados, alongamentos, harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos, l 18,5 x c 21cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Fig. 279 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra creme, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, truncamento; justaposição, alongamento, relevado, maximização, alteração da pedalagem musical, técnica pessoal inovadora, l 18,5 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Uma vez que se estuda em Apêndice o padrão da figura 279, relembra-se este padrão apenas na legenda em cima. Deste modo, passa-se ao estudo dos vários padrões patententes na amostra experiência (fig. 278), pois em quase todos eles vão tecer-se as barras das blusas e saias a condizer.

**Referência:** não encontrada; trata-se de amostra experiência, que se referencia como amostra vermelha nesta investigação. **Medidas:** l 18,5 x c 21cm. **Remissa, título, padrões:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*, que a autora encurta; para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV, Diamantes* nesta investigação; intitulam-se *Flores Mil* nesta investigação os padrões florais e cilíndricos inventados. A inovação introduzida pela autora consiste em pedalar sequencialmente as tramas, como se lê adiante. Os padrões desenvolvem-se em teceduras e tessituras consideravelmente cerradas, convencionais, modulares, regulares e justapostas, seguidas e tecidas com um, dois e três fios de lã branca, rosa, vermelho magenta, salmão, conforme os casos, sobre fundo de urdidura preta e fundo de tramas em *Tafetá* variado, a detalhar adiante. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 4, a dois fios por pua; tramas a um, dois e três fios justapostos nos padrões; fundo de tramas em *Tafetá* a um fio e variados tons - preto, branco, vermelho magenta - em contraste cromático com os padrões e o fundo da urdidura; todas as tramas acontecem sobre urdidura de lã industrial preta; alteração, encurtamento da urdidura, de 26 para 16 fios a remeter e empeirar uma vez, conforme anotado em documento manuscrito pela autora e antes apresentado; justaposição harmônica de padrões florais simétricos inventados; alongamentos. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** lãs de um a três fios justapostos nos padrões, com fundo de tramas em *Tafetá*. As tramas dos padrões resultam das pedalagens musicais pessoais inovadoras, a seguir detalhadas. Padrão primeiro ou margem, que na imagem se observa na parte inferior, tecido a um fio em lã rosa, faz-se ouvir na pedalagem musical 3-2, seis vezes repetida e enquadra-se no padrão *Colunas*, estudado em Apêndice e da inventividade da autora. Neste caso, o padrão de 1cm de comprimento apresenta duas variações de fundo em lã e *Tafetá*, uma lã preta, a outra vermelha magenta. O segundo padrão, um floral branco, apresenta-se *Quebrado* ou *Craquelado*, a dois fios justapostos, sobre fundo em lã e *Tafetá* vermelho magenta. Com 2cm de comprimento, as pedalagens musicais da(s) flor(es) branca(s) ouvem-se, saídas das seguintes conjugações: 4-3 duas vezes; uma vez para 3-2, 2-1, 3-2, 2-1, 3-2, 4-3, 3-2; duas vezes 4-3. O terceiro padrão floral, em lã salmão, a três fios justapostos, sobre fundo em lã e *Tafetá* branco, apresenta pedalagem musical igual

ao padrão anterior e 2,7cm de comprimento. No quarto padrão floral encontra-se uma tecedura em lãs rosa e branco, respetivamente a dois fios justapostos e a um só fio, sobre fundo em lã e *Tafetá* vermelho magenta; ouvem-se as pedalagens musicais 4-3, 3-2, 2-1, esta três vezes e está-se a meio da flor; 3-2, 4-3 completam a flor; o padrão mede 2,3cm de comprimento. No quinto padrão observam-se duas pequenas flores justapostas, em lã vermelho-magenta a três fios justapostos, sobre fundo em *Tafetá* e em lã branca. Ouvem-se neste caso as musicalidades das pedalagens 4-3 duas vezes, 3-2 três vezes, 4-3 duas vezes, 3-2 três vezes, 4-3 duas vezes. O padrão mede 3cm de comprimento e encontra-se seguido de um esboço interrompido, 4-3, 3-2 duas vezes, em branco. O sexto padrão apresenta-se igual ao primeiro, tanto em musicalidades, como em harmonias cromáticas e medidas. Fundos em *Tafetá* separam os vários padrões, à exceção dos dois primeiros, apresentando-se todos eles nas cores branca e vermelho magenta. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm variável de secção; lã preta, 1mm de secção; lãs rosa, branca, salmão, vermelho magenta, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular floral e cilíndrica, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surgem padrões justapostos e de algum relevo, harmonicamente contrastados, tanto cromaticamente como imageticamente. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** finais dos anos 1960. **Observações:** destacam-se conjuntos ou blocos regulares e simétricos de módulos justapostos, predominantemente florais, alguns cilíndricos, em harmoniosa tessitura cromática contrastiva entre as tramas dos padrões florais e os fundos em *Tafetás* e o fundo da urdidura. Os motivos florais sobressaem da urdidura em relevo, este conferido pelas teceduras a vários fios justapostos, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta inovação apresenta padrões, que resultam em blocos ou módulos densamente invariáveis, acentuando a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de teceduras e tessituras novas e inovadoras, por um lado rigorosas, por outro lado apresentando uma plasticidade de combinações cromáticas e de formas várias, possíveis e inventadas pela autora, em torno da remissa *Diamantes* alterada, encurtada e nos novos padrões *Flores Mil*. A densa simetria encontrada nos novos padrões conduz a uma harmonia imagética abstratizante nova, que avança na libertação de regras dadas e conhecidas antes, descobrindo e des-encobrindo o "ser-aí" têxtil-arte Dulce Santana, que define a sua identidade artística têxtil nos "passeios" que descobre para os seus fios e linhas têxteis.

### **Conjunto Azul.**

Neste contexto, a imaginação e inventividade de Dulce Santana concebem e dão à luz um anunciado *Conjunto Azul* de blusa e saia (figs. 280-282), de contrastes tonais porventura mais chamativos do que os casos amarelo e castanho, estudados em Apêndice. Considera-se este *Conjunto Azul* concebido e eivado de particular sentido ático.

A confeção destas peças pertence a Dulce Santana, no corte e medidas encontrados.

**Confeção de Dulce Santana.** A blusa deste conjunto azul apresenta 53cm de altura, 75cm de largura superior, que inclui ligeira manga - sendo a cava 22cm ampla - e 52cm na base, medidas que conferem à blusa um corte afunilado. Outros traços da confeção encontram-se no decote em formato "barco", 34cm amplo e as manguitas nos ombros estão embelezadas por machos, que no seu cair solto elevam expressivamente esta peça de vestuário na zona referida, quando vestida. Para a saia encontram-se 67cm de altura, 41 de largura na cintura e 58cm em baixo, sendo o corte e confeção *evasée* ou em forma de "sino". A mesma saia apresenta duas pregas centrais, soltas, ao nível da cintura e viradas para o centro. A saia mostra um cinto do mesmo tecido, com 3,5cm de alto e 82cm de comprimento. A peça fecha lateralmente à esquerda com dois colchetes e respetivas presilhas.





Figs. 280-282 - Dulce Santana - *Flores Mil, Conjunto Azul* - respectivamente blusa, saia, conjunto total, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, encurtamento da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, justaposição de fios grossos e de padrões simétricos, inventados pela autora e relevados; alongamentos; harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos; saia l 41-58 x a/c 67cm, blusa l 52-75 x a/c 53cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

A tessitura das barras do *Conjunto Azul* apresenta na blusa azul (fig. 280) os padrões um e quatro da amostra experiência, sendo estes os padrões um e dois da blusa, ouvindo-se para o padrão central e terceiro da blusa as musicalidades 4-3 duas vezes, 3-2 quatro vezes, 4-3 duas vezes. A barra da blusa completa-se com a repetição dos padrões dois e um. As harmonias cromáticas e os *Tafetás* a separar os padrões seguem o modelo que se vê na saia, a seguir. A barra da blusa mede 10cm e encontra-se a 3,5cm do extremo inferior da tecedura, sendo que os 3,5cm estão embebidos em dobra e bainha, pelo avesso da tessitura.

Na barra da saia azul (fig. 281) surgem os padrões um, dois, três, quatro, seis, sete e oito, iguais à amostra experiência, sendo o quinto padrão igual ao terceiro encontrado na blusa. Acrescenta-se algum detalhe suplementar a esta barra da saia azul referindo que o padrão seis é igual ao quarto, o sete é igual ao terceiro, invertido, o oito é igual ao segundo, invertido. A barra da saia mede 22,5cm, encontra-se a 7cm do extremo inferior da mesma e a 15,5cm do extremo superior da tecedura e tessitura em *Tafetá*. Documenta-se o pormenor das barras nas duas peças, (figs. 283-285).



Fig. 283 - Dulce Santana - *Flores Mil, Conjunto Azul*, pormenor da barra da blusa, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, encurtamento da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, justaposição de fios grossos e de padrões simétricos inventados pela autora, relevados; alongamentos; harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos, l 52-75 x a/c 53cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Figs. 384-285 - Dulce Santana - *Flores Mil, Conjunto Azul*, pormenores da barra da saia, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, encurtamento da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, justaposição de fios grossos e de padrões simétricos inventados pela autora, relevados; alongamentos; harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos, l 41-58 x a/c 67cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4,131.

A um estudo e análise tessitural deste *Conjunto Azul* pertencem alguns dados suplementares. A urdidura, remetida e empeirada como se refere para a amostra, isto é, remissa *Diamantes* encurtada e pente 4, a dois fios por pua, é neste caso executada em algodão industrial preto, 0,5mm de secção. Quanto às harmonias cromáticas conseguidas nas barras, elas merecem alguma atenção e destaque. Deste modo, o padrão um, surgido no início e repetido no fim das barras das duas peças, encontra-se tecido com dois fios justapostos, um em lã azul cerúleo, outro em *perlapont* no mesmo tom, sobre fundo em *Tafeté* e em *perlapont* azul, igual à grande maioria do *Tafeté* encontrado na tessitura das duas peças. Na saia, os padrões dois e oito apresentam-se tecidos com três fios de *perlapont* branco justapostos, sobre fundo em *Tafeté* e em *perlapont* azul, igual à grande maioria do *Tafeté* encontrado na tessitura das duas peças. Os padrões três e sete da saia encontram-se tramados com quatro fios justapostos, três de lã azul clara, um de *perlapont* azul cerúleo, sobre fundo em *Tafeté* e em *perlapont* branco. Os padrões quatro e seis da saia, dois e quatro da blusa encontram-se tramados com quatro fios justapostos, dois de lã azul cerúleo, um de *perlapont* azul cerúleo, um de *perlapont* branco, sobre fundo em *Tafeté* e em *perlapont* azul, antes encontrado para os padrões dois e oito e para a tecedura da maioria das duas peças. Quanto ao padrão central nas duas peças, terceiro na blusa, quinto na saia, ele encontra-se tramado com três fios de *perlapont* branco justapostos, sobre o mesmo fundo em *Tafeté* e no *perlapont* azul antes referido. Os relevos encontrados nas teceduras e tessituras devem-se, como se depreende, ao número de fios justapostos bem como à secção dos vários fios empregues. Em relação às secções encontradas, sintetiza-se: *perlaponts*, lãs azul cerúleo e azul claro, 1mm variável de secção. Por entre os vários padrões encontram-se *Tafetés* em *perlaponts* branco e azul mencionados, alternando-se entre si e criando uma unidade tessitural harmónico-imagética moderna de transição, abstratizante, modular, relevada, na grande maioria floral, também algo cilíndrica, onde a

imaginação e a inventividade da autora encontram espaço amplo para se reinventar, perseguindo o conceito antes sempre presente, a noção de continuidade através do conceito de fio, isto é, seguindo o fio-linha e fios-linhas têxteis, esses moventes. Aponta-se os finais dos anos 1960, como a data estimada para a tecedura destas tessituras.

### 2. 3. 2. 2º núcleo, *Tafetás-Twills* e suas cambiantes.

O estudo do núcleo *Tafetás-Twills* é naturalmente feito neste ponto, pela elementaridade e importância básica do domínio do *Tafetá*, incluído em inúmeras remissas, como na anterior *Diamantes*. Ele também surge com existência própria, isolado, como se documenta adiante. Urge deste modo prosseguir com a sua descrição. As imagens 286, 287 ilustram respectivamente um pormenor do tecido em padrão *Tafetá* de um *Casaco Amarelo-ouro* em tecelagem manual de Dulce Santana e o gráfico da remissa que lhe serve de base (Davison,1951: 4). Davison inclui o padrão *Tafetá* no Capítulo I da sua obra, *Twill Treadlings*, considerando-o por isso um padrão "sarjado", embora segundo ela menos resistente do que outros tecidos sarjados. Outros tecidos sarjados apresentam montagem igual, porém outras pedalagens. Entre estas, a mais comum acontece com a sequência de pedalagem musical, a repetir: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4 (Davison,1951: 4). No gráfico da remissa em estudo (fig. 287) surgem outras designações para as teceduras possíveis no padrão *Tafetá-Twill*, e materiais associados. Segundo Davison trata-se de "tecedura plana" - *Plain Weave* - em algodão, ou *Tafetá -Taffeta* - em lã de alpaca, fiada e tecida no lar, e *Tabby*. Este considera-se antigo tecido de seda liso, executado como *Tafetá*. Na língua persa entrelaçar ou tecer dizia-se *taftan* e depois *taftah*, referindo-se a tecido de seda, de fios lustrosos. Em Davison *Tabby* ou *Plain Weave* surgem como sinónimos (Davison, 1951: XII). Nesta investigação adota-se o termo *Tafetá*.

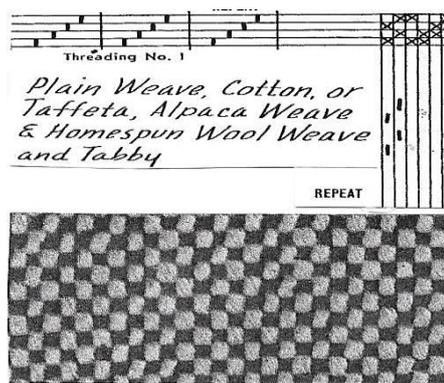


Fig. 286 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em pormenor de *Casaco Amarelo-ouro*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, l 80 x c 100cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.  
Fig. 287 - Gráfico da remissa *Tafetá*, Davison,1951: 4.

Tendo em conta as indicações registadas, a urdidura desta remissa remete-se nos olhais dos liços como segue: um fio no liço do quadro 4, um fio no liço do quadro 3, novo fio no liço do quadro 2 e um fio no liço do quadro um. Esta sequência repete-se pela largura da teia. A pedalagem musical deste *Tafetá* apresenta-se em repetição sequenciada dos conjuntos de

pedais 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, que se devem baixar simultaneamente. Esta remissa encontra em Dulce Santana vasto campo de formações discursivas locais, em variações cromáticas, em tipos de fios empregues, em inventividades e inovações, como se estuda adiante e em Apêndice. Além do referido *Casaco Amarelo-ouro* (fig. 289), são tecidos um *Tailleur Rosa-Velho* bem como um *Casaco Cinza* (figs. 288 e 290).

***Tailleur Rosa-Velho, Casaco Amarelo-ouro e Casaco Cinza.***

Nos dois primeiros casos (figs. 288-289), a trama é do mesmo fio da urdidura e em lã dos respetivos tons. No caso do *Casaco Cinza* (fig. 290), a urdidura surge em lã cinza claro, 2mm variáveis de secção, enquanto que a trama, 1mm de secção, apresenta um tom cinza claro azulado, portanto ligeiramente diferente da urdidura. A lã rosa-velho do *tailleur* mostra 1mm variável de secção; no *Caso Amarelo-ouro* a lã brilhante e felpuda mede 2mm de secção. Estes casos surgem em execução técnica de pente 4, a um fio por pua. Por um lado, nas costas do casaco cinza encontra-se a largura do tecido, 70cm de ourela a ourela, incluindo a prega interior embutida na costura central do corte do casaco. Por outro lado, encontram-se 80cm para largura dos tecidos rosa-velho e amarelo-ouro. Desenvolve-se neste espaço a confeção do *Tailleur Rosa-Velho*, eleito para aplicação desta remissa. Os outros dois casos encontram-se estudados em Apêndice.



Fig. 288 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Tailleur Rosa-Velho*, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, plana, l 80 x c 300cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 289 - Dulce Santana – Padrão *Tafetá*, em *Casaco Amarelo-ouro*, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, plana, l 80 x c 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.



Fig. 290 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Casaco Cinza*, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, plana, l 70 x c 100cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 291-293).** No *Tailleur Rosa-Velho*, o casaco apresenta gola em "v", de dois bicos em cada uma das lapelas. Na frente há dois bolsos guarnecidos de pala em bico, com botões redondos centrais, de 3cm de diâmetro, forrados do mesmo tecido do casaco. Os bolsos medem l 16 x a 15cm. O corte da frente e costas do casaco apresenta uma cintura ajustada, 50cm, as mangas medem 52cm de comprido a partir do ombro e a peça apresenta 2 x 17cm de largura. A altura do casaco é 65cm, 60cm na base. Três botões forrados do mesmo tecido e iguais aos anteriores guarnecem e fecham na frente, em "casas", este casaco curto em *Tafetá* rosa-velho, usado por Maria Santana nos anos 1960. Quanto à saia deste conjunto, ela fecha lateralmente à esquerda com fecho *éclair* de 22cm e mede 68cm de alto. O corte *evasée* da saia apresenta duas pregas na frente e outras duas atrás, dobradas de modo oposto e cosidas até 34 cm da altura da saia, produzindo o efeito de grande "macho" central. A cintura de 80cm (2 x 40cm) e a largura inferior de 75,5cm, por "pano" da saia, em situação das pregas fechadas, determinam o *evasée* do corte na saia. O cinto da saia tem 3cm de largo e 86cm de comprido. Este *tailleur*, fato ou conjunto de casaco e saia rosa-velho em *Tafetá* é retirado e confeccionado de peça de tecido com l 80 x c 300cm. Note-se que da largura do tecido se tira a altura da saia.



Figs. 291-292 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Tailleur Rosa-Velho*, frente e costas do casaco, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 50-60 x c/a 65cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

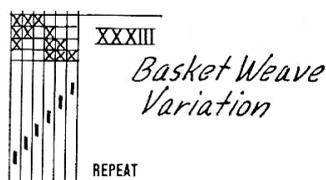
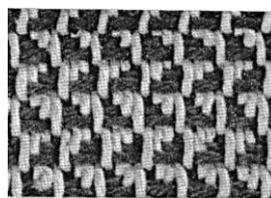
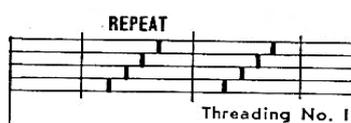


Fig. 293 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Tailleur Rosa-Velho*, frente da saia, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 40-75,5 x c/a 68cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Neste ponto remete-se para Apêndice, no sentido de aí acompanhar as muitas variantes deste padrão *Tafetá*, até ao momento estudado e ilustrado neste Capítulo apenas na sua aplicação aos anteriores casos e sobremaneira ao *Tailleur Rosa-Velho*. Em Apêndice estudam-se desde os casos mais simples, aos cromaticamente mais elaborados, inventivos e inovadores.

**Casaco Azul Escuro.**

Pertencendo a este núcleo dos *Tafetás-Twills*, encontra-se a remissa *Basket Weave*, que aparece em *Casaco Azul Escuro*, em pormenor de padrão (fig. 297). Inserido por Davison no mesmo Capítulo *Twill Treadlings, Basket Weave* (Davison, 1951: 9) apresenta a mesma montagem *Tafetá* para a remissa (fig. 294). *Basket Weave* é uma variante no que concerne à pedalagem musical (fig. 295), que se descodifica adiante (figs. 294-295).



Figs. 294 e 295 - Gráfico da remissa *Basket Weave*, Davison,1951: 9.

Fig. 296 - Modelo XXXIII, *Basket Weave*, Davison,1951: 9.

Fig. 297 - Dulce Santana - *Basket Weave*, em pormenor do *Casaco Azul Escuro*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, encorpada, l 70 x c 480cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 9.

O gráfico da figura 295 fala da pedalagem musical de *Basket Weave*, tecedura encontrada no casaco referido e variante à remissa *Tafetá*. Aí lê-se que o pedal um se baixa isoladamente

uma vez, bem como todas as seguintes pedalagens e musicalidades acontecem apenas uma vez, verificando-se uma sequência dos pedais um e dois, acionados ao mesmo tempo, seguidos dos pedais um, dois, três, estes acionados também em conjunto. O padrão prossegue com o abaixamento do pedal quatro isoladamente, depois os pedais três e quatro em conjunto e finalmente os pedais dois, três, quatro completam o detalhe padronal, que deve ser repetido tantas vezes quantas as necessárias à obtenção do comprimento desejado. Nesta tecedura e tessitura emprega-se o mesmo fio de lã azul escuro, brilhante e felpudo, 3mm de secção, tanto na urdidura como na trama, o que resulta em peça encorpada, agradável ao toque e confortável no vestir. A urdidura empeira-se em pente 4, a um fio por pua. Tanto quanto se recorda e sabe, este casaco de tecido manual, realizado nos anos 1950, é retirado a peça com l 70 x c 480cm e confeccionado por Dulce Santana (figs. 298-300).



Figs. 298-300 - Dulce Santana - *Basket Weave* em *Casaco Azul Escuro* - frente, frente parcial ampliada, costas - anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, encorpada; costura, l 41-190 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 9.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 298-300).** O corte da peça exclusiva apresenta-se *evasée* - com 41cm de largo nos ombros e 190cm em baixo - o que confere ao casaco um certo rodado. Na frente observam-se uma gola em "v", com lapelas levemente em bico, dois pares de bolsos, os superiores fingidos, os inferiores funcionais, com l 17 x a 17cm, arredondados nos cantos inferiores. Os bolsos encontram-se guarnecidos com dobra de 8cm, arredondada nos cantos, distando 19cm pela parte superior. O casaco fecha ao centro com uma série de quatro botões semiesféricos, 3cm de diâmetro, forrados do mesmo tecido do casaco, que distam 12cm entre si. As "casas" distam 11cm. Esta peça apresenta 100cm em altura, as mangas medem 58cm de comprido a partir do ombro e pelo exterior, apresentando uma largura de 21cm na zona do sovaco e 18cm junto ao pulso. O casaco encontra-se forrado de *Tafeté* acetinado no mesmo tom azul escuro e os ombros surgem relevados por almofadas adequadas ao efeito. Maria Santana veste esta peça na sua juventude, Dulce Santana umas boas décadas mais tarde.

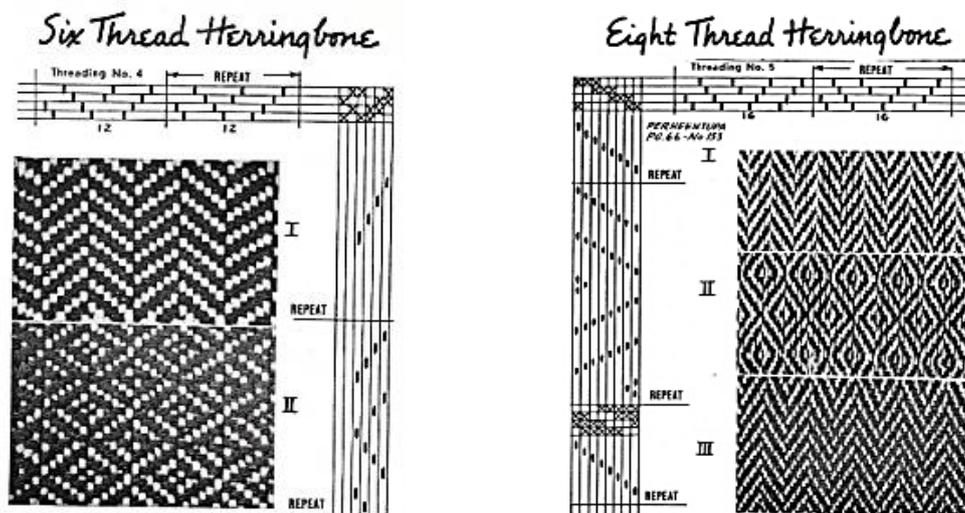
#### **Casaco a 3/4 Padrão *Twill*.**

Estuda-se o caso de um padrão *Twill*, resultante da união de duas remissas. Considerado por Davison um dos três tipos básicos de teceduras, este *Twill* merece tratamento peculiar por parte de Dulce Santana, que o tece em casaco comprido a três quartos, vestido por Maria Santana nos anos 1960 e 1970 (figs. 301-303). Este padrão apresenta-se repetitivo, regular, algo incompleto e desencontrado nos vértices em "v", de efeito ziguezague ou espinha de

peixe ou espiga, fruto de inspiração nas remissas *Six Thread Herringbone*, para a montagem da urdidura e *Eight Thread Herringbone*, versão III, para a pedalagem musical (Davison, 1951: 25) (figs. 304-305). A tecedura do padrão *Twill* acontece sobre urdidura de um fio branco de lã *mohair*, justaposto a outro fio branco de lã normal, 1mm variável de secção cada. A urdidura empeira-se em pente 4, a 2 fios, pua sim, pua não. As tramas do padrão acontecem a um fio e em lã *mohair* preta, 1mm variável de secção. A tessitura revela alguns segredos à altura bem guardados, dos quais revela-se a inclusão na urdidura do fio de lã branca normal e antes referido, enquanto que entre as tramas do padrão *Twill* intercalam-se tramas no fundo, em *Tafeté* e em lã branca, igual à lã branca normal incluída na urdidura.



Figs. 301-302 - Dulce Santana - *Casaco a 3/4* em padrão *Twill*, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, relevada, suave; conjugação de 2 remissas; justaposição na urdidura, l 48-103 x c/a 120cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 25.  
Fig. 303 - Maria Santana envergando o *Casaco a 3/4* no padrão *Twill*, em dezembro de 1970.



Figs. 304-305 - Gráficos das remissas *Six Thread Herringbone* e *Eight Thread Herringbone*. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

Relembra-se que a tecedura reversível do casaco é executada nos anos 1960 e retirada a peça de l 70 x c 500cm.

Inspirada em duas remissas, segundo fonte e referência mencionadas, Dulce Santana retira um padrão *Twill* inédito, bem recebido pela clientela. Detalham-se e acrescentam-se procedimentos técnicos, entre os quais inclui-se a óbvia tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros. Em relação à enfiadura, montagem ou remissão da urdidura nos liços, descodifica-se o pentagrama ou gráfico escolhido, retirado à remissa mencionada, *Six Thread Herringbone* (Davison, 1951: 25). Deste modo, nos olhais dos liços vão entrar 2 fios juntos de cada vez, conforme se indica antes - 1 fio branco de lã *mohair* e 1 fio branco de lã normal. Assim, o primeiro liço do quadro 4 recebe os fios, que depois seguem para os liços dos quadros 3, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2. Encontram-se 12 enfiaduras, cada uma de 2 fios e este procedimento deve repetir-se à largura desejada, como se pode observar em cima, no gráfico da imagem correspondente. Descreve-se a pedalagem musical escolhida, que se encontra no gráfico vertical transcrito em cima, sob o título *Eight Thread Herringbone*, versão III (Davison, 1951: 25). Deste modo, ouvem-se uma vez os seguintes pedais musicais, cada grupo a baixar em conjunto: 4-3-2; 4-3; 4-3-1; 4-1; 4-2-1; 2-1; 3-2-1; 3-2. Este procedimento técnico entrega teceduras e tessituras de uma harmonia imagética convencional, moderna de transição, porque relevada e pouco densa, abstratizante de ziguezagues, espinhas de arenque ou outro qualquer peixe ou ziguezagues de espigas - conforme a cultura de origem ou hospedeira - em inovação, face aos modelos dos padrões recebidos. O conceito antes encontrado percorre também estas peças. A tecelã e autora Dulce Santana inventa nos anos 1960 um padrão *Twill*, que se apresenta repetitivo, de reversibilidade desafiante em confeção. Observa-se e sente-se uma tessitura suave, macia, confortável, leve, onde o padrão *Twill* preto da trama sobressai em relevo e contraste cromático com a urdidura branca congénere, desenhada *Twill*. O mesmo padrão *Twill* preto da trama recebe a graciosidade das tramas *Tafeté* brancas intercalares, que se encontram pouco "batidas", conferindo assim maior altura e relevo ao padrão preto da trama. Os dois lados da tecedura oferecem-se a interessante reversibilidade e alternância cromática, vincada branca de um lado, vincada preta do outro lado. Para lado direito do casaco escolhe-se a tessitura vincada de branco, isto é, de aspeto global claro, aquele lado onde sobressai o branco. O lado onde o tom preto domina, elege-se na confeção para os contrastes da gola, punhos e debruns dos bolsos do *Casaco a 3/4*.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 306-311).** Este *Casaco a 3/4* apresenta 120cm de alto a partir do ombro, 48cm de largura entre ombros, na cintura surgem 42cm, em baixo e fechado 103cm. O corte do casaco encontra-se *evasée*. As mangas medem 57cm de comprimento do ombro ao pulso, 18cm de largo, a meio da manga, os punhos 9,5cm de alto. De decote em "v", a gola bilobada decora a peça, com 30cm de amplitude entre os bicos inferiores, 42cm entre os bicos superiores. Os bolsos medem l 19 x a 24cm,

apresentando debrum superior de 7,5cm de alto. O casaco fecha-se frontalmente com 4 ordens de botões circulares pretos, que distam horizontalmente uns dos outros 12cm e verticalmente 11cm, abotoando em "casas". Ao todo são 8 botões, de 2,5cm de secção e o primeiro par de botões surge após a gola. Encontra-se um forro acetinado cinza no interior desta peça de vestuário. Nas costas, o casaco apresenta uma costura de alto a baixo e duas pinças na zona da cintura. Esta marca-se na frente também com duas pinças. No seu todo esta peça visiona-se ática.



Figs. 306-311 - Dulce Santana - PadrãoTwill em Casaco a 3/4, pormenores da confeção - destaque para a reversibilidade da tecedura e tessitura na gola, punhos, bolsos, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, relevada, suave; conjugação de 2 remissas; justaposição na urdidura, l 48-103 x c/a 120cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

Antes de conseguir a tecedura e tessitura estudadas no *Casaco a 3/4*, Dulce Santana desenvolve várias experiências, que aparecem anotadas. A imagem 312 mostra uma experiência «feita com pente 6, *Eight Thread Herringbone*», nas notas da autora. A amostra experiência mede l 18 x c 10,5cm. Observa-se aí um padrão muito denso, quase irreconhecível, inexpressivo, tecido em lã *mohair* preta, sobre urdidura em lã *mohair* branca. A imagem 313 ilustra outra amostra experiência, anotada «com pente 4, um fio por pua, *Eight Thread Herringbone* (pág. 25)». Tecida nas mesmas lãs, esta amostra experiência mede l 26 x c 12,5cm e revela tecedura e tessitura mais perceptíveis do que a tecedura da experiência anterior. Segue-se uma amostra experiência, imagem 314, que ilustra efetivamente 3 experiências, anotadas pela autora como segue e pode ler-se na imagem 315: «Estas foram feitas com 1 fio por pua no pente 4, remissa *Six Thread Herringbone* (12 fios) pág. 25. Esta tramei com os nºs da remissa I da teia *Eight Thread Herringbone*. Esta, com os nºs da remissa III da *Eight Thread Herringbone*. Esta, como indica a remissa *Six Thread Herringbone*, 3-4, 2-3, 1-2, 1-4».



Fig. 312 - Dulce Santana - Padrão *Twill* em amostra experiência anotada, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, muito densa, padrão quase irreconhecível, pente 6, remissa *Eight Thread Herringbone*, l 18 x c 10,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

Fig. 313 - Dulce Santana – Padrão *Twill* em amostra experiência anotada, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, padrão reconhecível, pente 4, remissa *Eight Thread Herringbone*, l 26 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

Fig. 314 - Dulce Santana - 3 padrões *Twill* em amostra experiência anotada, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, padrões reconhecíveis, pente 4, remissa *Six Thread Herringbone*, tramas das remissas *Eight Tread Herringbone*, versões I e III, também da remissa *Six Thread Herringbone*, l 17,5 x c 18cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

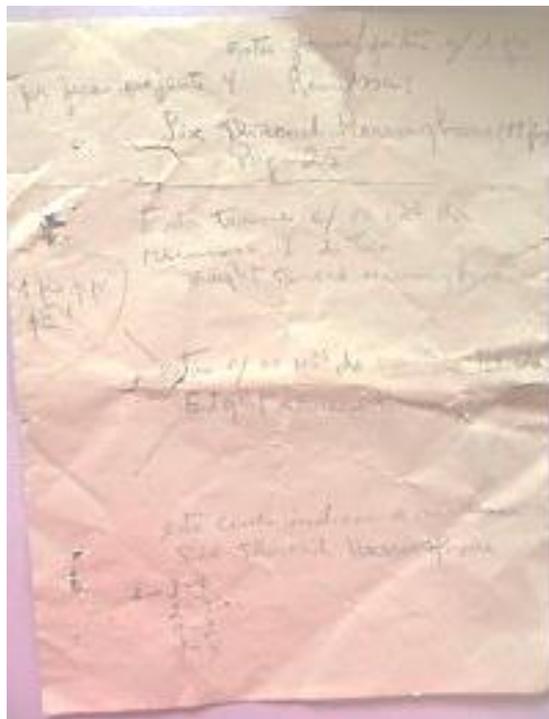


Fig. 315 - Dulce Santana - anotações manuscritas dos 3 padrões *Twill*, apresentados na figura 343, citações em texto anterior às imagens supra.

Nota-se que a terceira amostra e experiência (fig. 314) apresenta três padrões *Twill* perceptíveis e nomeadamente o inferior aproxima-se claramente do padrão a eleger. Nesta amostra experiência, continua a observar-se trama em lã *mohair* preta, porém a teia encontrada é em lã branca comum, 2mm variáveis de secção e não lã *mohair*. A amostra mede l 17,5 x c 18cm. Insatisfeita ainda com as teceduras experiências, Dulce Santana prossegue as suas buscas, surgindo nova amostra experiência, figura 316, onde se observam urdidura e tramas pretas, iguais às da amostra anterior e ainda tramas castanhas. Opta-se pelo enfoque no padrão *Twill* em estudo, antecessor do *Twill* tecido no *Casaco a 3/4*, quarta amostra experiência, em quarto lugar (fig. 316). Aí pode observar-se grande aproximação ao padrão final do casaco - quinta amostra experiência e figura 317 - sendo que já se encontram na amostra longa a seguir, tramas em *Tafeté*, na lã branca aplicada na tecedura do casaco. Comparando as duas amostras a seguir, a diferença reside apenas na urdidura. A longa amostra experiência mede l 15 a 17,5 x c 52cm, onde os *designs* saem no princípio de pente 4,

a 1 fio por pua, passando depois a 1 fio pua sim, pua não, dentro da pedalagem musical de *Six Thread Herringbone*: 4-3, 3-2, 2-1,1-4.



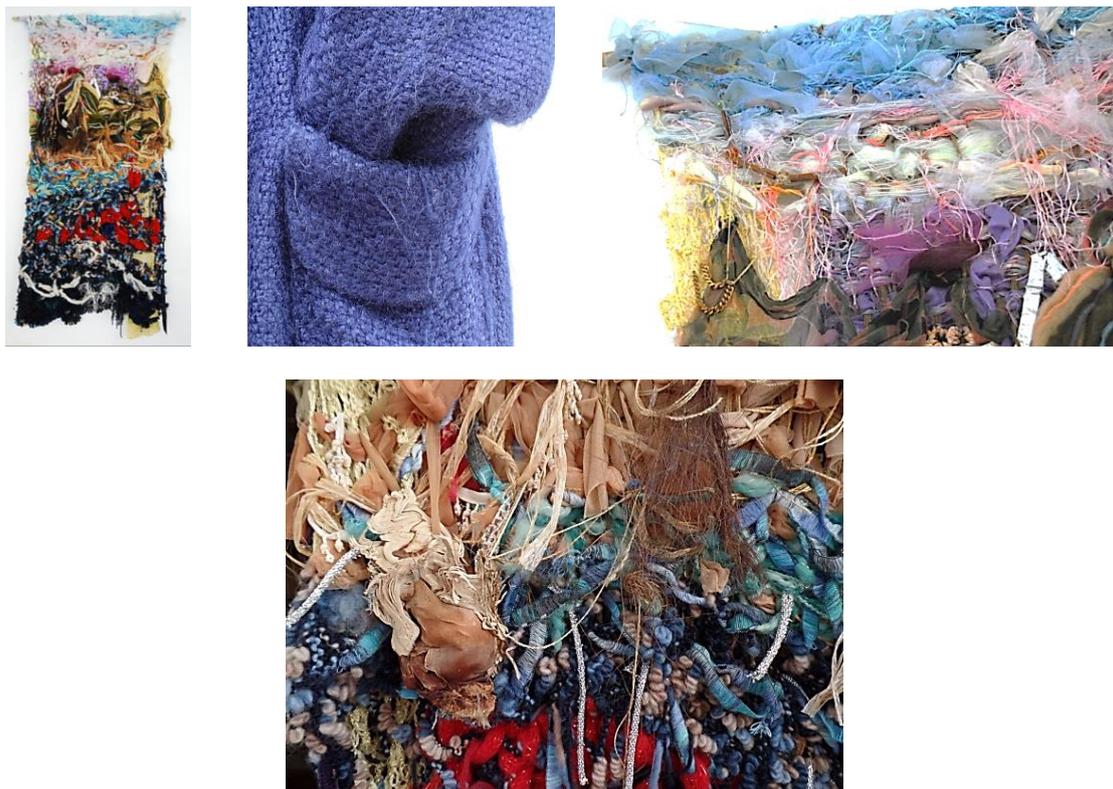
Fig. 316 - Dulce Santana - 5 padrões *Twill experiências*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, de densa a menos e pouco densa; pente 4, de 1 fio por pua, até 1 fio, pua sim, pua não; urdidura de lã branca comum, *Six Thread Herringbone*; tramas da mesma lã comum, no padrão *Twill* preto e no *Tafetá* de fundo, em branco, l 15-17,5 x c 52cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 25.

Fig. 317 - Dulce Santana - Padrão *Twill experiência*, anotada, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, relevada; justaposição de 2 fios brancos na urdidura - um lã comum, outro lã *mohair*; pente 4, dois fios pua sim, pua não, remissa *Six Thread Herringbone*; tramas, musicalidades e pedalagens em *mohair* preto no padrão *Twill*, em lã branca comum no *Tafetá* de fundo, remissa *Eight Thread Herringbone III*, l 18,5 x c 7,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 25.

A amostra e experiência, retratada na figura 317 mede l 18,5 x c 7,5cm. Aí encontra-se uma urdidura de 2 fios brancos justapostos, um fio de lã *mohair*, outro de lã normal, ambos com 1mm variável de secção. Tanto quanto a memória deixa desvendar, depois desta amostra Dulce Santana parte para a tecedura e tessitura final do *Casaco a 3/4*, conforme se estuda em cima.

### 2. 3. 3. 3º núcleo, estudo comparado da tapeçaria mural *O Cântico da Água II* com os padrões *Diamantes* e *Tafetá*.

Os estudos prosseguem com a tapeçaria mural *O Cântico da Água II*. Confrontam-se e contrastam-se teceduras e tessituras de Dulce e Maria Santana dos anos 1950 e 1960, os padrões *Diamantes* e *Tafetás-Twills*, com *O Cântico da Água II* de Maria Santana, 2012. Em confronto e oposição encontram-se duas épocas têxteis, cujas obras têxteis se estudam comparativamente, no sentido de descortinar continuidade(s) e ruturas. Aplicam-se os métodos comparativo e descritivo, de contradição por oposição, tendo em mente a arqueologia como metodologia de investigação em Foucault e o conceito de arquivo veiculados por este pensador. Veja-se no Capítulo I, como se encara o método comparativo e a arqueologia como metodologia de investigação, seguindo a obra *A Arqueologia do Saber* de Foucault (Foucault, 2014: 207, 210). Com estas ideias tecidas em fundo na tessitura, inicia-se o estudo comparado das obras mencionadas, com uma memória descritiva da tapeçaria mural *O Cântico da Água II*, de superfície relevada, 6 a 7cm de profundidade (figs. 318, 320, 321). Numa primeira abordagem, as imagens revelam texturas bem diversas; profusão variegada de materiais têxteis e não têxteis na tapeçaria mural, face à singeleza de um único fio têxtil empregue no casaco antes estudado, de tecedura densa, quase plana.



Figs. 318, 320, 321 - Maria Santana - *O Cântico da Água II*, aspeto total e 2 pormenores, zonas céu e mar-areal, 2012. Tecelagem manual de *Tafetá*, em alto-liço, algo densa, relevada, *dégradés*, *crochet*, justaposição, *assemblages*, tranças, entrançados, franjas, transparências, fios por tecer, *Bainhas Abertas*, reciclagens, costura, desconstrução, l 80 x a 200 x p 6/7cm, variáveis. Fonte: Centeno, 1981: 13-32.

Fig. 319 - Dulce Santana - *Basket Weave* - variante de *Tafetás-Twills* - em pormenor de *Casaco Azul Escuro*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, quase plana, encorpada; costura, l 10 - 41 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 9.

A uma memória descritiva da tapeçaria mural *O Cântico da Água II* pertencem os dados a seguir.

**Título:** *O Cântico da Água II*, 2012. Tecendo com fios e outros materiais não têxteis, pintam-se factos e aspetos das expedições lusas de além mar à Índia. Por um lado, tece-se um Cântico à deusa Vénus, símbolo da água primordial e protetora da viagem transformadora lusa, de *Os Lusíadas* (Centeno,1981:13-32). Por outro lado, celebra-se a heroicidade lusa, em tempos de crise económica e de período deprimente nacionais. *Leitmotiv* principal: tapeçaria pictórica. Outros *Leitmotives* incluídos: etnográfico, semiológico - subcapítulo *ready made*, *assemblage* - e ecológico - subcapítulo reciclagem.

**Medidas variáveis:** l 80 x a 200 x p 6/7cm. **Formato, formas internas e composição:** formato retangular não convencional. Em termos de *design* têxtil, pode dividir-se a peça em três zonas, numa leitura vertical, do topo ao fundo da peça: céu, terra-areal, mar. Sobre estas áreas desenham-se, pintam-se, tecem-se alusões às referidas expedições lusas, recorrendo também a *assemblages*. Na zona mar espriam-se ondas, teceduras em azul claro sobre o areal, tecedura creme, este em malha de seda; o alto-mar encontra-se em tecedura azul escuro, na zona inferior da tapeçaria, onde sinais prateados brancos aludem a ondulação cavada; pelo meio-mar um naufrágio se dilui, em tecedura vermelha-ouro. Na zona terra-areal, dentro de moldura montanhosa, surgem *assemblages* de búzios, cabeleiras, pérolas, pedrarias, sinais de sedas, prata e ouro, as palas de Camões, o poeta laureado. A zona céu descortina um sol-pôr em teceduras de bonança, após tempestade, onde sobressaem *assemblages* de pedrarias a acompanhar paus de canela. **Conceito:** noção de continuidade através do conceito de fio. **Técnicas:** Tecelagem manual em *Tafetá* irregular e em alto-liço; *dégradés*; *crochet* em malhas no ar, malha baixa, paus de malha-alta, tirada por duas e três vezes, na "roseta" cinza antracite; *crochet* em lérias, estas intercaladas de malha baixa, na banda-*écharpe* amarela; inúmeras *assemblages*, desde simples fios, a tecidos e a materiais não têxteis; malha tubular de liga, em vermelho e fio metálico dourado; malha canelada, em flores-rosas; tranças e entrançados vários; franjas; sobreposições,

justaposições, adições e subtrações de fios e de *assemblages*; transparências, em ráfias, fios por tecer, *Bainhas Abertas*, *Lace Weave*. *Bainhas abertas* e *Lace Weave* apresentam-se em amostras prontas, acabadas e desconstruídas, que pertencem a teceduras em tear de baixo-líço e 4 quadros. Costura. Desconstrução. A maioria das técnicas acontece sobre a teia, em alto-líço, em tecedura de entrelaçamento e entrelaçamentos mais ou menos regulares; no caso dos *crochets* e das malhas, das tranças e entrançados, estes executam-se antes do entretecimento. O *Tafetá* irregular referido, em tecedura de entrelaçamento da urdidura, segue a inspiração do momento e é ditado pelos fios e materiais têxteis e não têxteis em presença, seguindo o projeto para a tapeçaria, numa liberdade feita de verdade do "ser-se-aí-têxtil", em contemporaneidade. Detalham-se as execuções de *crochet* da roseta cinza antracite (figs. 322-324) e da banda-*écharpe* amarela (figs. 325-328).

Em relação à roseta mencionada nas técnicas, empregam-se: fio-fibra de fantasia metalizado rugoso, cinza antracite, 1mm variável de secção, resultante da torção de fio *lurex* prateado com lã; uma agulha de *crochet* número 7, JMRA, *made in Germany*. Malhas tecidas na roseta: malhas no ar, malha baixa, "pau" de malha alta, tirada por duas e três vezes.



Figs. 322-324 - Maria Santana - *Roseta Cinza Antracite*, visões geral, central e parcial, anos 1960. *Crochet*, Ø 7,5cm.

Seguem-se os passos da tecedura desta peça de *crochet*.

A roseta inicia-se com cordão de oito malhas no ar, fechadas em argola com a agulha referida. Uma vez fechado o cordão, inicia-se a primeira volta; lançam-se 3 malhas no ar e executa-se uma série de 8 folhas; estas formam-se com 2 "pau" de malha-alta de duas laçadas, tiradas no fim de uma só vez da agulha de *crochet*, para dar o efeito de bico à folha. As mesmas folhas encontram-se separadas por 3+8+2 malhas no ar, que na 3ª malha recebem argolas de 8 malhas; isto equivale a dizer que se fecham argolas na 3ª malha no ar e que de seguida se tecem 2 malhas, apanhando as folhas e assim por diante. As duas últimas malhas substituem-se por um "pau" no final, que termina ao centro do intervalo entre as folhas. A volta seguinte e última consiste no *crochet* de 3 conjuntos de 2 "pau" cada conjunto, separados por 3 malhas no ar. Procura-se a primeira argola, sobrepondo duas malhas sobre as primeiras malhas do primeiro espaço entre folhas, com malhas zero. Sobem-se 3 malhas e tecem-se os conjuntos referidos.

Quanto à banda-*écharpe* amarela mencionada antes em técnicas, esta tece-se com agulha aero de *crochet* número 3,50 e com 3 fios justapostos: fio de fantasia amarelo claro *Twist*, de aspeto esponjoso e brilhante, 2mm variáveis de secção - *Schaffhauser Wolle*; fio de fantasia resultante de seda branca torcida com *lurex* dourado; fio *lurex* dourado (figs 329-331) - 2 *Amostras experiência*. Os dois últimos fios de fantasia apresentam 0,5mm de secção. Utiliza-se o suporte de 6 bobinas referido e ilustrado no Glossário. Depois de pronta e em repouso, a peça mede 30cm de largura, quando esticada apresenta 23cm variáveis. De grande plasticidade, o comprimento variável da banda-*écharpe* acompanha os 200cm de comprimento da tapeçaria ou pode sobrar, atingindo 215cm. A malha de *crochet* lérias apresenta-se em listas de 7cm cada, separadas por listas de malha baixa de 45 malhas. A primeira volta de lérias tece-se de 3 em 3 malhas baixas. Ao todo encontram-se 29 listas de lérias na banda-*écharpe*. As lérias apresentam duas voltas em cada lista e executam-se com laçada, da altura que se quer, seguida de malha no ar. Descreve-se de modo mais sistemático, como se inicia a tecedura desta banda-*écharpe* amarela. Executam-se 45 malhas no ar, que formam o cordão base da peça. Sobe-se uma malha no ar e executam-se malhas baixas, uma em cada malha do cordão. Uma vez terminadas as malhas baixas, sobe-se uma malha no ar. Vira-se o trabalho, tira-se uma laçada na agulha, do comprimento que se quer e termina-se com uma malha no ar. Puxa-se nova laçada na agulha, que se prende ou termina com uma malha no ar. Procura-se a quarta malha no cordão base e aí prendem-se as duas laçadas com uma malha baixa. Continua-se assim até ao fim das malhas baixas. Aí, tecem-se três laçadas, com as respetivas malhas no ar, vira-se o *crochet* e prendem-se no intervalo das laçadas anteriores. Prossegue-se como antes, com laçadas e respetivas malhas no ar, prendendo cada par de laçadas no intervalo das laçadas anteriores. No final da volta, tecem-se três laçadas e respetivas malhas no ar, continuando a prender as laçadas no intervalo das laçadas anteriores. Este processo repete-se nas voltas seguintes, até à altura

desejada. Neste caso, o processo interrompe-se com voltas de malhas baixas, como se refere em cima. Ilustra-se algum pormenor da banda-écharpe amarela (figs. 325-326), inserida na tapeçaria mural *O Cântico da Água II*, notando-se a natural deformação, desconstrução das malhas, sujeitas ao passar do tempo por uma peça que se encontra pendurada. Nas figuras 327, 328 pode ver-se a *amostra-experiência 1* com dois fios de fantasia amarelo *Schaffhauser Wolle* e seda branca torcida com fio *lurex* dourado. Na experiência emprega-se agulha *inox*, número 2,5 e encontra-se a tecedura a seguir: um cordão base de 10 malhas no ar; sobe-se uma malha no ar e executam-se 10 malhas baixas, sobre cada uma das 10 malhas no ar; sobe-se uma malha no ar; executam-se 2 laçadas no ar, cada uma seguida de uma malha no ar; prendem-se as 2 laçadas na 2ª malha das malhas baixas, com uma malha baixa e deixando uma malha de intervalo; continua-se o *crochet*, mas deixando duas malhas de intervalo; no fim fica uma malha de intervalo; obtêm-se 8 lérias e 4 espaços; sobem-se 3 laçadas no ar e respetivas malhas no ar, que se prendem no meio das 2 laçadas anteriores com uma malha baixa; continua-se o *crochet* como antes, até à altura pretendida. Refere-se que a dificuldade deste *crochet* reside na tecedura dos três fios mencionados (figs. 329-331) - 2 *Amostras experiência*. Estes devem encontrar-se bem presos e esticados na mão esquerda. Para o bom sucesso deste *crochet*, a montagem das malhas do cordão e a tecedura de malhas baixas devem conter malhas largas. A regularidade das laçadas em lérias é fundamental. Neste como noutros casos, a prática é mestra da boa execução. Uma vez a mestria adquirida, vê-se o tecido em *crochet* crescer com gosto e alguma rapidez. Cabe sublinhar que as rendas ou *crochet* mencionados executam-se manualmente, a uma só agulha. Estas teceduras encontram-se estudadas por Feldman, que aborda na sua obra outros tipos de renda: de bobina ou de bilros, de lançadeira ou naveta - as frioleiras - de "gancho", também conhecida por espiguiha. A mesma autora considera o *tricot* ou a malha um tipo de renda, executado com duas ou mais agulhas (Feldman, 1975: 26). Na sua obra, a *designer* americana revela pesquisa arqueológica, segundo a qual o homem primitivo aprende a dar nós em vários cordões de fibras naturais grosseiras e fortes, com as quais molda redes para apanhar peixe. Com o decorrer do tempo, o ser humano produz redes com fibras mais delicadas e chega depois a tecer redes para um tipo de tecido que pode ser talhado em vestuário, chegando a decorá-lo com conchas, pedras ou flores. Segundo Feldman, a arte de fazer renda no Médio-Oriente progride gradualmente e adquire certa importância, tendo-se desenvolvido no antigo Egipto, de onde esta arte alcança portos europeus por trocas comerciais: Veneza e Flandres - Bruxelas. Expande-se depois para o interior dos países, e culmina séculos mais tarde com as delicadas rendas que se conhecem por exemplo em Alençon, França, as rendas Blonde espanholas, a renda guipure irlandesa. A autora menciona a queda destas produções manuais, devido à introdução da maquinaria industrial (Feldman, 1975: xii, 4, 7, 11, 22, 23).



Figs. 325-326 - Maria Santana - *Écharpe Amarela*, inserida em *O Cântico da Água II*, 2012. *Crochet* de lérias, justaposição, listas, l 23-30 x c 200-215cm variáveis.



Figs. 327-328 - Maria Santana - *Amostra-experiência 1*, visão global e de pormenor, 2012. Crochet de lérias, justaposição de 2 fios, l 8,5 x c 12,5cm variáveis.

Executa-se uma segunda experiência, em tudo igual à anterior, apenas com mais o fio *lurex* dourado e encontrado na banda-écharpe final. A imagem 330 ilustra as duas experiências junto de bobina *lurex* dourado, contendo a experiência maior o fio *lurex*, portanto os três fios da banda-écharpe amarela em estudo. As imagens 331, 332 apresentam a experiência final.



Figs. 329-331 - Maria Santana - 2 Amostras experiência, visões global e de pormenor, 2012. Crochet de lérias, justaposição de 3 fios, l 9,5 x c 14,5cm variáveis.

Prossegue-se com a memória descritiva da tapeçaria mural, *O Cântico da Água II*.

**Materiais têxteis, não têxteis, medidas-seções e cores.** Entre os primeiros encontram-se fios naturais, artificiais, sintéticos e de fantasia. Aparece cânhamo, 180 fios na teia com secção variável de 2mm. O algodão surge desde fios de bordar âncora com 0,5mm de secção e nas mais variadas cores e tons; na teia observam-se ainda 30 fios de algodão branco mercerizado, 1mm de secção e distribuídos ao centro e nas pontas da tecedura, em número de 10 em cada um dos três locais. Encontram-se sedas nos tons rosa, salmão, roxo, azuis pombo, claro, 1mm de secção. Entre as lãs, contam-se fios simples, *mohair* e caraculo, em verde, rosa, amarelo, azul claro, branco, desde 1mm de secção. Aparece lã cardada, retirada a rolo desconstruído, contido em tubo de rede preta com 4cm de secção, nos tons creme e verde seco, com 16cm variáveis de largo; depois do rolo aberto ou desconstruído ele é aplicado; a lã cardada referida encontra-se guarnecida com fitas laranja, amarelo, verde seco, turquesa, azul escuro, branco, cinza, 0,5cm de largo cada fita, contendo fios metálicos prateados e dourados ao centro; trata-se de lã cardada, com rótulo *lanas stop box*, 75 % lã, 18% viscose, 6% poliamida, 1% polyester, 200gr, 7m, cor 006, lot. 1006. Surge lã mescla de azuis escuros, claros e creme de 2 a 4cm de secção - meadas *fashion loop* 98% lã virgem, 2% poliamida, 100gr, 21m, cor 07462, lot. 10421. Outras fibras empregues: *lurex*, *perlapont*, fio de fantasia *Schaffhauser Wolle Twist*, 100% *Chemstrand nylon*, *Farbe 40*, *Partie 246/20*, 25gr cada novelo, de origem suíça; fio de fantasia resultante de seda branca torcida com *lurex* dourado; encontram-se ráfias em tons branco - 1mm de secção - e creme, com 3cm de largo, quando aberta, isto é, quando desconstruída. Também aparecem tecidos: trapilhos de larguras diversas, em algodão; fita mescla em tons azuis claros, com 2cm de largo; organzas e tules - às tiras de 5 a 6cm de largo, franzidas ou não, em roxo, branco, azul claro - *nylon*; amostras em tecelagem manual em *Lace*

*Weave* azul escuro, *Tafeté* e *Bainhas Abertas* em branco e prateado. Outros materiais têxteis: franjas em ráfia branca e fios metálicos prateados soltos, de 2 a 12 e 13cm de comprimento; malhas e *crochets*: tira em malha de meia tubular, l 13cm x c 6m, ambos variáveis, em fio vermelho e fio metálico dourado; duas rosas de malha canelada, de ráfia branca ao centro e desta conjugada com fio metálico prateado nas orlas; uma das rosas apresenta 6cm de secção, a outra 7cm; fita de seda verde forte, com l 1 x c 16cm, a segurar uma das duas rosas. Surge também malha de seda transparente e em vários tons cremes, reciclagem de meias, *collants* de senhora, cortadas às tiras, que vão até 15cm de largo; de sedas e destas com malha de seda de meias, *collants* e com cabelo natural, constroem-se tranças e entrançados de 3mm a 1cm de largo; vê-se uma "roseta" circular, *crochet* de Maria Santana em fio de fantasia metalizado rugoso, tom cinza antracite, com 7,5cm de diâmetro, antes estudada em técnicas; aparecem seis canudos prateados, com 22cm de comprimento e 0,5cm de secção cortados a malha de esfregão de limpeza, ilustrados por um canudo nas imagens 332, 333. Os fios empregues na malha de *crochet* industrial destes canudos são: um fio de seda branca, outro de *lurex*, respetivamente com 1mm variável e 1mm de secção. Entre os materiais têxteis encontra-se ainda a banda-*écharpe* amarela estudada, com l 20-30 x c 200-215cm, variáveis.

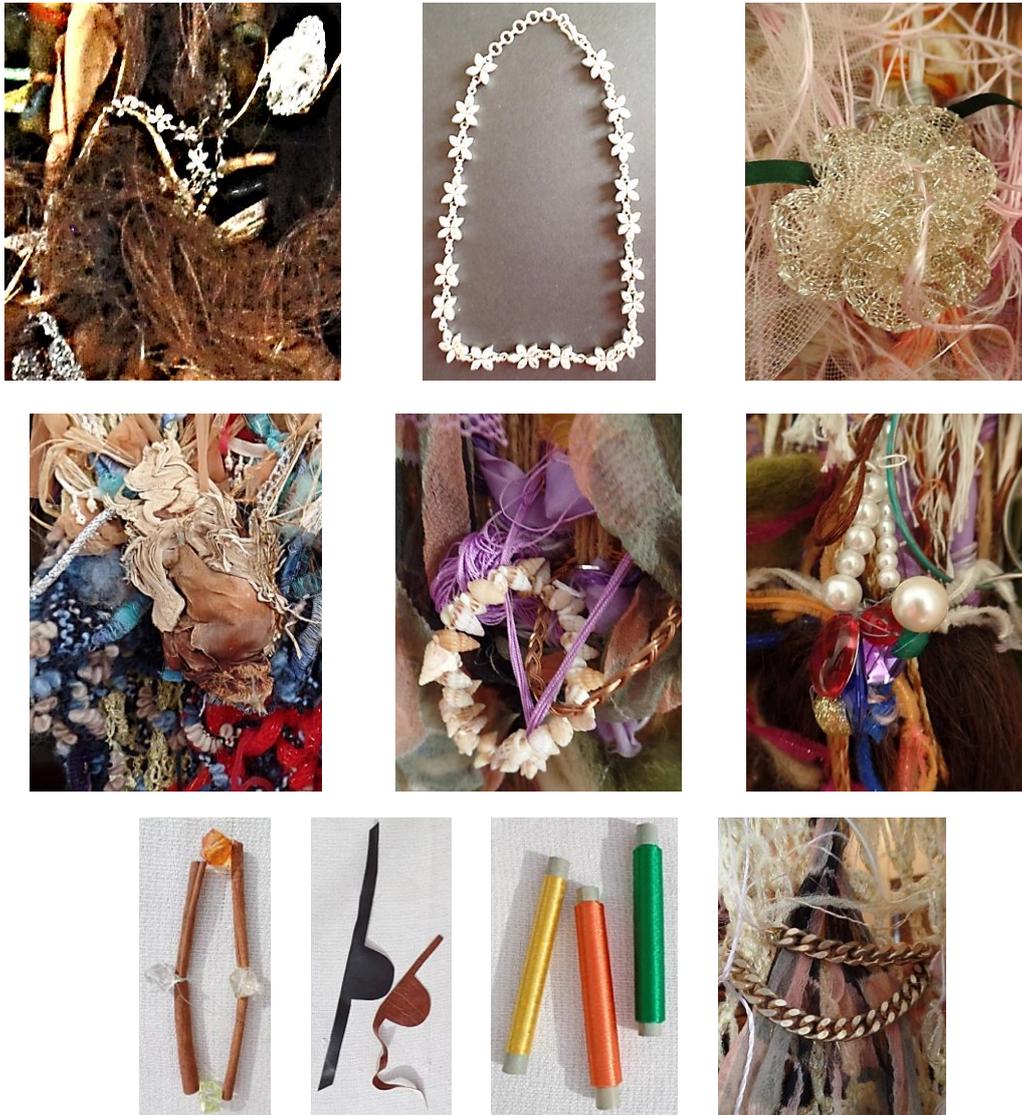


Figs. 332-333 - Canudo prateado, visões geral e de pormenor, c 22cm x Ø 0,5cm. Fonte: esfregão de limpeza industrial.

Seguem-se os **materiais não têxteis**: tira em folha de alumínio com l 2 x c 54cm; madeira no suporte da tapeçaria, em vara redonda de c 111cm x Ø 2cm; napa preta e castanha em duas palas, ambas com braçadeiras laterais com c 33cm; a pala castanha apresenta l 6,5 x a 6cm, a pala preta l 7 x a 7cm; gargantilha em prata da Índia, trabalhada em efeito de 20 estrelas com c 46cm; pequenos búzios cremes, c 1,5cm, entremeados com missangas cremes e montados em tira de nastro creme; uma pulseira de búzios, outra em ouro *plaqué*, prata dourada, ambas com Ø 10cm; bracelete em fio de cobre entrançado; três pulseiras-escravas com Ø 7cm, uma verde, duas prateadas; sete pulseiras-escravas douradas, com Ø 6,5cm; pedrarias e pérolas semipreciosas brancas, transparentes, vermelhas, douradas, roxas; quatro paus de canela, com c 6 a 7cm, encontram-se enfiados em fio de *nylon* de pescador e entremeados com quatro pedras - poliedros - semipreciosas transparentes, 3 brancas, uma laranja; peruca de cabelo natural castanho, c 35cm; pasta de palma c 35cm; seis bobinas contêm fios finíssimos de seda presumivelmente natural, três bobinas amarelas, uma verde, uma vermelha, uma laranja; cada bobina apresenta c15cm x Ø 1,5cm. Materiais de apoio empregues: agulhas de *crochet* número sete, JMRA, *made in Germany*; *inox*, número 2,5; *aero*, número 3,50; suporte de bobinas.

Os vários materiais têxteis apresentam uma paleta de cores completa, que inclui cores primárias, secundárias e neutras - castanhos, cremes, preto, branco, cinzento. A paleta de cores encontra-se plena de harmonias e gradações cromáticas, explorando tons e tonalidades outros, onde também se marca a presença dos dourados, dos prateados e do cobre, espalhando cor, brilho e luz. Nesta tapeçaria mural explora-se a simbologia das cores. O azul simboliza a deusa Vénus, a água, que canta o sucesso da Odisseia do Gama; Vénus, a deusa favorável e protetora dos navegadores, heróis lusos, enfim, protetora da gesta marinha enaltecida por Camões. O vermelho simboliza a aguerrida gesta lusa, vermelho-fogo, que se dilui, dissipa e une à água, na chegada a bom porto, após viagem bem sucedida. Amarelo-luz é sinal de bonança, adiante desenvolvido.

Muitos materiais têxteis e sobretudo materiais não têxteis, constituem-se em significativas *assemblages*, plenas de simbologia, no contexto etnográfico e semiológico das expedições lusas à Índia. Neste sentido, elencam-se as *assemblages*, portadoras de semiologia simbólica, esta presente também nas cores. Prossegue-se deste modo com a memória descritiva da tapeçaria mural *O Cântico da Água II*, realizada por Maria Santana em 2012, procurando agrupar as *assemblages* aí presentes em seu significado simbólico: um grupo reúne as riquezas a encontrar e/ou encontradas na Índia, outro grupo reúne alusões a paisagens, um terceiro grupo refere os sinais de presença humana. As figuras 334-343 exemplificam alguns aspetos.



Figs. 334-343 - *Assemblages* entretecidas em *O Cântico da Água II*: respetivamente, gargantilha e rosa sobre perucas; a gargantilha; uma rosa; madeira de palmeira, sobre mar e areia, dando à costa; pulseira de búzios e de fio de cobre entrançado; pedrarias e pérolas sobre peruca natural; 4 paus de canela entremeados com 4 pedras poliédricas; 2 palas de napa; 3 bobinas contendo sedas presumivelmente naturais; pulseira de *plaqué* ou prata dourada.

Estuda-se o grupo de *assemblages*, algumas simbolizando riquezas a encontrar e/ou encontradas pela Índia - canela, pedras, pedrarias semipreciosas, pérolas, ouro, prata. Neste grupo incluem-se: quatro paus de canela, que pretendem representar as especiarias encontradas na expedição lusitana de além mar; pedrarias e pérolas têm vasta presença, em variadas cores e formatos, entremeadas com a especiaria-canela e sobre peruca; as pedrarias surgem nos tons azul, vermelho, rosa, roxo, entre outros; sete pulseiras-escravas douradas e uma pulseira em *plaqué* dourado apontam para sinais do ouro encontrado; a prata está presente em duas pulseiras-escravas prateadas e numa gargantilha de prata da Índia. Tanto quanto se sabe, a prata veio originariamente da Índia, sendo a gargantilha o elemento porventura mais valioso presente na tapeçaria. Aos prenúncios das riquezas a encontrar juntam-se: uma "roseta" circular e duas rosas todas contendo fios prateados, pretendendo uma das rosas conferir riqueza e beleza à peruca natural; a outra das duas rosas cai do céu, trazida eventualmente pelo vento; uma tira prata, folha de alumínio, sublinha zona(s) de luz e mais uma vez lembra a prata encontrada; seis bobinas contêm seda presumivelmente natural, em fios finíssimos de vários tons e pretendem lembrar as sedas do Oriente.

**Assemblages.** Pelas formas, cores e brilhos, encontram-se *assemblages* a definir simbolicamente paisagens. Este segundo grupo, de alusões a paisagens, contém aspetos gerais e específicos, como segue. A paisagem marítima surge em tons azuis variados, do escuro mar alto, até ao azul claro, este das ondas a rolar na areia. A paisagem terrestre de areias surge em tons cremes, a paisagem montanhosa em tons castanhos, cremes e verde seco. A paisagem aérea, atmosférica aparece em tons suaves de céu

e nuvens, tons de sol-pôr, sinais de bonança. Outros sinais cromáticos denunciam desastre, naufrágio ou união do fogo com a água, em vermelho e ouro, sobre as águas de mar alto azuis escuras. Brilhos e cor na *écharpe* amarela, sobre o mar, anunciam a bonança, representando reflexos de sol e céu, aliando-se assim à semiologia da paisagem atmosférica. Neste grupo e a definir paisagens incluem-se outras *assemblages*: búzios cremes, espalhados sobre a zona da praia e mais acima uma pulseira, feita de búzios, são referências ao bom porto de mar a que os marinheiros lusos chegam. Meias, *collants* de senhora em malha de seda transparente e em vários tons cremes pretendem assinalar e simbolizar um areal em praia e porto do Oriente. Folhas e troncos cremes acastanhados de palmeira evocam o tipo de árvore encontrada pelas índias. Sobre a zona mar, uma tira de malha de meia tubular, em fio vermelho e fio metálico dourado, pode simbolizar a desgraça, o sangue de naufrágio, o poder das águas, sob a influência de Baco ou pode simplesmente simbolizar a união do fogo com a água, isto é, dos aguerridos e fogosos marinheiros, em viagem marítima bem sucedida. Seis canudos prateados assinalam tempestade de chuva intensa; na parte inferior da peça, em tecelagem manual de *Bainhas Abertas* e *Tafetá*, tecidos brancos e prateados, aplicados de modo ondulante, simbolizam mar revolto, de ondas alterosas, sobre as cores e tons azuis escuros de mar alto; estes tons intensificam a ideia de borrasca marítima. Também na parte inferior da tapeçaria, franjas em ráfia branca e fios metálicos prateados soltos simbolizam escorrências de água das naus em naufrágio e chuva da tempestade. Além disso, sublinha-se a presença de acessórios de vestuário, que constituem outras tantas *assemblages*, tecidas e/ou entretecidas, integrando-se de modo peculiar na tapeçaria-pintura. Entre esses acessórios de vestuário conta-se a referida *écharpe* amarela, que acompanha a tapeçaria lateralmente à esquerda, onde se integra de modo peculiar e pouco perceptível, deixando por vezes 11cm extra comprimento da tapeçaria, sublinhando deste modo uma luz, que anuncia a bonança, após tempestade. Relativamente a cor(es) e brilhos, significações simbólicas atribuem-se de modo mais evidente às cores azul escuro, vermelho, amarelo, cremes, bem como aos dourados e aos prateados, aliados a branco. Sedas e *lurex* ouro e prata percorrem toda a peça, com os seus brilhos, reflexos e luz, símbolos e paisagens das riquezas a descobrir além mar.

Outras *assemblages* simbolizam presença humana nativa e dos marinheiros. Neste terceiro grupo incluem-se: uma peruca natural; uma cabeleira em pasta de palma ou palmeira; duas palas - ocultação ocular - pretendem evocar Camões; uma gravata azul escura; um lenço transparente de senhora, para o pescoço, em vários tons terra.

**Reciclagens.** Cabe ainda referir as reciclagens conseguidas e presentes na tapeçaria mural *O Cântico da Água II*. Encontra-se à deriva, para suporte da peça, uma vara de madeira natural redonda, outrora cabo de vassoura caseira. Os fios de cânhamo da teia retiram-se de carpete deteriorada. Folhas, troncos e pasta de palmeira são reaproveitados da poda em jardim caseiro. Além disso, aplicam-se tiras, recortadas em jeito de trapilho, com larguras variadas, retiradas a meias, *collants* de senhora em desuso e feitas de malha de seda. Recuperam-se pedrarias e pérolas várias, encontradas soltas e avulsas, brancas transparentes, douradas, vermelhas, roxas. Reciclam-se tecidos antigos, sobras de confeções, recortados e transformados em trapilhos, tiras de várias larguras e nos tons verde água, roxo, amarelo, cinza. Recuperam-se esteticamente lenço de pescoço de senhora e gravata azul escura masculina, ambos em desuso e deteriorados. Incluem-se sobras de fios de bordar da marca âncora, de variegadas cores. Pulseiras-escravas e pulseira dourada em *plaqué* em desuso encontram ali seu lugar, bem como uma peruca em cabelo natural castanho e não mais usada. Tiras, fitas em folha de alumínio, outrora a embelezar prateleiras domésticas, são reaproveitadas para criar zonas de luz. Igualmente se recuperam e reaproveitam muitos e variados fios, sobras, naturais e sintéticos, restos de trabalhos em *crochet* e/ou em malha. De napas gastas retiram-se as palas, proteção ocular do poeta luso. Pode resumir-se que são imensos e muito variados os materiais e as peças, sobras, em desuso, que Maria Santana recupera, reutiliza, reaplica esteticamente, conferindo-lhes vida nova, nos anos 2010. Esses elementos renascem e revitalizam-se nesta e noutras peças da autora, que segue a tendência atual artística, internacionalmente lançada com as Bienais Internacionais de Tapeçaria Contemporânea, em *Lausanne*, desde 1962.

**Estética.** No âmbito estudado cabe acrescentar que *O Cântico da Água II* se insere numa estética contemporânea abstratizante lírica, expressionista e simbolista têxtil-arte, em tapeçaria, território híbrido; abstratizante lírica, pela indefinição de formas interiores em mancha de paisagens; expressionista, pelas vivas e vibrantes cores e tonalidades cromáticas; tessitura simbolista, por formas e cores plenas de significações enigmáticas e veladas. Nesta mesma peça têxtil, vista por alguns como “barroca”, técnica e estética se aliam, para criar uma peça única, dinâmica, plena de formas, dominadas pelo ímpeto da fantasia e da paixão, onde a relação arte, técnica e estética se patenteia, em diálogo sintático de síntese.

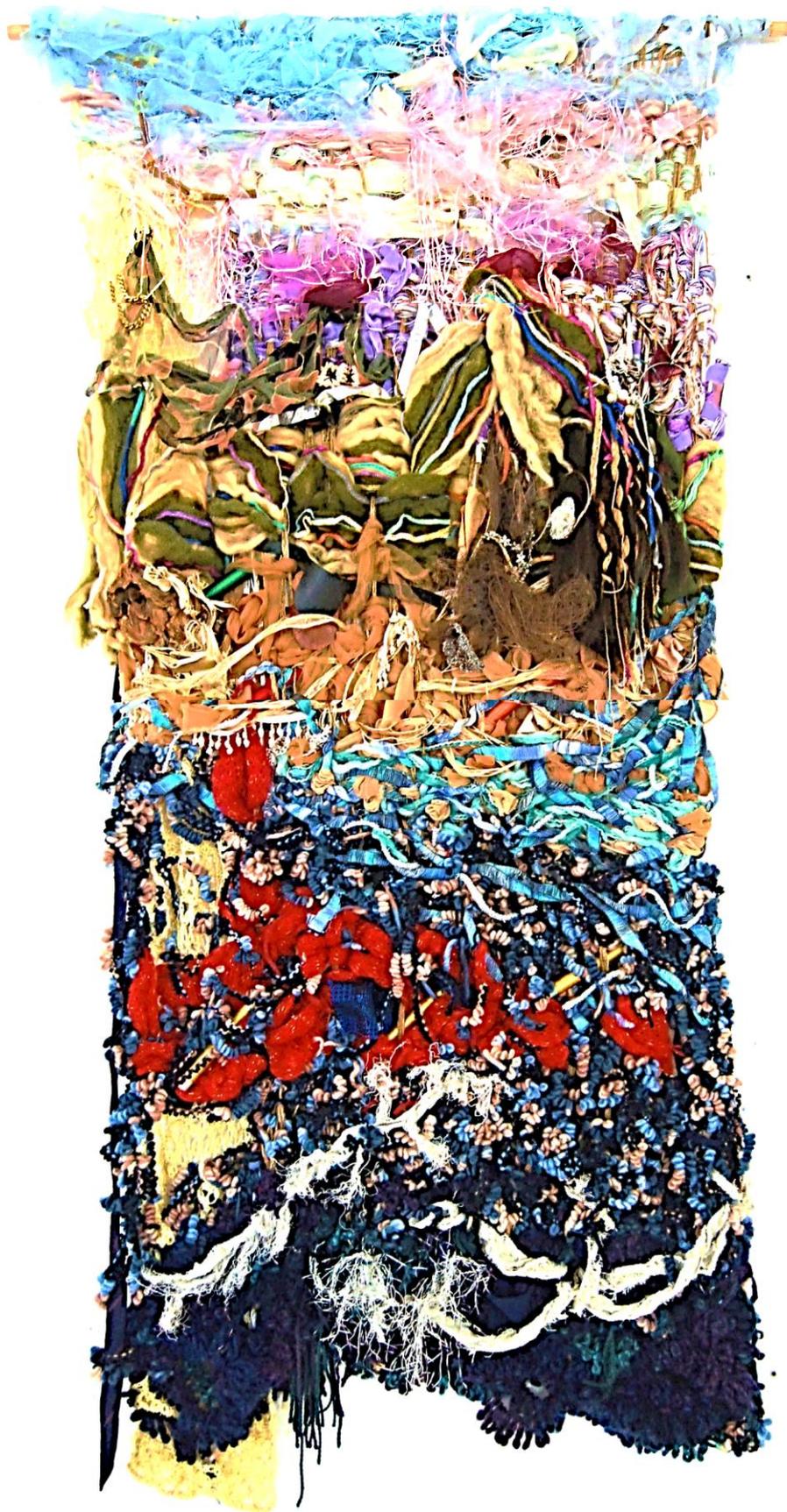
**Observações e considerações.** Inclui-se breve nota sobre a montagem, colocação e exposição da tapeçaria para o momento de avaliação. Este momento é vivido em amplo espaço do *atelier* de teatro do Colégio dos Leões da Universidade de Évora, como ampla é a parede branca, onde *O Cântico da Água II* é pendurado isoladamente, integrando-se modestamente no espaço a ele dedicado, a uma altura considerável e de leitura cómoda por parte dos fruidores e avaliadores. Confere-se ainda cuidado aos apoios do suporte da tapeçaria, tornando esses apoios o mais possível impercetíveis. Além disso e em termos da tecedura e tessitura de *O Cântico da Água II*, quando se justapõem, entretecem e entrecruzam materiais têxteis elaborados - tecidos, malhas, *crochet*, acessórios de vestuário, tranças, gravata, lenço de pescoço de senhora - tramas já em si elaboradas - de justaposição de fios diversos em quantidade, qualidade e características - quando se justapõem ainda, materiais não têxteis preciosos - pedrarias, pérolas, prata, ouro, canela, peruca, flores-rosas, troncos de palma, entre outros - reunindo as técnicas do entrelaçamento e entretecimento sobre teia e/ou a costura, entre outras, encontra-se uma superfície têxtil-arte de relevo variável, até 7cm e esteticamente enriquecida. Considera-se harmoniosa e cromaticamente expressiva a concentração de vários materiais, por vezes em reduzida área da tapeçaria, o que torna a peça única, dos pontos de vista etnográfico, semiológico e ecológico. Quando os materiais em justaposições reúnem em cada um e em si os três *Leitmotive*, encontra-se uma viagem estética contemporânea têxtil-arte, quiçá "barroca", como alguns opinam, onde o *Leitmotiv* ecológico preside em primeira linha, face à escolha dos materiais dos *Leitmotive* etnográfico e semiológico. Reformulando, só depois de esgotados os materiais a reaproveitar esteticamente e reunidos durante anos, se pensa na aquisição de materiais novos e inovadores, necessários para a tecedura manual de *O Cântico da Água II*.

Menciona-se neste ponto a relevância dos estudos, transversais às duas autoras, em ambas as épocas e em termos da génese do ato e processo criativos. Sumariamente, trata-se de perceber como nasce uma obra, um projeto, pelo projeto. O projeto ou a ideia da obra-projeto nasce em Maria Santana em sede imaginativa de uma ou mais ideias-inspirações, em conceção-mágica, que recorre a influências, conhecimentos, experiências, vivências prévias e com prévios e subsequentes apoios, estudos. Uma ideia surge, ideias surgem primariamente de uma necessidade interior sentida, de um desejo, de uma vontade ou de um sonho. No caso de *O Cântico da Água II*, surge a necessidade interior, o desejo, a vontade de celebrar a heroicidade lusa, em tempos de crise económica vivida. Entre os prévios e subsequentes apoios e estudos mencionam-se: estudos bibliográficos, gráficos, divagação e divagações, anotações de referências bibliográficas e/ou anotações de definição de ideias-projeto em diário gráfico, esquisos. Estes surgem em forma de rabiscos, desenho(s) e pintura(s). As pinturas, a óleo ou a aguarela, vão da mancha cromaticamente imprecisa, à definição de zonas ou formas - três zonas, no caso de *O Cântico da Água II* - e seus pormenores; decorrem então estudos de composição e composições, procura de formas ou cenas possíveis; procura-se (re)definição de áreas-zonas e/ou formas da(s) futura(s) tapeçaria(s)-tecedura(s) e tessitura(s). No caso da tapeçaria mural *O Cântico da Água II*, os estudos bibliográficos encontram-se facilitados, pelos conhecimentos pré-adquiridos sobre a temática dos descobrimentos. Ainda assim, estuda-se sobre a união da água com o fogo nesse contexto e passa-se a anotações e esquisos, pinturas, estudos gráficos, seguidos de ou concomitantes a reunião de materiais têxteis e não têxteis. Na fase dos esquisos desta tapeçaria, retrata-se Camões em grafite; pinta-se a união água-fogo; pintam-se a óleo e a aguarela sobre papel zonas de praia, mar e

céu; mar alto escuro em primeiro plano, para a parte inferior da tapeçaria, a praia, vista do médio alto-mar; executam-se moldes para a pala de Camões; secam-se folhas de louro para o poeta luso laureado, depois rejeitadas; em diário gráfico tomam-se entretanto notas do projeto em evolução; selecionam-se materiais em acervo familiar; rejeitam-se ideias, estudos, elegem-se outros; deste modo e em jeito de tópicos, revelam-se as bases da tapeçaria-pintura, que se pretende tecer, abstratizante, lírica e simbólica - no caso de *O Cântico da Água II* - plena de aposições, justaposições têxteis e não têxteis, *assemblages*, carregadas de significado e significados. Em seguida, adquirem-se alguns materiais, em atitude estética, realizam-se experiências parcelares, *corpus* têxteis repetidamente observados e objeto de composições, arranjos vários, tem-se, enfim, uma conceção, uma ideia definida do projeto a tecer. Nalgum momento ... surge a decisão, a inspiração do rumo a tecer ... e a obra-projeto gera-se, começa a nascer ... , em atitude estética ... , onde uma pessoa se desloca a um outro lugar ... , este de leveza indizível ... , fora do tempo ... ; timidamente, cresce por fim a tão ansiada obra-projeto ..., em execução-poética. Esta desenvolve-se adiante com a obra final.

Remete-se para o Capítulo II, ponto 4. 5., onde se refere como nascem os novos padrões têxteis em Dulce Santana.

Ilustra-se alguma aproximação a pormenores da tapeçaria mural *O Cântico da Água II* (figs. 344-346). Pode observar-se uma visão global algo truncada em três zonas justapostas - zona céu, zona terra-areal, zona mar-areal - bem como *assemblages* estudadas e outros aspetos a estudar adiante.



Figs. 344-346 - Maria Santana - *O Cântico da Água II*, visão global truncada/reunida, por zonas céu, terra-areal, mar-areal, 2012. Tecelagem manual de *Tafetá*, em alto-liço, algo densa, relevada, *dégradés*, *crochet*, justaposição, *assemblages*, tranças, entrançados, franjas, transparências, fios por tecer, *Bainhas Abertas*, reciclagens, costura, desconstrução, l 80 x a 200 x p 6/7cm, variáveis. Fonte: Centeno,1981:13-32.

Prossegue-se com um estudo comparado entre a tapeçaria mural *O Cântico da Água II* e as teceduras das anteriores remissas *Diamantes* e *Tafetás-Twills*, recorrendo aos elementos plásticos estruturantes da linguagem plástica têxtil: urdiduras e tramas, superfície e plano, textura, formato e contornos, formas interiores, cor, brilho, reflexo, luz, sombra, profundidade, espaço e volume, movimento, tempo e ritmo, "percurso" do fio-linha e fios-linhas, ponto e pontos em "passeio" de trama(s) sobre teia(s).

Considera-se *O Cântico da Água II* uma tapeçaria mural em oposição e em contraste com as anteriores remissas *Diamantes* e *Tafetás-Twills*. Quando se comparam as anteriores remissas com a tapeçaria mural, encontram-se teias bem diversas. Deste modo e logo ao nível da urdidura, base da tecedura e tessitura, a tapeçaria mural em estudo apresenta uma teia grossa, de fios de cânhamo e de algodão branco, respetivamente com 2mm variáveis e 1mm de secção, enquanto que as teias das remissas anteriores apresentam maioritariamente fios em lã industrial, 0,5mm de secção. Surgem poucos casos de urdiduras em fios com 2mm de secção e são sempre em fios de lã - casos dos casacos amarelo, cinza e *Casaco a 3/4*. No caso da remissa *Basket Weave*, em *Casaco Azul Escuro*, aparece uma teia de fios com 3mm de secção. Além disso, as teceduras *Diamantes* e *Tafetás-Twills* apresentam teias na sua maioria todas cobertas pelas tramas - com exceção das teceduras e tessituras de fios por tecer e nas a floradas *Bainhas Abertas* - e teias de contornos e formato regulares, enquanto que *O Cântico da Água II* entrega uma teia nem sempre toda coberta, apresentando espaços dialogantes e uma teia de contornos laterais e inferior irregulares; estes limites entregam um todo, uma tessitura de formato retangular não convencional, em rutura paradigmática com a convenção de formato regular, este presente nas remissas anteriores. Estas tecem-se em teares horizontais. Os teares são substituídos por suporte de madeira-à-deriva, no caso da tapeçaria mural em estudo, onde a teia se pendura verticalmente, em fios duplos de 250cm de comprimento, sendo tecida de cima para baixo, pelo processo mais primitivo, tanto quanto se sabe.

Quanto à trama e às tramas encontradas em *O Cântico da Água II*, fio e fios, linha e linhas em percurso, "passeio", observa-se uma enorme variedade na quantidade e qualidade de fios, dos mais finos - algodão e sedas de 0,5mm de secção - aos mais espessos - lãs caraculo branco, azul claro e mesclas azuis, de 2 e 4mm de secção; entre outros fios contam-se ráfias, *lurex*, *perlaponts*, *nylon*. Tal amplitude de espessuras e variedade na qualidade dos fios não se observa na mesma peça retirada a uma mesma remissa, de entre as estudadas, assim também acontecendo com o *Casaco Azul Escuro*. Por um lado, é frequente observar na tapeçaria em estudo o emprego de vários fios diferentes justapostos. A justaposição de cores e tonalidades, subtraindo estas, substituindo-as, adicionando outras, cria os *dégradés* desejados. Os referidos procedimentos encontram-se de modo mais evidente na remissa *Tafetá*, nos estudados

mesclados, muito embora se encontre presente de modo em geral discreto em *Diamantes*, criando relevo e volume. Relevo e volume encontram-se sobremaneira visíveis e consideráveis em *O Cântico da Água II*, chegando a atingir 7cm de profundidade, onde as tramas entregam materiais têxteis e não têxteis, conferindo à superfície da tapeçaria, plano e planos, textura, profundidade e volume, espaço, contrastes cromáticos de luz, brilho, reflexos e sombra, em baixo-relevo. Por outro lado, na trama e tramas da tapeçaria mural inserem-se tecidos, malhas, *crochet*, bem como outras *assemblages* simbólicas, não têxteis, de vária ordem e de proporções porventura adequadas às medidas da peça, como antes se descreve na memória descritiva.

Prosseguindo o estudo comparado das obras em presença confrontadas, observa-se em todas elas tecelagem manual. Esta apresenta-se porém irregular na tapeçaria mural, uma vez que a trama e as tramas abraçam número incerto de fios de teia, seguindo a inspiração do momento, ditada pelas quantidades, qualidades e características dos materiais têxteis e não têxteis. Tal irregularidade na tessitura da tapeçaria não encontra paralelo nas obras de Dulce Santana. Essa irregularidade pode comparar-se, de algum modo, à tecedura de Dulce Santana, de urdidura em lã industrial azul claro, 0,5mm de secção, com trama em fio de lã caraculo irregular, azul claro, 1 a 3mm variáveis de secção. Neste caso, a urdidura trama-se segundo o esquema matemático rígido, invariável e sistemático seguinte, repetindo-se a partir da orela, numa leitura da direita para a esquerda, correspondendo os números à quantidade de fios tramados: 3 - 2 - 4 - 1 - 1 - 7 - 1 - 1 - 4 - 2, que repete - 3 - 2 - 4 - 1 - 1 - 7 - 1 - 1 - 4 - 2 e assim por diante, até alcançar a largura pretendida para o casaco do *tailleur* (fig. 347). O padrão irregular, inventado por Dulce Santana, comercializa-se no seu *atelier* noutros fios e soluções, como se encontra adiante nas amostras de *Colunas* e *Flores*, variante *Colunas*, nas cores aí apresentadas. Segundo notas da autora, estudadas no núcleo *Diamantes*, os agrupamentos de fios supra transcritos correspondem a pedalagens musicais 2-1 e a urdidura empeira-se em pente 4, a dois fios por pua.

Estas (ir)regularidades discursivas locais, de tramar teia e teias em teceduras convencionais, opõem-se à irregularidade dos fios de teia abraçados em trama e tramas da tapeçaria mural *O Cântico da Água II*. As irregularidades encontradas na tapeçaria mural constituem-se como ruturas paradigmáticas da convenção (figs. 347-348).



Fig. 347 - Dulce Santana - *Tailleur Azul Claro*, pormenor da tecedura da saia, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, elástica, relevada, pedalagem pessoal inovadora, l 37-53 x c/a 62cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 131.

Fig. 348 - Maria Santana - *O Cântico da Água II*, pormenor e avesso da zona céu, 2012. Tecelagem manual em alto-liço, pouco densa, relevada, justaposição, l 80 x a 200 x p 6/7cm, variáveis. Fonte: Centeno, 1981: 13-32.

Comenta-se que o esquema de tramar descrito para o *tailleur* entrega tecido levemente cerrado e elástico, quando esticado na diagonal, onde urdidura e trama dialogam de igual para igual, no que concerne a irregularidade e espessura do fio de lã caraculo azul claro e regularidade de seus pares, grupos ou agrupamentos de fios finos de teia, de lã industrial azul clara. Reformulando, ao tramar irregularmente os fios de fina lã industrial da teia, Dulce Santana vai encontrando espessuras correspondentes às variações e irregularidades da grossura do fio caraculo da trama. A superação das irregularidades da trama revela a imaginação de Dulce Santana e a sua capacidade inventiva para encontrar soluções novas, face a novos desafios.

Por sua vez, nota-se que a remissa *Basket Weave*, encontrada no *Casaco Azul Escuro*, em cima ilustrado e estudado, apresenta um modo diferenciado de tramar a teia, apanhando vários fios da teia de modo matematicamente bem definido outro, regular, regulado e sistemático. Assim, o *Twill Treadling*, na variante *Basket Weave*, empregue no *Casaco Azul Escuro*, opõe-se à referida irregularidade encontrada em *O Cântico da Água II*.

**Confeção de Dulce Santana.** Como em casos anteriores, abre-se um parêntesis para estudar a confeção de Dulce Santana no *tailleur* de tecido azul claro, vestido por Maria Santana na sua juventude (figs. 349-351). A confeção apresenta-se clássica, discreta, singela. O casaco mede 52cm de altura na frente, 50cm nas costas. De ombro a ombro apresenta 38cm. A largura da frente e costas do casaco, de sovaco a sovaco e em baixo, quando fechado e unido à frente, é 49cm. As meias mangas medem 30cm do ombro ao cotovelo. A confeção do casaco surge bem simples: o corte a direito entrega uma gola em "v", sem lapelas, não existindo botões a cerrar a peça. Quanto à saia deste *tailleur*, altura 62cm, cinto incluído, ela aparece justa, com 37cm de cintura, 47cm nas ancas e 53cm na zona da bainha. O cinto duplo e no mesmo tecido, 3,5cm de largo e 83cm de comprido, ajusta-se à cintura lateralmente à esquerda, com dois colchetes e respetivas presilhas. Do mesmo lado esquerdo, a saia fecha com fecho *éclair* azul claro, de 20cm. O casaco encontra-se forrado com tecido acetinado *Tafetá*, no mesmo tom azul claro; a saia apresenta forro branco acetinado *Tafetá*.



Fig. 349 - Dulce Santana - *Casaco de Tailleur Caraculo Azul Claro*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, elástica, relevada, pedalagem pessoal inovadora, *Colunas*, l 38-49 x c/a 52cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.

Fig. 350 - Dulce Santana - *Saia de Tailleur Caraculo Azul Claro*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, elástica, relevada, pedalagem pessoal inovadora, *Colunas*, l 37-53 x c/a 62cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.

Fig. 351 - Dulce Santana - *Saia de Tailleur Caraculo Azul Claro*, mostrando forro branco acetinado, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, elástica, relevada, pedalagem pessoal inovadora, *Colunas*, l 37-53 x c/a 62cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.

Revisita-se a tapeçaria mural, no sentido de, em sùmula, comparar elementos plásticos com anteriores teceduras das remissas estudadas, começando por abordar cor e cores, brilho, reflexo e luz. Na tapeçaria mural, estes elementos plásticos e os seus significados são explorados simbolicamente e esteticamente nas cores e tonalidades sonoras: azul escuro indica borrasca em presença; vermelho, anunciador de naufrágio; amarelo-luz prenunciando bonança, tanto em formas diluídas de céu, como em faixa lateral esquerda, com *écharpe* em *crochet de lérias*, estas acentuadas com fio metálico ouro e fio de fantasia, torção de seda e ouro. Outros e muitos fios de seda, bem como outros e muitos fios metálicos, estes quer dourados, quer prateados, conferem os seus brilhos e reflexos, onde se quer realçar prenúncio de riquezas a encontrar ou ondulações marinhas revoltas ou escorrências aquosas de naufrágio ou de chuvas intensas. Na tapeçaria mural *O Cântico da Água II*, observa-se em geral uma policromia vibrante, gritante até, abrangendo a paleta de cores completa mencionada. Por oposição, as peças originadas nas remissas antes estudadas - *Diamantes* e *Tafetás-Twills* - apresentam uma monocromia predominante e discreta em cada peça, podendo no entanto encontrar-se algumas exceções, como são os casos dos *Tafetás* metalizados policromos às listas da *écharpe*-gola turquesa e variantes para *napperons* ou também o caso do vestido de baile curto às listas metalizadas em tons fortes e vibrantes, todos estudados em Apêndice, bem como os casos das barras *Flores Mil*, estudadas antes e em Apêndice, ou *Amálgama de Mel*, este caso estudado adiante, empregue em reposteiro.

Em relação a formas interiores, por um lado elas diluem-se no seio da tapeçaria mural, em expressão de céu-lírico, pleno de suaves cambiantes cromáticos desanuviados e de reflexos solarengos poentes; as formas igualmente se diluem em mar revolto, bem como em areal difuso ou em zona terra, pondo em presença e no presente um "ser-aí" têxtil velado e desvelado, em abstracionismo lírico de libertação da verdade, em "liberdade", e em simbolismo de cores e formas das *assemblages*. Estas apresentam formas mais definidas e outras menos

definidas. A profusão e concentração de detalhes e peças, formas, em área restrita, numa tapeçaria elaborada, conduz alguns observadores ao comentário estético de peça barroca. Por outro lado, as teceduras entregues pelas remissas antes estudadas encontram-se em oposição de formas interiores, no caso da remissa *Diamantes* e em oposição, por ausência de formas, na maioria dos casos dos *Tafetás* estudados. De facto, as formas regulares modulares em *Diamantes* e a ausência de formas na maioria dos *Tafetás-Twills* não encontram paralelo na tecedura e tessitura *O Cântico da Água II*. Deste modo, admite-se a referência a uma harmonia imagética abstratizante, modular regular, simétrica, quando se pretende atribuir uma apreciação estética às teceduras *Diamantes* e aceita-se referir uma harmonia imagética de "quanto menos melhor", para situar os *Tafetás-Twills* em geral em termos estéticos. Na presente comparação, contraste e oposição, confrontam-se e contrapõem-se assim duas harmonias distintas. Está-se perante obras de épocas diferentes, no entanto com um conceito primordial comum, "a noção de continuidade através do conceito de fio". Este conceito conduz aos elementos plásticos estruturantes da linguagem plástica têxtil: movimento, tempo e ritmo. O avesso da tapeçaria não reversível *O Cântico da Água II* oferece leituras curiosas. Como no direito, no avesso adivinham-se e lêem-se porventura melhor os elementos plásticos movimento, tempo e ritmo da linha e linhas, fio e fios, ponto e pontos em "passeio", na e sobre a teia e em trama e tramas (figs. 352-353). A imagem mar, pelo direito (fig. 352), mostra uma teia quase toda coberta, enquanto que a imagem céu, pelo avesso, deixa ver grande número de fios de cânhamo da teia, entrelaçados atendendo aos materiais têxteis em presença; na imagem céu encontram-se fios de seda, lã, algodão, tecidos e trapilhos de variadas qualidades, sobressaindo texturas e tonalidades, enfim, fibras justapostas, tecidas em conjunto, mesclando-se de modo peculiar, a "pintar" um céu de sol-pôr desanuviado.



Figs. 352-353 - Maria Santana - *O Cântico da Água II*, pormenores - respetivamente direito zona mar e avesso zona céu, 2012. Tecelagem manual em alto-liço, pouco densa, relevada, justaposição, l 80 x a 200 x p 6/7cm, variáveis. Fonte: Centeno, 1981: 13-32.

Por oposição, refere-se que as teceduras e tessituras antes estudadas e dos núcleos *Diamantes* e *Tafetás-Twills* apresentam-se na sua maioria reversíveis, podendo o avesso funcionar como direito, isto é, como outro padrão têxtil a explorar em alternância, por vezes contrastado com o direito do tecido, em sede de confeção - o *Casaco a 3/4* em *Padrão Twill* preto e branco, em

lãs *mohair*, é o caso estudado, porventura mais evidente, da referida alternância contrastiva e contrastante.

Além disso, na peça única e irrepetível *O Cântico da Água II*, o "fio linha", esse movente, desenha e pinta as áreas mencionadas, estas patenteando uma estreita relação arte, técnica e estética, em ritmos que respondem e correspondem à tecedura de uma tessitura poética, lírica, metodologicamente aberta a reformulações durante o processo, procedimento antes descrito ao pormenor na parte geral primeira deste subcapítulo 2., ponto 2.2., em metodologias (de trabalho), e pertencente à autora Maria Santana. Por sua vez, movimento e ritmo desenvolvem-se em atitude estética e em tempo mágico, o tempo ou período bem demarcado do segundo semestre escolar de 2011-2012. Quanto a movimento, tempo e ritmo nas teceduras antes estudadas, eles são aí detalhados nas várias remissas, havendo a referir o contraste entre "batidas" sonoras ritmadas, musicadas, da tecnologia sob o "signo" do tear, por oposição ao silêncio de mãos em atitude estética, sem tear, sob o "sono" do tear, dedilhando cordas de harpa de teia vertical, em tempos bem diversos, regulados pelas encomendas, no primeiro caso, regulados pela urgência escolar, no segundo caso.

#### **2. 3. 4. 4º núcleo, *Regue*, versões I, V, suas variantes e *Bainhas Abertas*.**

Inicia-se o estudo de um novo núcleo de teceduras e tessituras de Dulce Santana, a remissa *Quaker Ladies* (Davison,1951:112) ou *Regue* nesta investigação, conjugada por vezes com *Bainhas Abertas*. Só por si, as *Bainhas Abertas* levam Dulce Santana a inventar os seus tecidos; quando conjugadas com outros padrões, estes modificam-se, com a tecedura de *Bainhas Abertas* atinge-se superior inventividade. No entanto, considera-se que o presente estudo desenvolve sobremaneira a remissa *Regue*, vista nas versões I e V.

As *Bainhas Abertas* podem considerar-se joias originais, criadas pela inventividade de Dulce Santana, que se inspira nos bordados de toalhas, atoalhados, roupa de cama, retirando daí a técnica dos bordados de *Bainhas Abertas* sobre tecidos de linho e algodão. Das mais simples às mais complexas, tecidas em alternância com padrões têxteis, as *Bainhas Abertas* são transpostas para a urdidura, onde os fios já estão lançados e esticados, o que tem de ser previamente estruturado em bastidor, quando se trata de pano de linho ou de algodão. No pano de linho ou de algodão recortam-se ou desfiam os espaços a preencher por fios entrecruzados, que são bordados com agulha e fios adequados. A agulha de bordar sobre tecidos alinhados ou tecidos de algodão é substituída em tecelagem por delicadas réguas de tear (fig. 354). Ilustram-se a seguir algumas *Bainhas Abertas* em toalha de linho (fig. 355).



Fig. 354 - Réguas de tear, aplicadas para entrecruzar a urdidura, na tecedura de *Bainhas Abertas*. Fonte: acervo da autora.



Fig. 355 - *Bainhas Abertas* em toalha de linho.

As régua mencionadas e ilustradas trabalham sobre a urdidura, aberta ou não em cala. Elas vão apanhando e cruzando fios de teia, ora na parte inferior da cala, ora na parte superior da cala. Uma vez cruzados os fios à largura da teia por este processo ou técnica e na variação desejada, a régua coloca-se na posição vertical da sua largura, abrindo assim uma (nova) cala, por onde vai passar a trama, conduzida por naveta volante. Este cruzamento segue um determinado plano, que dita o número de fios a entrecruzar com [a(s)] régua(s), produzindo desse modo efeitos variados - tipos crivo, quadrado e cruzado. Como se depreende, esta técnica implica esforçada, atenta e precisa contagem de fios, muita paciência, tempo e vista apurada. Considerando os fios industriais, normalmente empregues nas urdiduras de Dulce Santana, com 0,5mm de secção, facilmente se compreende que a técnica das *Bainhas Abertas* se torna muito meticulosa, complexa e demorada, sendo por essas razões abandonada. Privilegiam-se depois remissas e teceduras arrendadas *Lace Weave*, a estudar adiante. Ambas as soluções - *Bainhas Abertas* e *Lace Weave* - encontram-se em teceduras e tessituras requintadas, peças de vestuário e acessórios como fatos de cerimónia, de baile, *écharpes de toilette*, onde prima a leveza e o charme de peças "finas", complemento sofisticado de vestuário requintado e ático. Outras teceduras de *Bainhas Abertas* aparecem em barras de saias, em tecidos a metro, onde as mesmas quebram a densidade e a monotonia de um padrão têxtil, o alongam, entregando originalidade; com a remissa *Regue*, vejam-se os casos do casaco vermelho, o caso de saia castanho mescla e os casos estudados no núcleo *Diamantes*, em Apêndice. Nesta investigação, as *Bainhas Abertas* conjugam-se com três remissas - *Diamantes*, *Tafetá* e *Regue* - conferindo a essas teceduras e tessituras particular harmonia ática.

***Casaco Vermelho, Regue V e Bainhas Abertas.***



Figs. 356-359 - Dulce Santana - *Casaco Vermelho Regue V e Bainhas Abertas*, visão geral e pormenores, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa e relevada; justaposição; técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, truncamento, listas, transparências, contrastes cromáticos, costura, l 43-70 x c/a 98cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

As figuras 356-359 ilustram o padrão têxtil reguenguense *Quaker Ladies*, versão V (Davison, 1951:112), que se convencionou designar *Regue* nesta investigação, interrompido e valorizado por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Esta tecedura desenvolve-se em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros, pente 4, a 2 fios por pua, sobre urdidura de dois fios vermelhos, um de seda, outro de lã, respetivamente 0,5mm e 1mm de secção. A atenção foca-se de momento nas *Bainhas Abertas*, deixando para depois a abordagem ao padrão. As *Bainhas Abertas* apresentam 1,3cm de comprimento, surgem por todo o tecido do casaco e retiram o seu efeito do cruzamento regular de 4 por 4 fios de urdidura - dois de seda, dois de lã - aparecendo invariavelmente de 5 em 5cm, intercaladas com o referido padrão, sendo 15 o seu número, tanto na frente como nas costas do casaco. O cruzamento dos fios da teia obtém-se pela

inserção de três fios vermelhos, um da lã referida, dois de *perlapont* vermelho brilhante, 1mm variável de secção cada. A transparência das *Bainhas Abertas* sublinha-se com o forro preto, nas bandas da frente do casaco, bem como por trama de lã preta, logo a seguir, 1mm de secção. A lã preta continua presente no *Tafetá* de fundo, pedido pela tecedura do padrão reguenguense. A tecedura adquire relevo com dois fios brilhantes de *perlapont* vermelho.



Fig. 360 - Gráfico da remissa *Quaker Ladies* ou *Regue*, versão V, Davison, 151:112.

Passa a ler-se a remissa *Regue* V (fig. 360), adotada para a tecedura do *Casaco Vermelho*. A urdidura remete-se nos liços dos quadros, em dois grupos de 13 fios, que se repetem à largura da tecedura desejada. O primeiro grupo de 13 fios remete-se da seguinte forma: um fio no quadro 4, seguindo-se fios nos quadros 3, 2, 1; depois 4, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4. O segundo grupo de 13 fios remete-se como segue: um fio no quadro 1, seguido de fios nos quadros 2, 3, 4; depois se enfiam fios nos quadros 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 1. Quanto à musicalidade da pedalagem V de *Regue*, pode ler-se que se usa sempre *Tafetá* 4-2, 3-1 e os pedais baixam como segue: 10 vezes para o conjunto dos pedais 2-1, uma vez para os pedais 3-2, uma vez para os pedais 4-3; e sempre uma só vez, se baixam depois os pedais 1-4, 2-1, 3-2, 2-1, 1-4; por fim baixam-se os pedais 4-3, 3-2. Esta pedalagem musical repete-se, conforme o comprimento de tecido desejado (Davison, 1951:112). No caso em estudo não se tece repetição, ficando por pedalar e por musicar as quatro últimas conjugações do gráfico. O padrão interrompe-se, trunca-se, para dar lugar às *Bainhas Abertas*, como antes se refere. Os anos 1960 surgem como a data estimada para as presentes tecedura e tessitura. Assinala-se uma harmonia imagética moderna de trasição, abstratizante, modular trapezoidal e de transparências, onde técnica e harmonia imagética se aliam para entregar leveza ática.

**Confeção de Dulce Santana (fig. 356).** Aprecia-se a confeção desta peça de vestuário, usada por Maria Santana nos anos 1960 e retirada a tecido de l 70 x c 400cm. O corte do casaco vermelho apresenta-se *evasée*, medindo 43cm de ombro a ombro, enquanto que em baixo, com a frente unida, encontram-se 60cm na frente, nas costas 70cm. Medindo na totalidade 130cm em baixo, surgem 65cm para a metade da largura e conseqüentemente 22cm na diferença entre ombros e parte inferior, indicando o *evasée* do casaco. O casaco mede 98cm de altura na frente, incluindo a gola. As bandas ou metades frontais apresentam à altura do peito um corte arredondado, que sai de pinças das mangas. Esse corte assume depois linha reta até à bainha do casaco. Do ombro ao pulso, as mangas medem 43cm e não apresentam punhos. A gola, redonda e alta, constrói-se de debrum duplo, de 4,5cm de largo. O debrum repete-se nas orlas das bandas frontais, elas também duplas e de 4,5cm de largo, onde o padrão é aplicado ao alto. A abertura frontal central não apresenta botões. O forro do casaco é de *Tafetá* acetinado vermelho, à exceção das bandas frontais, onde aparece preto, com antes se refere. As costas do casaco apresentam uma costura central a toda a altura e com gola incluída medem 98cm, a mesma

altura encontrada na frente da peça. Neste caso, tanto a tecedura, a tessitura como a confecção merecem particular concepção por parte da autora, que lhes confere assinalável harmonia ática.

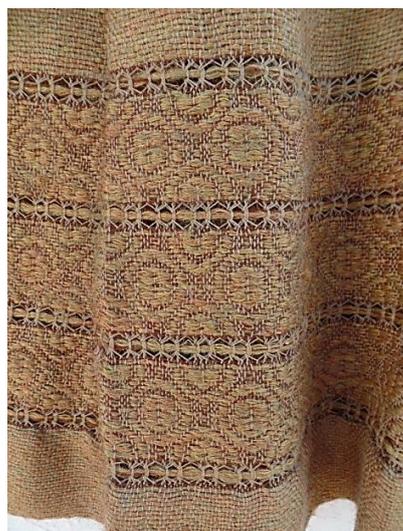
Remete-se para Apêndices, onde se encontra a extensão de casos neste padrão *Regue*, versão V, de que se dá neste Capítulo III um exemplo de aplicação, com o caso do *Casaco Vermelho* estudado. Entretanto, escolhe-se um outro caso, como exemplo de aplicação da mesma remissa, mas na versão I. Trata-se da *Saia Castanho Mescla* e das suas particularidades.

#### ***Saia Castanho Mescla, Regue I e Bainhas Abertas.***

Numa *Saia Castanho Mescla* entremeiam-se de novo *Bainhas Abertas* com a remissa *Regue*, neste caso com a versão I (Davison,1951:112), (fig. 361). A presente versão I encontra-se na barra da saia em estudo (figs. 362- 363).



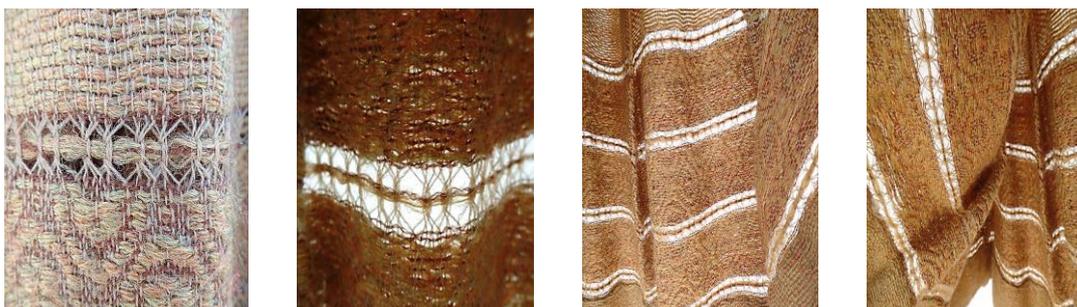
Fig. 361 - Gráfico da remissa *Regue* ou *Quaker Ladies*, versão I, Davison, 1951:112.



Figs. 362-363 - Dulce Santana - *Saia Castanho Mescla Regue I e Bainhas Abertas*, visões total e de pormenor da barra, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, truncamento, listas, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, alongamentos, transparências, contrastes cromáticos, costura, l 39-66 x c/a 64cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4,112.

A urdidura remete-se nos liços dos quadros, como se descodifica antes, no caso do casaco vermelho. Quanto à pedalagem musical da remissa *Regue*, versão I e descodificando a abordagem técnica, pode ler-se o uso de *Tafeté* 4-2, 3-1, a aplicar em todas as voltas da tecedura. Esta desenvolve-se como segue: baixam-se os pedais 4-3 três vezes, 3-2 uma vez, de novo 4-3 três vezes; prossegue-se com os seguintes conjuntos de pedais, que se baixam uma só vez - 4-1, 2-1, 3-2, 4-3; a versão I continua com 4-1 uma vez, 2-1 três vezes, 3-2 uma vez, 2-1

três vezes, 4-1 uma vez; por fim aparece a sequência dos pedais - 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, que se baixam uma só vez. O "truncamento" do padrão da saia começa com a pedalagem em, uma vez 3-2, três vezes 4-3 e assim por diante. O mesmo "truncamento" do padrão termina em três vezes 4-3, uma vez 3-2. Em relação às *Bainhas Abertas*, a saia apresenta-as no cruzamento de 3 x 2 fios e de 2 x 3 fios. O efeito cruzado obtém-se com uma trama de 4 fios, dois em lã castanho escuro e dois em lã castanho mescla, respetivamente 1mm e 2mm variáveis de secção cada fio. Além disso, a maior parte da saia encontra-se tecida em *Tafetá*, a um fio do castanho mescla dominante referido, que percorre a restante tecedura e tessitura da saia. Esta revela urdidura de lã industrial castanha clara, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a 2 fios por pua. O emprego de pente 4 torna-se comum em peças têxteis deste núcleo *Regue*. As figuras 364-367 ilustram pormenores da tecedura e tessitura, com relevo para as *Bainhas Abertas* e suas transparências, pelo direito e pelo avesso da saia. As leituras, quer do direito, quer do avesso do tecido reversível deixam antever transparência e transparências, leveza e graciosidade em padrões *Tafetá* e *Regue*, este truncado pelo meio, junto às *Bainhas Abertas* e para lhes dar lugar.



Figs. 364-367 - Dulce Santana - *Saia Castanho Mescla Regue I e Bainhas Abertas*, pormenores direito e avesso; em relevo as *Bainhas Abertas*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, truncamento, listas, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, alongamentos, transparências, contrastes cromáticos, costura, l 39-66 x c/a 64cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

São quatro as *Bainhas Abertas*, que começam e terminam uma barra de 19cm de comprido na saia, onde se pode ver o padrão *Regue* três vezes repetido e truncado entre as referidas *Bainhas Abertas*. Estas apresentam 1cm de alto e cada parte do padrão 4cm. O padrão encontra-se tecido com um fio da lã mescla referida e com o castanho escuro mencionado, este para o fundo em *Tafetá*. O mesmo tom castanho escuro ladeia as *Bainhas Abertas*, com duas voltas de *Tafetá*, conferindo-lhes maior destaque no começo e quando acabam. Transparências adivinham-se nas imagens em cima, onde leituras do reverso da versão I da remissa *Regue* continuam a revelar a tecelã e autora Dulce Santana percorrendo o caminho da reprodução à inventividade, numa prática discursiva individualizada, autónoma, onde um só e mesmo sistema de formação se transforma. Neste caso, Dulce Santana reproduz *Plain Weave*; além disso apropria-se da remissa *Regue*, modifica-a, truncando o seu padrão, deste modo revelando imaginação e inventividade, estas também observáveis na composição ou tessitura

global, com a inclusão das *Bainhas Abertas*, tão originais em tecelagem manual e tão do gosto da autora. Acrescenta-se que a barra da saia dista 5,5cm da extremidade inferior da saia e 39cm da cintura. Os anos 1960 surgem como a datação destas tecedura e tessitura. Consideram-se a tecedura e a tessitura desta saia concebidas e evadas de harmonia imagética moderna de transição, ática, onde motivos abstratizantes modulares circulares inovadores marcam a sua presença, por entre as listas de *Bainhas Abertas*, de enigmáticas transparências.

**Confeção de Dulce Santana (fig. 362).** A confeção da saia surge *evasée*, este marcado pela diferença entre a cintura e a extremidade da saia, respetivamente 39cm e 66cm, estes variáveis, segundo abertura dos dois "machos" centrais do corte, um à frente, outro nas costas da saia. Na anca encontram-se 48cm + 48cm. A altura do cinto duplo, dobrado, é 3cm, num total de 6cm, o seu comprimento 81cm. 64cm é a altura da saia. Esta é retirada a uma tecedura de l 80 x c 68cm, bainha incluída. A saia fecha lateralmente à esquerda, com fecho *éclair* de 19cm, um colchete e respetiva presilha. O corte da peça apresenta pinças laterais aos "machos", tanto na frente como na parte traseira da saia. As pinças distam 6 e 7cm dos "machos", respetivamente atrás e à frente na saia. Os "machos" medem 15cm de largo na zona do cinto e estão cosidos até uma altura de 28cm, onde assumem uma largura de 19cm. A partir dos 28cm, eles aparecem soltos, conferindo roda ampla à saia. A profundidade de cada "macho" é de 6cm na cintura, apenas 4,5cm de fundo na zona inferior, onde termina a sua costura.

Em Apêndice continua a estudar-se o conjunto de obras das autoras, pertencentes a este 4º núcleo *Regue*, suas variantes e *Bainhas Abertas*, estas afinal uma não remissa.

### **2. 3. 5. 5º Núcleo, Rendas - Renda Tradicional, Renda às Listas, Renda S - suas versões e variantes.**

Reúnem-se três remissas presentes nas obras de Dulce Santana, dedicadas a teceduras e tessituras distintas das anteriores, sob o título global de *Swedish Lace Weave, Tecelagem Arrendada Sueca* ou *Rendas* (Davison,1951: 93-100). As mais de três dezenas de amostras a estudar agrupam-se nas três remissas: *Traditional Lace Unit, Unidade Arrendada Tradicional*, que se abrevia para *Renda Tradicional* nesta investigação (Davison,1951: 94); *Vertical Lace Stripes, Listas Arrendadas Verticais*, que se abrevia para *Renda às Listas* (Davison,1951: 95) e *Sara's Lace Plaid, Renda S*, nesta investigação (Davison,1951: 94). Segundo Davison, as teceduras deste Capítulo são muito antigas, encontram-se noutros autores e datam do tempo dos Vikings, sendo populares na Suécia, aparecendo no mesmo capítulo peças vindas da Polónia e de Itália (Davison, 1951: 93).

Da inspiração nos bordados, estes a base das *Bainhas Abertas* antes estudadas, Dulce Santana passa para as *Rendas* em tecelagem, sucedâneas das primeiras e motivo de reprodução, mas também de apropriação e inventividade por parte da autora. Aparecem deste modo teceduras e tessituras bebidas em Davison (1951: 94-95), bem como recriações de Dulce Santana, preenchendo um mostruário separado e próprio, de capas brancas. O branco natural domina nessas tessituras, conjugando-se com *lurex* prateado ou dourado, com rafia branca, esta também considerada celofane ou vidrilho e com *perlapont* branco. A variedade e qualidade dos brancos expressa-se na lã simples mencionada e na sua torção com *lurex* prateado, originando fios de fantasia. Como se depreende, cor, luz, brilho, reflexo, transparência e

transparências são elementos estruturantes dominantes da linguagem plástica têxtil, em todo o núcleo *Rendas*. Além disso, encontram-se algumas amostras monocromáticas extra mostruário nestas teceduras arrendadas, em ocre, verde seco, verde forte, amarelos, bem como uma *écharpe* preta e um xaile verde claro. Dulce Santana reserva estas teceduras e tessituras aos referidos complementos e acessórios requintados de vestuário feminino, bem como as escolhe para um *Vestido de Cerimónia* e *écharpe* a condizer.

Quanto à remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, as suas 3 versões e variantes, em amostras, aparecem desenvolvidas em Apêndice, dado que não se encontra aplicação das mesmas em peças de vestuário ou outras. Estuda-se assim neste espaço a remissa *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, ilustrando-a com uma amostra e a sua aplicação no *Vestido de Cerimónia* e *écharpe* a condizer.

### **Vertical Lace Stripes ou Renda às Listas e suas variantes.**

A remissa *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas* aparece em mostruário em duas amostras algo replicação da fonte e em duas amostras inovadoras, estudando-se aqui apenas um dos casos ilustrativo da remissa (figs. 368-370).



Figs. 368-370 - Dulce Santana - *Renda às Listas*, amostra em direito, avesso e ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, pouco densa, arrendada, listas relevadas, transparências, contrastes baço e brilho, l 14,5 x c 8,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 95.

Detalham-se a tecedura e a tessitura desta amostra, com certa replicação da fonte.

**Referência:** ref.95 V.L.S., p.180\$00 /m. **Medidas:** l 14,5 x c 8,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, com *Tafetá*. O padrão neste caso apresenta-se algo replicador, face ao inspirador original, formando listas arrendadas e texturadas, relevadas, 2cm de largo, no intervalo das quais se observam listas de tecedura em *Tafetá* plano, liso, 2,5cm de largo. Uma visão de abrangência entrega as referidas listas. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 95. **Técnicas:** tecelagem manual em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 e 3 fios por pua e outras particularidades adiante detalhadas; pedalagens musicais de *perlapont* branco a um fio, como se apresenta adiante, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa, como segue adiante. Contrastes de lã baça, com predominante brilho do *perlapont* e transparências de renda, espaços rasgados, abertos, entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem, sendo os fios batidos de modo suave pelo pente. **Urdidura:** lã industrial branco natural. **Trama:** *perlapont* branco a um fio. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de seccção; *perlapont* branco, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular de listas, de tecido arrendado, alternando com tecedura *Tafetá*, em algum seguidismo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se reversível, mais relevada pelo direito do que pelo avesso. Sublinha-se o relevado das listas arrendadas e listadas, pelo direito da tecedura, nesses locais texturada. Salientam-se os conjuntos regulares de listas relevadas equidistantes, módulos que elevam a urdidura, pela conjugação entre técnica e harmonia imagética abstratizante, moderna de transição, destacando-se as transparências e o brilho acetinado do *perlapont*. Neste âmbito, considera-se este caso eivado de harmonia ática.

Complementam-se procedimentos técnicos, descodificando a remissa *Vertical Lace Stripes* bem como a respetiva pedalagem musical. Seguindo o gráfico da remissa (fig. 371), observa-se no pentagrama um grupo de 30 fios, que se remetem nos liços como segue: um fio no liço do quadro um, um fio no liço do quadro quatro, um fio no liço do quadro um, outro no liço quadro quatro e assim por diante, até remeter 30 fios da urdidura. Aparecem de seguida 19 fios, que se remetem nos liços seguindo o gráfico e como segue: um fio no liço do quadro 3, um no liço do quadro 2, um fio no liço do quadro 3, um no liço do quadro 4; este procedimento repete-se três vezes; termina-se, remetendo fios nos liços dos quadros 3, 2, 3. Toda a anterior sequência se repete à largura pretendida. É importante referir que os 30 fios empeiram-se no pente 6, a 2 fios por pua e que os 19 fios empeiram-se como segue: 3 fios numa pua, logo a seguir aos 30 fios; deixa-se depois uma pua de intervalo; a seguir empeira-se o fio do liço 4; deixa-se de novo uma pua de intervalo; empeiram-se de novo 3 fios na pua seguinte; de novo se deixa uma pua de intervalo e assim por diante, até empeirar os 19 fios no pente. Quanto às pedalagens musicais, ouvem-se: 3-1, 4-2, para o *Tafetá*; de seguida baixam-se 3 pedais ao mesmo tempo, 3-2-1; prossegue-se com os pedais 4-2, 3-1, 4-2; de novo 3-2-1; depois 4-2, 3-1, 4-2. O comprimento da tecedura vai ouvir a repetição do anterior procedimento. Em Apêndice prossegue o estudo de outros casos.

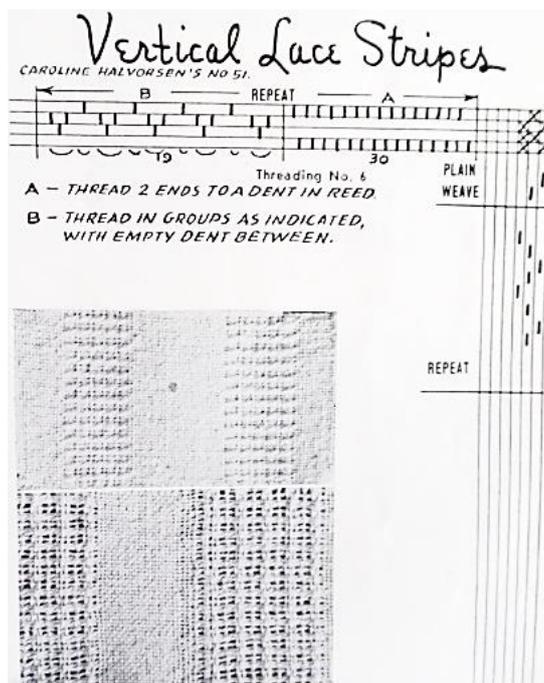


Fig. 371 - Gráfico da remissa *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, Davison, 1951: 95.

### ***Vestido de Cerimónia, Vertical Lace Stripes.***

A remissa *Vertical Lace Stripes* aplica-se no vestido referido, onde prossegue o branco natural, dominante nas amostras em mostruário. As tramas tecem-se ora com *lurex* prata, 0,5mm de secção, ora com fio de fantasia, este resultante da torção de *lurex* prata com lã, 1mm variável de secção, desenhando listas horizontais de 2,3cm de largo; a mesma largura encontra-se nas

listas verticais do padrão; do cruzamento destas listas com as listas horizontais surge assim um padrão axadrezado, arrendado, que se dilui nas tramas *lurex* prata *tout court*. Observam-se uma tecedura e uma tessitura reversíveis, em consideráveis transparências, estudadas em Apêndice na amostra inovadora nesta remissa, nascida da imaginação e da inventividade de Dulce Santana. Conservam-se nestes casos as técnicas e outros dados da anterior memória descritiva - fonte, urdidura e material desta. À harmonia imagética retira-se um certo seguidismo da memória descritiva anterior e acrescenta-se o efeito axadrezado regular ático, surgido da conjugação e relação entre arte e técnica.

As imagens 372-376 ilustram a tecedura, a tessitura e aspetos da confeção desta peça de vestuário, usada a seu tempo por Dulce Santana. Hoje em dia, este vestido veste uma das figuras modeladas pela autora à escala humana e ilustra *A Evolução da Moda através do Tempo*, como antes se documenta. A nova colocação do vestido altera a sua confeção original, ainda de certo modo reconhecível na presente versão. Estuda-se um pouco a confeção, presumivelmente retirada a peça de l 70 x c 300cm e apresentam-se dados da *écharpe* a condizer.



Figs. 372-376 - Dulce Santana - *Vestido de Cerimónia, Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, visões totais, parciais e de pormenor, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, arrendada, alternância de fios nas listas horizontais, impressão axadrezada, consideráveis transparências, franjas, costura, l 33-340 x c/a 119cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 95.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 373-376).** O vestido mostra alças segurando o corpo cingido. As alças medem l 4 x c 29cm e distam 25cm entre si. O amplo decote frontal e nas costas marca-se por 27cm de tecido até à cintura, em ambos os lados da peça. A cintura encontra-se bem marcada, 37cm na frente. A saia até aos pés, 92cm de altura, apresenta-se bastante rodada em três ordens de folhos, estes de altura

crescente a partir da cintura - respetivamente 23, 28 e 41cm de altura - e separados por guarnição franjada, esta de 2cm de tecido, seguidos de 4cm de franjas. De notar que certas rosas, espalhadas sobre o peito e saia da peça, não se vêem na confecção de origem, nem se encontra então o tule branco que cobre peito e costas do rasgado decote, bem como os braços, em mangas vaporosamente franzidas, curiosamente tão na atual moda das transparências. A roda ou amplitude inferior do vestido mede aproximadamente 340cm, estes medidos na junção firme entre o segundo e o terceiro folhos. O forro do vestido apresenta-se em cetim cinzento claro.

A *écharpe* a condizer com o vestido, l 47 x c 1,80cm, também visível nas imagens, confunde-se com ele, já que funciona de complemento e auxiliar do decote arrojado do vestido, oferecendo-se assim como prolongamento do mesmo. As 20 franjas, em cada extremidade da peça, distam 2,5cm entre si e medem 20cm de comprido, apresentando os fios do vestido - *lurex* prata, fio de fantasia - e ainda ráfia branca, 1mm de secção. Este conjunto de vestido e *écharpe* a condizer revela-se de particular sentido ático, também na confecção do mesmo.

Em Apêndice estuda-se a última remissa deste núcleo *Rendas, Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versões I, II e as suas variantes, pois apenas surgem amostras, não se encontrando a sua aplicação em peças de vestuário ou outras.

### 2. 3. 6. 6º núcleo, Outros Casos Relevantes e suas variantes.

Em Outros Casos Relevantes, estudam-se teceduras e tessituras de representação modesta ou nula em mostruários. São estes os casos de duas vestes pessoais em acervo familiar e o caso *Plain Back Cord*. São ainda os casos de três vestes do lar - dois reposteiros e *napperons*, conjuntos de panos ou marcadores individuais à americana. Os últimos comercializam-se nos anos 1960. Inicia-se o estudo pelas vestes pessoais, com o caso do *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, usado por Dulce Santana numa cerimónia de casamento dos anos 1960 (figs. 377-383).

#### **Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes.**





Figs. 377-378 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, frente e costas do vestido, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, franjas, costura, l 50-51 x c/a 98cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 143.

Figs. 380-382 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, frente e costas do casaco, sem cinto e cintado, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, costura, l 50-93 x c/a 101cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 143.

Figs. 379 e 383 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, envergado pela autora, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, costura, l 50-93 x c/a 101cm, para o casaco, l 50-51 x c/a 98cm, para o vestido. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 143.

Trata-se neste caso da remissa *Susan Hanes* (Davison,1951:143), que Dulce Santana de certo modo reproduz em tecelagem manual nos anos 1960, recriando sobre urdidura de lã industrial castanha, 0,5mm de secção, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros, com pente 6, a 2 fios por pua. O padrão acontece segundo a remissa dada, tramado com 2 fios justapostos de *perlapont* laranja, 1mm variável de secção cada fio, sobre fundo de tramas em *Tafeté lurex* castanho-cobre, 0,5mm de secção.

Detalham-se, entre outros, aspetos técnicos da tecedura e da tessitura *Susan Hanes*.

A urdidura remete-se segundo o pentagrama da remissa dada, descodificado a seguir no gráfico: 14 fios, seguidos de mais 5 fios, de novo 14 fios, depois 13, 5, 13. Descodifica-se o gráfico da remissa, a repetir à largura da urdidura: remetem-se fios nos liços dos quadros 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 2, 1; prossegue-se com os liços dos quadros 4, 3, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4; continua-se com 13 fios de urdidura a remeter como segue: 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1; cinco novos fios da urdidura remetem-se como os anteriores cinco, isto é, 4, 3, 2, 3, 4; termina-se o pentagrama com uma série de treze fios, notas, a remeter nos liços dos quadros 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1. Este procedimento técnico completa-se, cruzando-o com a pedalagem musical observável na pauta vertical do gráfico da remissa (fig. 384), e que se lê: pedais 4-3 e 3-2, a baixar cada par, uma vez; pedais 2-1, quatro vezes; 3-2, duas vezes; 2-1, 1-4, uma vez; também uma só vez, os pedais 4-3, 3-2, 4-3, 1-4, 2-1; 3-2, duas vezes; 2-1, quatro vezes; 3-2, 4-3, uma vez; o padrão continua com as pedalagens 1-4, 2-1, 3-2, todas uma vez, seguidas de 4-3, quatro vezes; 3-2 duas vezes; 2-1, 1-4, uma vez; também uma só vez

ouvem-se a seguir 4-3, 3-2, 4-3; continua-se e termina-se com 1-4, 2-1, uma vez; 3-2, duas vezes; 4-3, quatro vezes; 3-2, 2-1, 1-4 uma vez. De notar que todas as pedalagens e musicalidades se encontram seguidas ou intercaladas de *Tafetá* (figs. 384-385).

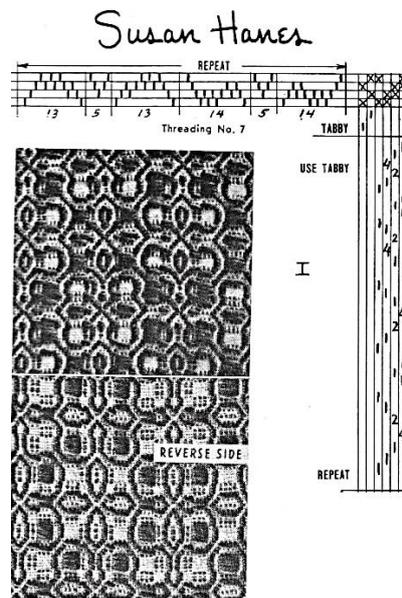


Fig. 384 - Remissa *Susan Hanes*. Fonte e referência: Davison, 1951: 143.

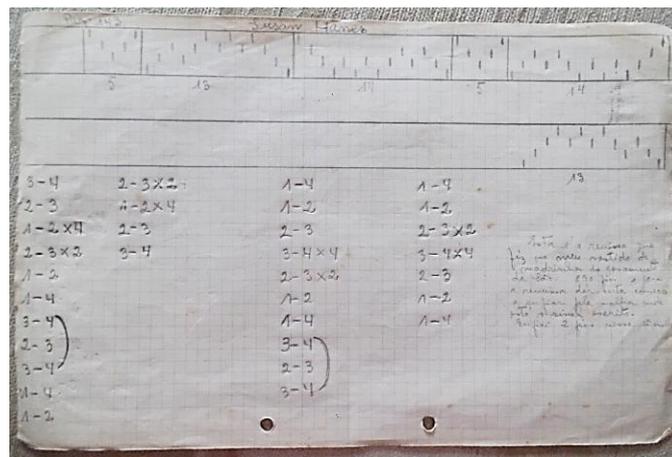


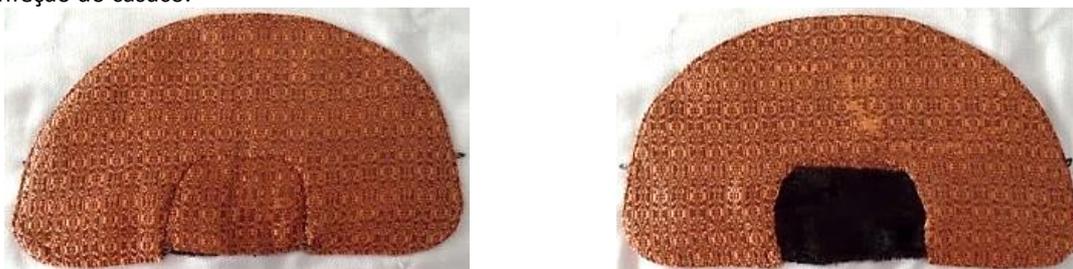
Fig. 385 - Remissa *Susan Hanes*, Davison, 1951: 143. Transcrição anotada por Dulce Santana, que revela onde começa a enfiadura, para que a remissa se entregue "certa", isto é, na 5ª malha (liço), onde está o sinal. Fonte: acervo de Maria Santana.

Esta tecedura e esta tessitura revelam a complexidade de um padrão modular intrinsecamente repetitivo, enigmático, de cruces, trapézios, semicírculos, formas que se cruzam e entrecruzam, exigindo atenção redobrada na tecedura e deixando espaço à imaginação do observador. Em termos harmónico-imagéticos encontra-se uma tessitura densa, convencional, mas também relevada, abrindo caminho a uma harmonia imagética moderna de transição, que se apresenta abstratizante, perseguindo o rigor matemático musical da remissa. Esta recebe neste caso grande atenção por parte da autora, que no entanto a recria nas tonalidades harmoniosas laranja, cobre, castanho, perseguindo o conceito unitário - a noção de continuidade através do conceito de fio - este o grande "movente", neste

caso também de discretos e áticos brilhos, reflexos e luz, não só elegantes, mas também sóbrios e concisos, breves.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 386-395).** O vestido deste conjunto apresenta linha direita, ajustada na cintura e à frente por duas pinças longas, laterais e duas ordens de pinças alongadas nas costas. Na sua altura aparecem 98cm a partir dos ombros; a sua largura entre ombros é 50cm, na cintura encontram-se 39cm, em baixo 51cm. O amplo e descido decote redondo apresenta-se em semicírculos quase iguais; na frente aparece ligeiramente mais acentuado, dele caindo bandas ou *écharpe*, com franjas. As mangas a três quartos, o cinto e as bandas-*écharpe* conferem elegância a esta sofisticada peça de vestuário. Nota-se que a banda-*écharpe* encontra-se aplicada utilizando a largura da tecedura, como seu comprimento, pelo que as franjas de 5cm revelam as tramas *perlapont* laranja e lurex-cobre. As mangas medem l 16,5 x c 30cm, dos ombros até à ponta; a banda ou *écharpe* apresenta c 62cm na parte visível, do decote até abaixo e com franjas, 64cm na parte quase totalmente escondida e cosida à primeira parte da banda, igualmente com franjas. A banda ou *écharpe* mede 17cm de largo. De notar que nesta banda ou *écharpe* encontra-se uma prega superior, cosida a meio do decote frontal do vestido e as bandas da *écharpe* recebem acabamento de bainhas discretas laterais e impercetíveis. O vestido apresenta forro de *Tafetá* acetinado castanho escuro e uma das pinças ou pregas alongadas frontais apresenta-se presa ou fechada na cintura com dois colchetes e respetivas presilhas. Refere-se que a largura da tecedura em tear manual é 70cm. Quando usado, o cinto duplo, no mesmo tecido, mede, aberto, l 6 x c 96cm e fecha com dois colchetes e respetivas presilhas, a 15cm da extremidade em "ponta" >, esta aconchegada por fivela com l 1,5 x c 7cm.

Quanto à confeção do casaco deste conjunto, encontra-se um corte *evasée* largo e amplo. O casaco torna-se elegante, pela grande gola redonda e destacável, que assenta em discreto decote em "v", bem como pelo cintado franzido, quando a peça recebe o cinto. Os arredondados inferiores do fecho do casaco parecem espelhar e acompanhar os acentuados boleados da gola. O forro, em pele castanho escuro, contrasta, no todo da tessitura, com os seus debruns discretos, visíveis pelo direto, construindo como que uma moldura do casaco, nas bandas frontais do fecho da peça, em baixo, e no final das mangas. Pesada, mas confortável, esta peça de vestuário única apresenta 101cm de alto, a largura de ombros é 50cm, na cintura 72cm de bandas juntas, em baixo 93cm. As mangas apresentam 48cm de comprido do ombro ao pulso e 22cm de largo. Quanto à gola dupla, que se salienta ser desmontável, encontram-se 62cm de largura máxima, isto é, distância anterior aos boleados e 34cm de comprido, isto é, desde o assento no pescoço atrás, à ponta da gola. O casaco fecha ou cruza sem botões e deixa ver com facilidade o seu forro em pele castanho escuro (fig. 390 e 392). Igualmente na confeção deste conjunto transparece o peculiar sentido ático da autora. Ilustram-se aspetos abordados no estudo da confeção do casaco.



Figs. 386-387 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, gola destacável, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, costura, l 62-93 x c 34cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 143.





Figs. 388-391 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, frente do casaco, cintado, boleados e debruns, forro, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, costura, l 50-93 x c/a 101cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 143.



Figs. 392-395 - Dulce Santana - *Conjunto de Casaco e Vestido Susan Hanes*, frente e costas do casaco, sem gola, sem cinto e cintado com gola, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, complexa, relevada, justaposição, acerto da enfiadura, recriações cromáticas, costura, l 50-93 x c/a 101cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 143.

### ***Vestido Azul Turquesa, Double Diamond, versão III.***

O núcleo Outros Casos Relevantes apresenta a peça única de vestuário, o *Vestido Azul Turquesa*, envergado por Maria Santana num casamento de amigos (fig 398-399).

Esta peça segue a remissa *Double Diamond*, versão III, cuja fonte se encontra em Davison, 1951:130. O padrão desenvolve-se sobre urdidura de lã industrial azul turquesa, 0,5mm de secção, em tecelagem manual e tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros, pente 6, a 2 fios por pua. As tramas da autora reproduzem nos anos 1960 em tecelagem manual a remissa dada. O padrão acontece, tramando a urdidura com um fio de lã azul turquesa, 1mm variável de secção (fig. 397).

Estudam-se, entre outros, detalhes técnicos da tecedura e tessitura *Double Diamond*, versão III.

A urdidura remete-se seguindo o pentagrama da remissa no gráfico, 44 fios, que se descodifica, lendo como segue (fig. 396). O primeiro fio da urdidura remete-se no liço do quadro 4; seguem-se os liços dos quadros 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3. Repete-se este procedimento técnico à largura da urdidura, que se cruza com as pedalagens musicais: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, todas uma vez; 4-3, 3-2, ambas duas vezes; 2-1 uma vez; 3-2, 4-3, ambas duas vezes; seguem-se as musicalidades 1-4, 2-1, 3-2, 4-3, todas uma vez; termina-se o padrão com as pedalagens musicais 1-4, 2-1, ambas duas vezes; 3-2, uma vez; 2-1, 1-4, ambas duas vezes. Estas musicalidades repetem-se pelo comprimento desejado para a tecedura e tessitura de *Double Diamond*, versão III.

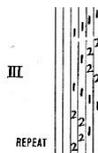
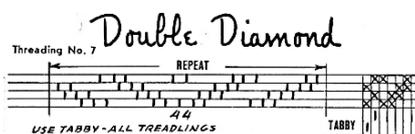


Fig. 396 - Gráfico da remissa *Double Diamond*, versão III, Davison,1951:130.

Fig. 397 - Dulce Santana - *Double Diamond*, versão III, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, algo relevada, l 7,5 x c 13 cm. Fonte, referência: Davison, 1951:130.



Figs. 398-399 - Dulce Santana - *Vestido Azul Turquesa*, *Double Diamond*, versão III, Maria Santana envergando o vestido, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, algo relevada, l 46-66 x c/a 113cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 130.

Observa-se um padrão modular regular, repetitivo, de trapézios, losangos duplos, formas que se cruzam e entrecruzam, exigindo algum cuidado na tecedura, que sugere diamantes duplos, conforme o título da remissa indica. No entanto foge à indicação original, já que Dulce Santana tece o padrão sem *Tafetá*. Em termos harmónico-imagéticos encontra-se uma tessitura densa,

convencional, algo relevada, abrindo caminho a uma harmonia imagética moderna, abstratizante, perseguindo o rigor matemático musical da remissa. Esta recebe neste caso atenção cromática vibrante por parte da autora, que a recria em tonalidade sonora e harmoniosa, perseguindo o conceito unitário antes mencionado. Este caso revela-se de toque chamativo e ático (figs. 400-404).



Figs. 400-404 - Dulce Santana - Vestido Azul Turquesa, *Double Diamond*, versão III, visões frente e costas, com e sem *écharpe* no decote, aspetos de confecção, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, algo relevada, costura, l 46-66 x c/a 113cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 130.

Esta peça de vestuário foi exposta no Colégio dos Leões a 20 de Setembro de 2016 (figs. 400, 402, 404).

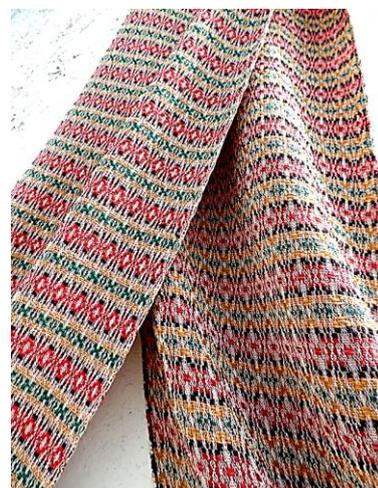
**Confeção de Dulce Santana (figs. 400-404).** O vestido azul turquesa aparece num corte sóbrio, quase direito, porém em ligeiro *evasée*, decote redondo subido, terminando em pequeno "v" frontal central. As mangas, compridas e afuniladas - l 18 na zona da cava, 14 no pulso x c 32cm - indiciam tratar-se de peça de inverno. As costas fecham com fecho *éclair* de 53cm, cuidadosamente escondido pelo tecido e reforçado no topo por colchete e respetiva presilha. Esta peça de vestuário sofre recentes alterações na sua confecção, na presunção de reutilização. As alterações tornam-se possíveis, pois Dulce Santana deixa pelo avesso da peça largas costuras, antevendo e prevenindo futuras transformações, como se refere antes noutros casos. Quanto às medidas atuais, este vestido apresenta 113cm de altura, 46cm de largura entre ombros, 48cm na cintura, 66cm em baixo. A amplitude da peça junto à bainha remete para 70cm na largura da tecedura em tear. No corte deste vestido notam-se sinais de anteriores costuras verticais centrais de alto a baixo, tanto na frente, como nas costas; tais costuras existiam assim antes da transformação na confecção. Após alargamento da peça de vestuário, apenas a costura das costas permanece, sendo visível uma costura frontal longa, menos acentuada, a terminar 27cm antes da bainha. Observam-se dois pares de pinças na área da cintura, um par na frente, o outro par nas costas do vestido, ajustando e cintando a peça. Para além disto, destaca-se uma *écharpe* prateada, a envolver e a penetrar o decote do vestido, de tecedura *Rendas* (figs. 398 e 404).

### ***Reposteiro Policromático Amálgama de Mel.***

Na parte final do estudo das obras e percursos das autoras e no núcleo Outros Casos Relevantes, cabe referir as anunciadas peças de vestuário do lar. Entre essas peças encontra-se um reposteiro policromático de vivas cores, que se remove a seu tempo do local original, decorando e iluminando a entrada sombria da vivenda, onde Dulce Santana tem o seu *atelier*. O referido reposteiro veste a seu tempo, com as suas duas bandas e sanefa central acoplada, as duas paredes laterais e centro superior da janela ou óculo da entrada, na vivenda. O reposteiro em estudo (figs. 405-408) expõe-se a 20 de Setembro de 2016 no Colégio dos Leões (fig. 405).

Detalham-se aspetos da tecedura e da tessitura deste reposteiro.

O reposteiro policromático apresenta duas bandas fixas. Cada banda mede l 75 x c/a 300cm. As bandas surgem ligadas por sanefa com l (2x75) - 150 x c 40cm. O padrão, de losangos, cruces e elipses, módulos sequencialmente justapostos, surge em tecedura e tessitura sobre urdidura de algodão branco natural, 1mm de secção. Neste caso estuda-se a seguir a remissa *Amálgama de Mel*, da qual se apresenta também amostra experiência, esta a base da seleção cromática adotada para a tessitura do reposteiro. A sequência escolhida e as alternâncias policromáticas conferem a este reposteiro uma harmonia imagética abstratizante modular variada, de justaposição feliz, que ajuda a alegrar a entrada da referida vivenda, surgindo a peça assim arquiteturalmente integrada, planeada que é para aquele espaço, vestindo-o de modo singular, quiçá ático.

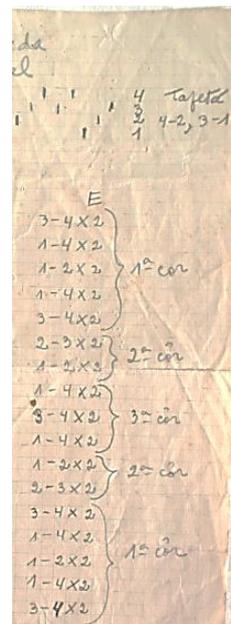




Figs. 405-408 - Dulce Santana - *Reposteiro Policromático Amálgama de Mel*, visões geral, direito e avesso, ampliação, relação 1 banda - 1 pessoa, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, algo densa, alongada, relevada; justaposição, costura, l 75 x c/a 300cm, cada banda, sanefa l 150 x c 40cm. Fonte: curso de tecelagem.

Prossegue-se com o estudo dos aspetos técnicos, entre outros, destas tecedura e tessitura.

Convenciona-se designar *Amálgama de Mel*, a remissa deste caso. Lê-se e descodifica-se a mesma (figs. 409-410): remete-se o primeiro fio da urdidura no primeiro liço do quadro 3; seguem-se os quadros 2 e 1, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Obtém-se uma base de 26 fios, a repetir pela largura do reposteiro. Transcrevem-se as musicalidades para cada cor, presentes na descrição técnica e indicadas nas notas da autora (fig. 410). As pedalagens musicais ouvem-se todas duas vezes e as tramas do padrão encontram-se a um fio das respetivas cores, que se repetem ao invés, após o centro vermelho. A amostra, aprendizagem e experiência, ilustra o padrão "E" (figs. 411-412), selecionado para o reposteiro em estudo. A amostra ilustra fios de 3 cores no padrão - fios de algodão verde, preto e vermelho, 1mm variável de secção - sobre fundo de tramas em *Tafetá*, algodão branco natural - 1mm variável de secção - e sobre urdidura na mesma fibra. A urdidura empeira-se em pente 6, a 2 fios por pua.



Figs. 409-410 - Gráfico da remissa *Amalgama de Mel*, curso de tecelagem, anos 1950, apontamentos da autora. Fonte: acervo de Maria Santana.



Figs. 411-412 - Dulce Santana - *Amalgama de Mel*, amostra experiência padrão "E", em direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, l 17,5 x c 9 cm, sem franjas. Fonte: curso de tecelagem.

A referida descrição técnica na amostra experiência lê-se como segue.

1ª cor e verde - 3-4, 1-4, 1-2, 1-4, 3-4, que se prefere ler como Davison indica, isto é - 4-3, 4-1, 2-1, 4-1, 4-3; 2ª cor e preta - 3-2, 2-1; 3ª cor e vermelha - 4-1, 4-3, 4-1; 2ª cor e preta - 2-1, 3-2; 1ª cor e verde - 4-3, 4-1, 2-1, 4-1, 4-3, isto é, igual à primeira musicalidade. Observa-se que a cor vermelha define o centro do padrão. Nota-se que a partir do centro vermelho, a cor preta desenha-se com musicalidade inversa à primeira. O fundo tece-se de tramas em *Tafetá* entre todas as pedalagens musicais e aparece anotado no canto superior direito das folhas supra: 4-2, 3-1 (figs. 409-410).

Porém, no reposteiro em estudo aparecem quatro cores - vermelho, preto, amarelo torrado e verde - distribuídas de modo diverso da experiência, encontrando-se correspondência ou igualdade nas pedalagens musicais das cores vermelho e verde; estas correspondem respetivamente às cores verde e vermelho da amostra experiência. Ao detalhe descodificam-se as pedalagens musicais, todas a repetir 2 vezes, neste caso a 2 fios de *perlapont* nas respetivas cores, 1mm variável de secção cada fio. Estas tramas cruzam-se com uma urdidura em algodão branco natural, 1mm de secção, empeirada em pente 4, a 2 fios por pua, em tear

manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros. As tramas do fundo em *Tafetá* surgem a dois fios justapostos em *lurex* preto e verde para o padrão vermelho, em *lurex* vermelho para os restantes padrões, apresentando cada um dos fios *lurex*, 0,5mm de secção e brilho metálico. Observa-se deste modo, aquela que se toma no caso do reposteiro para a 1ª cor e vermelha, seguindo as musicalidades 4-3, 4-1, 2-1, 4-1, 4-3. Segue-se a 2ª cor e preta, que no reposteiro se desenha e musica com 4-3, 3-2. A seguir, a 3ª cor e amarelo torrado surge em música 3-2, 2-1. A 4ª cor e verde, central nesta abordagem, musica-se com 4-1, 4-3, 4-1. A 3ª cor, de novo o amarelo torrado, surge da música 2-1, 3-2. Aparece de novo a cor preta, neste estudo tida como a 2ª cor, que se musica com 3-2, 4-3. Por fim, surge de novo a 1ª cor, a vermelha, que se desenha igual, com as musicalidades 4-3, 4-1, 2-1, 4-1, 4-3. Tais procedimentos técnicos - tramas em número superior de fios justapostos e repetição de pedalagens - resultam em tessitura alongada, fruto da imaginação e inventividade da autora, a entregar uma peça de harmonia imagética abstratizante, de losangos, cruces, elípses, formas relevadas em tecedura algo densa, mas também leve, anunciando um período moderno. Os discretos brilhos do *lurex*-luz valorizam uma peça destinada a vestir o lar, a partir dos anos 1960, perseguindo o conceito comum às obras de Dulce Santana e antes mencionado.

A montagem bem como a confeção deste reposteiro pertencem a Dulce Santana. Neste contexto notam-se acabamentos laterais, isto é, bainhas de ambos os lados das bandas e bainha terminal na sanefa. Esta tem costuras central e laterais, estas de junção às bandas do reposteiro. Além destes acabamentos de 0,5cm, existe a seu tempo bainha larga superior e aberta lateralmente, por onde passa o varão de suspensão do reposteiro, que apresenta em baixo uma natural bainha de 1cm. Salienta-se a reversibilidade destas tecedura e tessitura, algo gastas e debotadas pelo tempo, oferecendo na altura um avesso alternante, perante ondulações naturais resultantes da sua colocação em local arejado e por vezes ventoso.

### ***Reposteiros Vermelhos Queen Ann's Lace.***

Dois reposteiros vermelhos de duas bandas cada um e duas alongadas sanefas, extensíveis às paredes de integração dos mesmos, vestem o escritório do hábil engenheiro antes mencionado e progenitor da autora desta investigação. Nessa divisão da referida vivenda reina a seu tempo mobília de pau preto, de torcidos e tremidos. Projetados e executados para um espaço concreto, estes reposteiros vermelhos vestem as paredes laterais da janela de sacada do escritório, bem como da porta de entrada na divisão. Convém saber que do canto da entrada na divisão até ao canto oposto - passando pelo canto de encontro das 2 sanefas e zona da janela - encontram-se 4m em cada parede, potanto num total de 8m.

Neste âmbito, vêem-se hoje em dia ainda nesse local as 2 sanefas, que apresentam 40cm de altura - retirada a 80cm da largura do tecido - face ao comprimento total de 8m visto para as 2



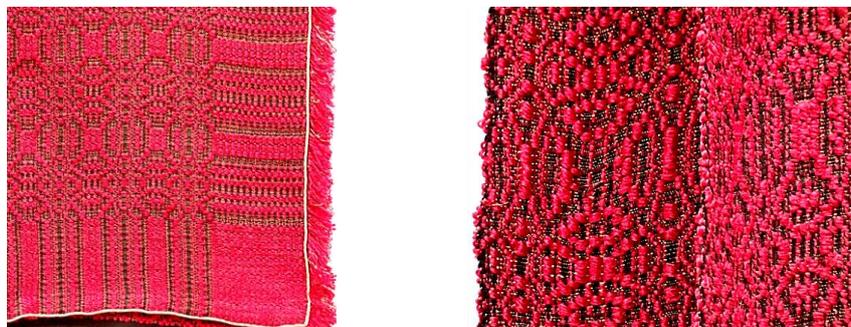
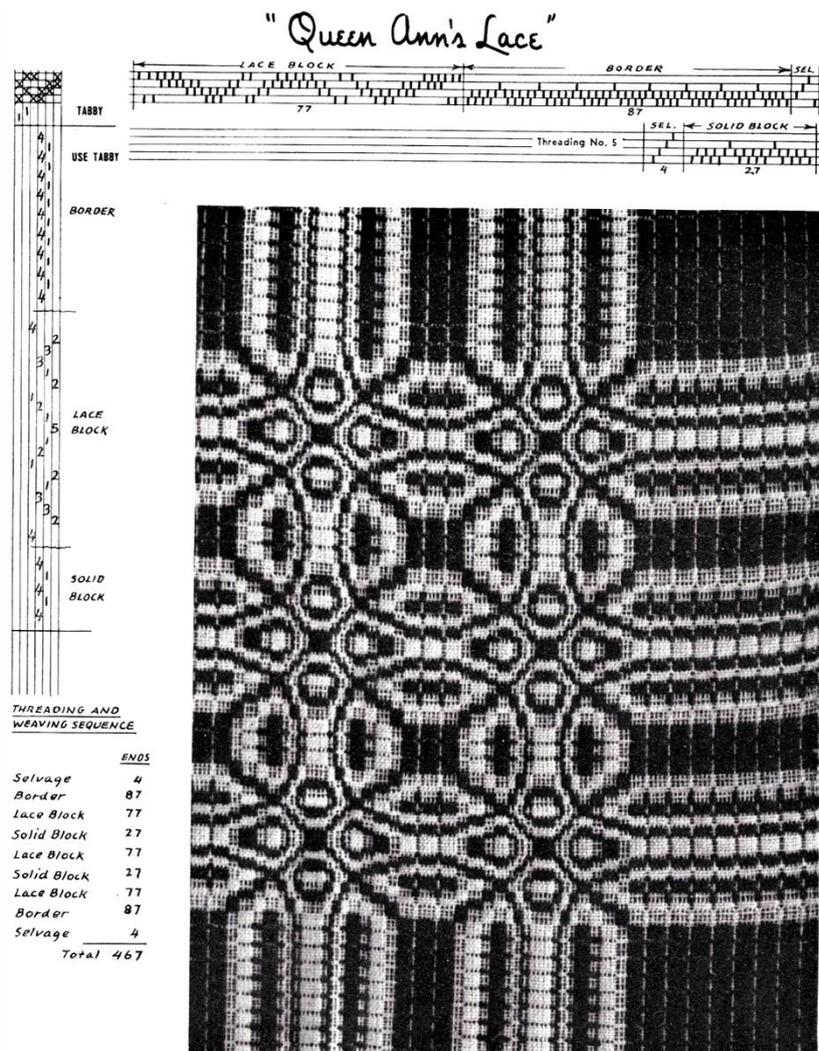


Fig. 413 - Gráfico da remissa *Queen Ann's Lace*, Davison, 1951: 177.

Fig. 414 - Dulce Santana - *Reposteiro Vermelho Queen Ann's Lace*, pormenor de canto inferior direito, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada, alongamentos, justaposição, brilhos intensos, franjas, cordão, costura, l 76 x c/a 275cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 177.

Fig. 415 - Dulce Santana - *Reposteiro Vermelho Queen Ann's Lace*, pormenor da reversibilidade direito e avesso da tecedura, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada, alongamentos, justaposição, brilhos intensos, costura, l 76 x c/a 275cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 177.

As tramas acontecem com as pedalagens musicais encontradas na pauta vertical da remissa e como segue, ouvindo-se entre todas elas 4-2, 3-1 para o *Tafeté* e fundo do padrão. Para a margem, remate inferior, ouvem-se as pedalagens musicais 2-1 quatro vezes, 3-2 uma vez, repetindo-se ambas oito vezes, terminando em 2-1 quatro vezes. O bloco (da zona) renda

resulta das pedalagens 1-4 quatro vezes, 4-3 duas vezes, 3-2 três vezes, 2-1 três vezes, 3-2 uma vez, 4-3 duas vezes. Seguem-se 1-4 uma vez, 2-1 duas vezes, 3-2 uma vez, 4-3 cinco vezes. Continua-se com 3-2 uma vez, 2-1 duas vezes, 1-4 uma vez; 4-3 duas vezes, 3-2 uma vez, 2-1 três vezes, 3-2 três vezes, 4-3 duas vezes e termina-se com 1-4 quatro vezes. A pedalagem musical do bloco compacto (lateral) ouve-se 2-1 quatro vezes, 3-2 uma vez, 2-1 quatro vezes, 3-2 uma vez, 2-1 quatro vezes. Neste contexto técnico, salientam-se aspetos importantes de adaptação, encontrados no caso dos reposteiros em estudo. A margem, remate inferior, aparece apenas aí, surge alongada e apresenta 16 vezes as pedalagens dadas na remissa, transcritas em cima. Neste caso, a margem mede 16cm de comprimento, bainha incluída. O bloco (da zona) renda surge replicado 22 vezes e meia e o bloco compacto (lateral) 22 vezes, ambos preenchendo o restante comprimento de cada banda dos reposteiros - 275cm. Deste modo e no seu todo, a tessitura de cada banda dos reposteiros apresenta uma margem inferior, uma margem lateral e o padrão central, que é efetivamente uma mistura dos blocos "renda" e "compacto". Observa-se que a autora se apropria do elaborado padrão original, transformando-o, neste caso adaptando-o com alongamentos, em comprimento e replicando o pentagrama da remissa uma só vez. Referem-se outros aspetos técnicos: a urdidura em lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeira-se em pente 6, a 2 fios por pua; as tramas do padrão surgem em dois fios justapostos de *perlapont* vermelho, 1mm variável de secção cada fio, sobre tramas de fundo em *Tafetá lurex* dourado, 0,5mm de secção. Em termos harmónico-imagéticos, encontram-se uma tecedura e uma tessitura abstratizantes, de quadrados, cruces, círculos, colunas, enfim, formas relevadas enigmáticas, em tecedura densa, mas também leve, anunciando um período moderno de transição. Os intensos brilhos *lurex-luz* valorizam uma peça destinada a vestir o lar a partir dos anos 1960, perseguindo o conceito comum às obras de Dulce Santana - a noção de continuidade através do conceito de fio. Acabamentos de franjas mencionadas, bainha inferior de 0,5cm e superior de 9cm, aberta lateralmente, por onde passa um varão de suspensão destas peças do lar, complementam as bandas, duas delas guarnecidas depois com o cordão descrito; duas bandas sem guarnição retiram-se à divisão, por razões funcionais ou de circulação prática (figs. 415-422). Os aspetos de costura saem das mãos de Dulce Santana. Observa-se que estas peças vestem e decoram a divisão para a qual são concebidas, integrando-se aí de modo harmonioso singular, tanto no amplo espaço arquitetónico interior como com a referida mobília, com esta contrastando cromaticamente. Uma das bandas do reposteiro marca presença na exposição a 20 de Setembro de 2016, no Colégio dos Leões (fig. 418).



Figs. 416-418 - Dulce Santana - *Reposteiro Vermelho Queen Ann's Lace*, respectivamente banda dobrada pelo meio, banda ilustrando os 2 lados da tecedura reversível, banda completa, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada, alongamentos, justaposição, brilhos intensos, franjas, cordão, costura, l 76 x c/a 275cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 177.



Figs. 419-421 - Dulce Santana - *Reposteiro Vermelho Queen Ann's Lace*, banda em hipótese de uso híbrido, veste pessoal, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada, alongamentos, justaposição, brilhos intensos, franjas, cordão, costura, l 76 x c/a 275cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 177.

### ***Napperons à Americana.***

Conclui-se o estudo das peças vestuário do lar, abordando os casos dos *napperons*, conjuntos ou jogos de panos ou marcadores individuais à americana, tão do gosto nos anos 1960. Tecidos em várias variantes de cores, tamanhos, número e tessitura, sempre a gosto da clientela, estas peças do lar pertencem a teceduras porventura as mais elaboradas, intrincadas e complexas do percurso artístico têxtil de Dulce Santana. Estudam-se aspetos técnicos, entre outros, das teceduras e tessituras.

Trata-se da remissa *Lee's Surrender*, que se traduz livremente nesta investigação por *Dádiva do Oriente* (Davison, 1951:184). Dadas as dimensões, estas peças encontram-se extra mostuário e constam de acervo da autora (figs. 422-425). Surgem duas abordagens à mesma remissa, uma verde, outra azul, que ilustram dois *napperons* diferentes. No caso do *napperon* verde (figs. 422-423), aparece o padrão completo da remissa (Davison, 1951:184). No caso do *napperon* azul (figs. 424-425), o padrão reproduzido omite a zona central da fonte original, em Davison.



Figs.422-423 - Dulce Santana - *Napperon à Americana*, verde, em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, harmoniosa, discretamente brilhante, franjas, l 34,5 x c 51,5cm com franjas, 45,5cm, sem franjas. Fonte, referência: Davison, 1951: 4,184.

Figs. 424-425 - Dulce Santana - *Napperon à Americana*, azul, em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, harmoniosa, discretamente brilhante, franjas, l 36 x c 46cm, com franjas, 38,5cm, sem franjas. Fonte, referência: Davison, 1951: 4,184.

Procura-se decodificar a versão completa da remissa *Lee's Surrender* (fig. 426), incluída por Davison no Capítulo *Quadrados com Margens - Squares with Borders* - e que se vê no *napperon* verde (figs. 422-423). Padrão completo, muito elaborado, de centro quadrangular e de margens ondulantes, com pétalas de flores florescentes nos cantos, esta tessitura oferece-se a imaginação fértil, pintando-se uma paisagem no Oriente com um lago a entregar flores de lótus - as pétalas de flores estilizadas deste padrão. Neste âmbito, traduz-se livremente a expressão *blooming leaf*. As meticolosas anotações de Dulce Santana (figs. 427-430) documentam o cuidado e atenção dispensados a esta tessitura, de diversos alongamentos centrais e ampliações possíveis, podendo deste modo adaptar-se a colchas, como Davison refere (Davison,1951:171).

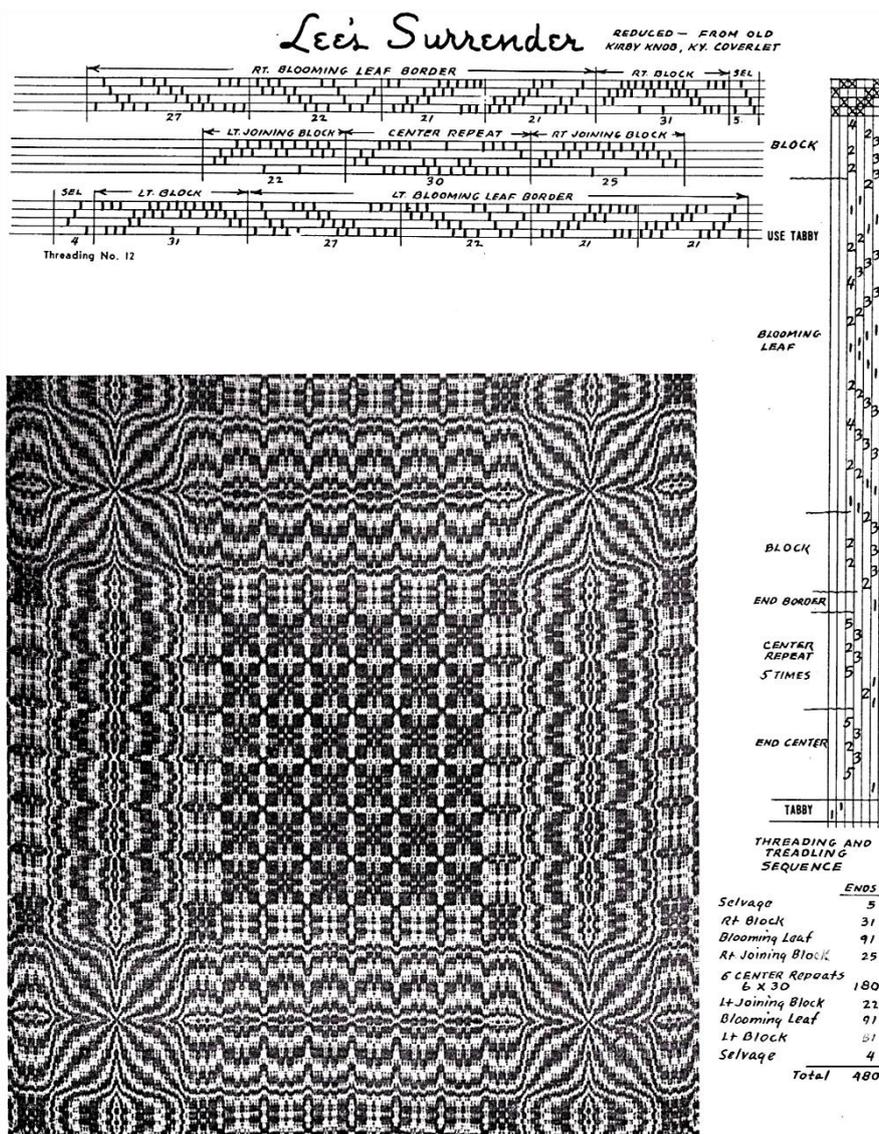


Fig. 426 - Gráfico da remissa *Lee's Surrender*, Davison, 1951: 184.

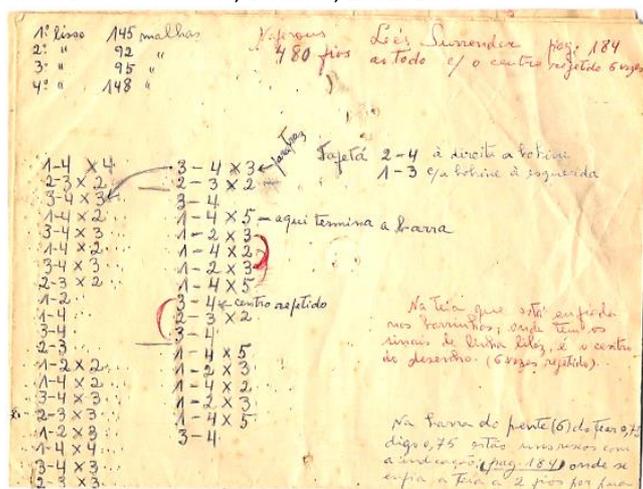


Fig. 427 - Gráfico da remissa *Lee's Surrender*, Davison, 1951: 184, metade da pedalagem, nas anotações de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

As pedalagens musicais encontram-se em imagens complementares (figs. 427-428). Questões de enfiadura da urdidura surgem nas figs. 429-430. A complementaridade das imagens parece

ser esclarecedora. Além disso, as anotações elaboradas pela autora apresentam dados suplementares.

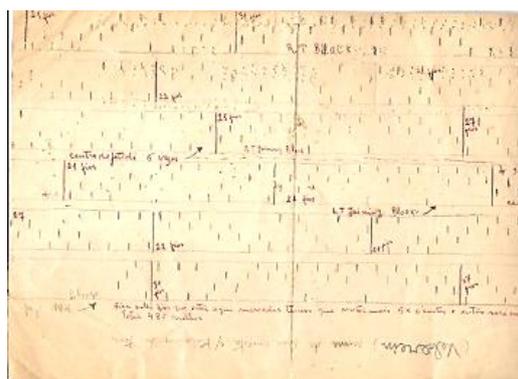
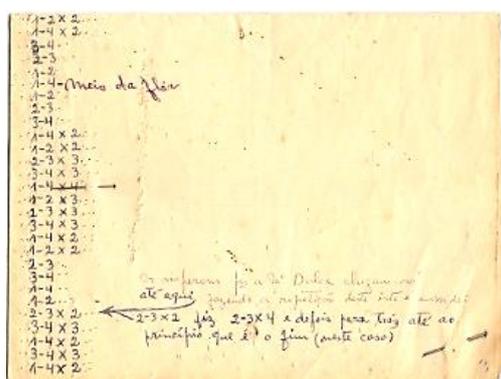


Fig. 428 - Remissa *Lee's Surrender*, Davison, 1951:184, conclusão da pedalagem anotada por Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

Fig. 429 - Remissa *Lee's Surrender*, Davison, 1951:184, enfiadura da urdidura anotada por Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

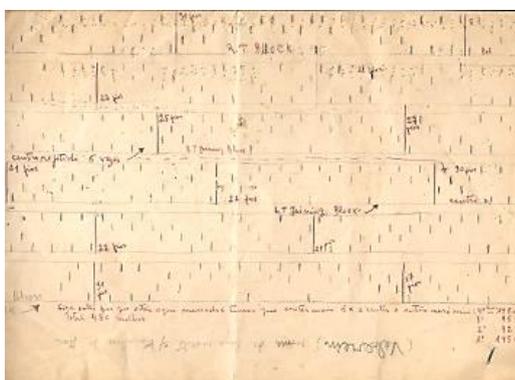


Fig. 430 - Remissa *Lee's Surrender*, Davison, 1951:184, conclusão da enfiadura da urdidura anotada por Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

A leitura do pentagrama da remissa indica o modo de remeter a urdidura, que neste caso percorre três conjuntos de pentagramas sequenciais, de 5 linhas cada conjunto. Começando sempre pelo canto superior direito, encontra-se, em primeiro lugar, o modo de remeter os fios nos liços dos quadros, em relação à orela direita. Assim, existem 5 fios para a orela direita, a remeter nos liços dos quadros 1, 2, 3, 4, 1. Segue-se um conjunto de 31 fios, pertencentes ao bloco direito - *rt. block* ou *right block* - que se remetem nos liços dos quadros: 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 3, 2; 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1; 4, 3, 4, 3, 4, 1; 4, 3, 4, 3, 4, 3; 2, 3, 2. Continua-se, com a enfiadura da flor florescente, na margem direita - *rt. blooming leaf border* - altura de remeter 21+21+22+27 fios nos liços dos quadros 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1. O segundo conjunto de 21 fios remete-se nos liços dos quadros 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 4. Os seguintes 22 fios enfiam-se nos liços dos quadros 3, 2, 1, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4. Os finais 27 fios da flor florescente remetem-se nos liços dos quadros 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 1. A remissa prossegue, com o bloco direito de junção - *right joining block* - cujos 25 fios se remetem nos liços dos quadros 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 2, 1, 2, 1. Chega-se ao centro da remissa, onde se

encontram 30 fios, a remeter 6 vezes nos liços dos quadros 3, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 3, 2, 3, 2. Segue-se o bloco esquerdo de junção - *lf. joining block* - de 22 fios a remeter nos liços dos quadros 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2. Continua-se com a enfiadura de 21+21+22+27 fios, pertencentes à flor florescente da margem esquerda - *lf. blooming leaf border*; esta enfiadura dos 91 fios é igual à enfiadura dos 91 fios da flor florescente da margem direita. Quanto ao bloco esquerdo - *lf. block* ou *left block* - os seus 31 fios remetem-se nos liços dos quadros 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4. Por fim, remetem-se os quatro fios da ourela esquerda, nos liços dos quadros 1, 4, 3, 2. Uma vez remetida a urdidura, esta encontra-se pronta a receber as tramas, que neste caso a cruzam de modos igualmente elaborados, para cada uma das partes do padrão. Assim, para o bloco primeiro, início horizontal, ouvem-se as pedalagens musicais: 1-4 quatro vezes; 3-2 duas vezes; 4-3 três vezes; 1-4 duas vezes; 4-3 três vezes; 1-4 duas vezes; 4-3 três vezes. Seguem-se as pedalagens musicais da flor florescente: 3-2 duas vezes; 2-1, 1-4, 4-3, 3-2; 2-1 e 1-4 ambas duas vezes; 4-3, 3-2, 2-1 três vezes cada; 1-4 quatro vezes; 4-3 e 3-2 ambas três vezes; 2-1 e 1-4 ambas duas vezes; 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, esta o meio da flor, 2-1, 3-2, 4-3; 1-4 e 2-1 ambas duas vezes; 3-2 e 4-3 ambas três vezes; 1-4 quatro vezes; 2-1, 3-2, 4-3 três vezes cada; 1-4 e 2-1 ambas duas vezes; 3-2, 4-3, 1-4, 2-1. Chega-se a novo bloco horizontal, para o qual se ouvem as pedalagens: 3-2 duas vezes; 4-3 três vezes; 1-4 duas vezes; 4-3 três vezes; 1-4 duas vezes; 4-3 três vezes; 3-2 duas vezes. Termina-se a margem inferior do padrão, com a pedalagem musical 4-3. Inicia-se de seguida o centro do padrão, a repetir cinco vezes; ouvem-se 1-4 cinco vezes; 2-1 três vezes; 1-4 duas vezes; 2-1 três vezes; 1-4 cinco vezes; 4-3; 3-2 duas vezes; 4-3. Para terminar o centro, devem ouvir-se as mesmas pedalagens, à exceção das duas finais, isto é, termina-se em 4-3.

Uma vez conseguidas a tecedura e a tessitura em cima descritas, para as concluir, regressa-se ao bloco anterior ao centro e tecem-se as pedalagens correspondentes ao invés, isto é, para trás. Retoma-se, assim, o bloco das pedalagens antes do centro, isto é, 3-2 duas vezes e assim por diante. Note-se que todas as tramas do padrão encontram fundo de tramas em *Tafetá 4-2, 3-1*, que Davison assinala no gráfico com *use tabby*.

Em relação ao *napperon* azul estudado (figs. 424-425), Dulce Santana anota a tecedura do mesmo (fig. 428), que inclui todas as pedalagens da flor florescente; depois tece 3-2 quatro vezes e volta para trás: «até ao princípio que é o fim (neste caso)», como se pode ler nas palavras da autora, contidas na mesma figura.

Os anteriores procedimentos técnicos acontecem em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros, onde a urdidura de fio de algodão branco natural, 1mm de secção, é empeirada em pente 6, a 2 fios por pua. Além disso e para o padrão, encontram-se tramas em seda verde e

azul brilhantes, conforme o caso, 1mm de secção. O padrão desenvolve-se sobre fundo de tramas em *Tafetá*, 4-2, 3-1, tecido em algodão igual à urdidura.

Franjas terminam de modo natural os *napperons* ou marcadores individuais, após *Tafetá* de 1cm, no caso do *napperon* verde. Retiradas ao prolongamento da urdidura, mais adiante cortada, as franjas conferem toque particular a estas peças do lar. Observa-se uma harmonia imagética abstratizante de quadrados, de ondulações quase semicirculares, de molduras nas margens e outros motivos imprecisos, bem como se observa uma harmonia imagética naturalista abstratizante de 4 flores florescentes, que se assemelham a 4 flores de lótus estilizadas, uma em cada canto do *napperon*. A noção de continuidade através do conceito de fio, conceito que atravessa as obras de Dulce Santana, faz-se presente nestas tessituras densas, harmoniosas, discretamente brilhantes, exploradas e replicadas nas potencialidades e variações originais dadas e em variações cromáticas, ditadas pela imaginação e inventividade da autora.

Dos *napperons* estudados em cima, encontram-se três exemplares verdes e dois azuis em acervo familiar. Sabe-se que para a sua comercialização tecem-se vários exemplares de cada tipo ou referência, na ordem da meia dúzia, tanto quanto a memória deixa revelar.

### **2. 3. 7. 7º núcleo, a tapeçaria mural *Regressos*, 2012, em confronto com as obras das autoras, nos anos 1950 e 1960.**

A tapeçaria mural *Regressos*, último caso a terminar as obras e percursos das autoras, separadas por duas décadas, estuda-se numa memória descritiva. Por fim, confronta-se e compara-se *Regressos* com obras das autoras nos anos 1950 e 1960, no sentido de encontrar novas ruturas e também continuidade(s), enfim, no intuito de completar a evolução têxtil e a mudança de paradigma verificadas através das obras das autoras. Por um lado, escolhe-se *Regressos* para concluir o ciclo de continuidades e ruturas, pois é uma tapeçaria bem distinta da tapeçaria também mural *O Cântico da Água II*, antes estudada. Por outro lado, porque *Regressos* representa e sintetiza uma das duas fases distintas no percurso de Maria Santana. Neste caso trata-se de uma abordagem têxtil contemporânea, que se considera de "quanto menos melhor" e se pensa ilustrar a segunda fase do percurso da autora. Nesta segunda fase de Maria Santana, incluem-se as obras *Penélope I*, do mesmo ano de *Regressos*, *Draupadi* e *Bring in the Light*, dois saris tecidos no ano escolar 2013-2014.

A primeira fase têxtil-arte em Maria Santana, nos anos 2010, encontra-se marcada pela predominância da tecelagem manual, enquanto técnica de entrecruzamento de fios de teia com fios de trama. Os materiais desta fase, numa mesma peça de tapeçaria, são inúmeros, bem como outras técnicas complementares da tecelagem das tessituras, em estética contemporânea abstratizante, lírica e simbólica, como se estuda antes com a tapeçaria *O*

*Cântico da Água II*. Na primeira fase incluem-se ainda as obras *Percurso*s, uma instalação de 4 tapeçarias e a tapeçaria mural *O Cântico da Água I*. Na segunda fase têxtil-arte de Maria Santana, encontram-se sobremaneira as técnicas *crochet* e *tricot*, acompanhadas de algum entretecimento de materiais e de outras técnicas. Os materiais e as técnicas encontrados na segunda fase apresentam-se em menor quantidade, face à primeira fase, em teceduras e tessituras de estética contemporânea abstratizante, de "quanto menos melhor", pelas razões acabadas de apresentar. Regista-se no entanto, que outras apreciações existem, segundo as quais esta tapeçaria se enquadra numa outra estética, que não a de "quanto menos melhor". A autora persiste nesta sua visão, pelas razões detalhadas.

Inicia-se a memória descritiva da tapeçaria mural *Regressos*, de superfície relativamente plana. Ilustra-se a peça elítica e trapezoidal, de faixa central relevada, que no todo evoca um vestido comprido em corte *evasée*, de cintura justa e subida (fig. 431). Na imagem 432 pode observar-se melhor a zona em *crochet*, no topo da tapeçaria, bem como parte da zona em *tricot*, no tom manganês, esta uma zona de intensos *dégradés*.



Fig. 431 - Maria Santana - *Regressos, Tapeçaria Mural*, 2012. *Crochet, tricot*, tecelagem manual, transparências, *assemblages*, justaposições, sobreposições, *dégradés*, tranças e entrançados, contrastes cromáticos, desconstrução, costura, suspensa | 93 x c 340 x p 5/6cm. Fonte: Centeno,1981:13-32.



Fig. 432 - Maria Santana - *Regressos, Tapeçaria Mural*, zona do topo em *crochet* e parte da zona do *tricot*, 2012. *Crochet, tricot*, tecelagem manual, transparências, *assemblages*, justaposições, sobreposições, *dégradés*, tranças e entrançados, contrastes cromáticos, desconstrução, costura, | 93 x c 340 x p 5/6cm, quando suspensa. Fonte: Centeno, 1981: 13-32.

A uma memória descritiva da tapeçaria mural *Regressos* pertencem os dados a seguir.

**Título:** *Regressos* ou *De Oriental Praia Indiana, à Ocidental Praia Lusitana*, 2012. Esta tapeçaria complementa tematicamente *O Cântico da Água II*, antes estudada. Em *Regressos*, as mulheres dos marinheiros lusos tecem, quais Penélopes, enquanto aguardam os seus maridos, que descobrem e exploram a Índia. **Leitmotiv** principal: tapeçaria pictórica, subcapítulo "quanto menos melhor". Outros **Leitmotiv** incluídos: etnográfico, semiológico - subcapítulo *ready made, assemblage* - e ecológico - subcapítulo reciclagem. **Medidas e peso variáveis:** em repouso | 102 x c 300 x p 5/6cm; suspensa | 93 x c 340 x p 5/6cm e cerca de 5Kg. A profundidade e o relevo variáveis correspondem aos locais específicos e reduzidos, onde a faixa central de lã cardada toca a tapeçaria. **Formato, formas internas e composição.** Encontra-se um formato irregular não convencional: elíptico incompleto em *crochet* de pinhas, no topo, acoplado a trapezoidal em malha ou *tricot*, sugerindo no todo um vestido abstratizante, de cintura justa e subida, de saia comprida e *evasée*. A malha sugere laudel, isto é, veste guerreira dos marinheiros. Deste modo, pode dividir-se a peça em duas zonas, numa leitura vertical, do topo ao fundo da tapeçaria: zona elíptica irregular, em *crochet* creme de pinhas e zona trapezoidal em malha, nos tons manganês e verde seco oliva. Sobre as duas zonas tecem-se e entretecem-se *assemblages* de tranças variadas, meadas e trapilhos. Sobre a zona elíptica creme, quatro trapilhos, cinco meadas de seda - duas tom manganês, três em creme - e entrançados vários, maioritariamente em tons manganês e terra, realçam os contornos das pinhas e integram cromaticamente a zona mais clara - o *napperon*, topo da tapeçaria - no resto da tecedura e tessitura, em manganês e verde seco oliva. Na zona da malha verde seco oliva, observam-se um trapilho creme e 4 tranças cremes, aí colocadas em ziguezagues, com o mesmo intuito de estabelecer pontes cromáticas - esfregaços pictóricos têxteis - com a zona topo, em *crochet* creme, da tapeçaria mural *Regressos*. Sobre a zona em malha, ainda se vê uma meada manganês claro. Toda a zona em malha recebe esfregaços pictóricos têxteis, *dégradés* em tom creme, que vão pintando e esbatendo cromaticamente as diferenças cromáticas distintas entre as duas zonas. A parte inferior da tessitura recebe uma barra de malha mais cerrada, com 50cm de altura, uma faixa que aprimora o acabamento da extremidade inferior. "Pinhas" se tecem em *crochet*, evocando o deus Baco, adverso à odisseia lusa. Quando tecem em *crochet* as pinhas, que incluem fio dourado, as Penélopes pensam nas adversidades e provações, por que seus esposos passam e pensam simultaneamente nas riquezas a encontrar. Neste sentido, as pinhas podem simbolizar também vida e fertilidade (Lehner, 1950: 78, 81). Uma faixa central, em lã cardada creme e verde seco, levemente entrelaçada na malha, quase suspensa e livre, cai a quase todo o comprimento da tapeçaria, pretendendo dar cor e vida à peça, com as suas fitas mescla coloridas. **Conceito:** noção de continuidade através do conceito de fio. **Técnicas:** Tecelagem manual, no entretecimento de elementos sobre as duas técnicas base

predominantes, *tricot* e *crochet*, este na forma elíptica incompleta e em malhas no ar, malha baixa, paus de malha-alta, tirada por duas e três vezes; *tricot* na restante tapeçaria, em formato trapezoidal e em malha manual de liga e malha de laçada; transparências; contrastes cromáticos; *assemblages*; justaposições; sobreposições; *dégradés*; adições e subtrações de fios; tranças e entrançados; malha manual de meia, no rolo em lã mescla; corte em trapilho, de 5m de tecido manganês; costura; desconstrução de rolo de lã cardada.

Estuda-se o topo da tapeçaria, um *napperon* grande, elíptico e inventado, em *crochet* de pinhas, tecido com justaposição de dois fios - um de estopa de linho, outro de *lurex* dourado - e agulha número 2,5, inox, cinzenta. O *napperon* inventado, mede l 70 x c 128cm e encontra-se intencionalmente incompleto e assimétrico; ele apresenta 4 pinhas ao centro, 7 pinhas no lado completo, 4 pinhas no lado incompleto. O detalhe do *crochet* das pinhas fica na descoberta de peça iniciada nos anos 1970, completada nos anos 2010 e original, inspirada em revista da especialidade, o *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, onde aparecem fotos sem instruções (figs. 433-435).

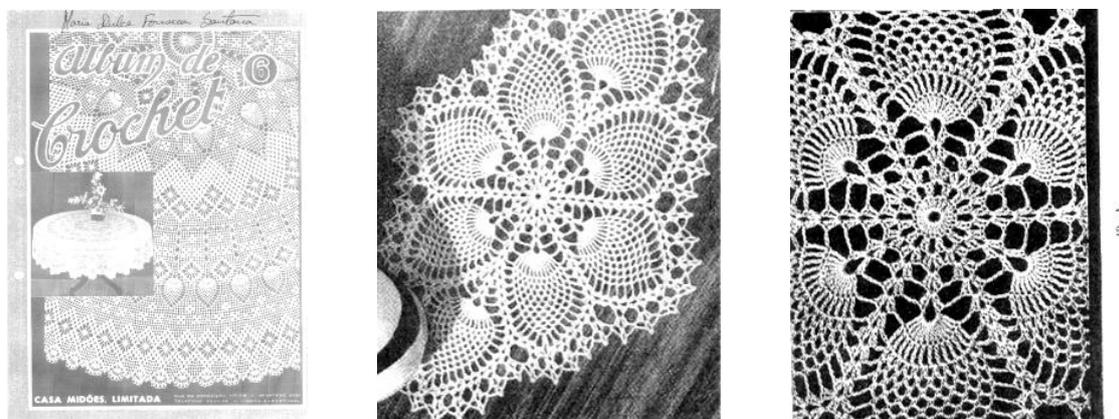


Fig. 433 - Capa do *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, onde aparecem fotos sem instruções. Figs. 434-435 - *Napperon* em *crochet*, representado em foto na página 24 do *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, modelos 49 e 49-A.

Entretanto, um outro *napperon* menor, possível experiência, tecido igualmente nos anos 1970, revela possível inspiração para o *napperon* grande inventado e mencionado. O *napperon* experiência menor, tecido em *crochet*, representado em foto na página 24 do *Álbum* 6, modelos 49 e 49-A, ilustra-se como segue (figs. 436-439). Além disso, as imagens revelam hipóteses e ensaios de *assemblages* para a tapeçaria mural *Regressos*, onde se rejeita a ráfia.



Figs. 436-439 - Dulce e Maria Santana - *Napperon Pinhas*, visões geral, parcial e 2 pormenores, anos 1970 e 2010. *Crochet*, tecelagem manual, entretecimento, tranças, entrançados, transparências, *assemblages*, justaposições, sobreposições, *dégradés*, l 60 x c 86 x p 2cm. Fonte: *Álbum de crochet* número 6, da Casa Midões, página 24, modelos 49 e 49-A.

O centro do *napperon* grande e inventado inspira-se, porventura também, no álbum referido, página 11, modelo 14 ( fig. 440). Após a inspiração, Dulce Santana desenha o esquisso para tecer a invenção do *napperon grande* (fig. 441).

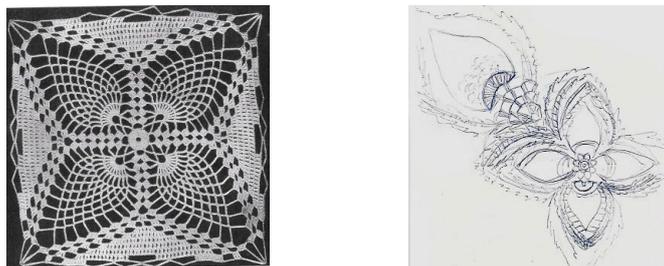


Fig. 440 - *Crochet de pinhas*, representado em foto no *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, página 11, modelo 14.

Fig. 441 - Dulce Santana - *Esquisso para Napperon grande de Pinhas*, anos 1970. Desenho e grafite, l 21 x c 20,5cm em folha A4. Fonte: *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, página 11, modelo 14.

Alguns números revelam a minúcia do *crochet*, tecido no *napperon* maior; apresenta-se a contagem das malhas (m). A partir do centro de 4 pinhas, descrevem-se um pouco as partes laterais inventadas. Depois dos leques de 13 brides, desenvolvem-se as novas pinhas. Os intervalos apresentam 3, 4, 5, 6, 7 e 8 m, conforme o(s) caso(s). As pinhas laterais nascem com 3 m na 1ª volta (v), 4 m na 2ª e 3ª v, 5 m na 4ª v e assim por diante. A imagem 442 pretende ilustrar palidamente a assimetria inventada para o *crochet* das pinhas, tecida no *napperon grande*.



Fig. 442 - Dulce e Maria Santana - *Napperon grande Pinhas*, o topo da *Tapeçaria Mural Regressos*, anos 1970 e 2010. *Crochet*, tecelagem manual, entretecimento, tranças, entrançados, transparências, *assemblages*, justaposições, sobreposições, *dégradés*, l 70 x c 128cm. Fonte: *Álbum de Crochet* número 6, da Casa Midões, página 11, modelo 14, página 24, modelos 49 e 49-A.

As Penélopes também tecem malha, isto é, as mulheres dos marinheiros lusos ausentes também fazem *tricot*. Neste âmbito, executam-se bandas em malha de liga, alternada com laçadas, que se deixam cair na volta seguinte, criando o efeito de laudel, malha e veste dos guerreiros marinheiros, enfim, malha de transparências vastas. Escolhem-se trapilho e fio de seda, ambos no tom manganês, para iniciar o laudel. Este prossegue, na sua maior parte, com trapilho verde seco oliva e a mesma seda manganês. Outros fios empregues: estopa de linho, adiante referida como linho, fio dourado e lã mescla, tons terra creme, verde seco, cinza. Estes fios aplicam-se nas gradações cromáticas - *dégradés* - e nas ligações da malha com o *crochet*. Para tecer a malha empregam-se duas agulhas de *tricot* nº8 e duas nº15.

Com base na amostra experiência e em cálculos, montam-se 50 malhas em duas agulhas de tricotar nº 8. Esta técnica prossegue do seguinte modo, para o trapilho manganês, que depois de pronto apresenta o formato retangular, l 93 x c 60cm: 1ª volta (v) malha de liga; introduz-se a seda; da 2ª à 6ª v, empregam-se agulhas de tricotar nº 15 e tricota-se alternadamente uma volta de liga, uma volta de liga com laçadas, que se deixam cair na volta seguinte, esta só de liga; remata-se.

Quanto aos *dégradés* - gradações cromáticas conseguidas de modo gradual, com adição e subtração de fios - transcrevem-se os procedimentos técnicos para o laudel da zona em trapilho manganês: 1ª v, trapilho, seda e lã mescla; 2ª v, trapilho e um fio de linho; 3ª v, trapilho e 3 fios de linho; 4ª v, trapilho e 6 fios de linho; 5ª v, trapilho e 9 fios de linho; 6ª v, trapilho, 12 fios de linho e um fio dourado. Note-se que a 6ª volta se liga ao *napperon* em *crochet*. As gradações cromáticas para o trapilho verde seco oliva - zona trapezoidal, com largura superior de 93cm, comprimento 210cm, largura inferior 166cm -

apresentam-se como segue nas 30 voltas seguintes, onde os fios eleitos são os mesmos, isto é, seda manganês, lã mescla, estopa de linho, fio dourado. Na descrição seguinte e por razões práticas não se escreve "trapilho". Executa-se 1 volta (v) com fio de seda; 3 v com a lã mescla e um fio de linho; 11 v com a lã e 2 fios de linho; 5 v com 3 fios de linho; 5 v com 3 fios de linho e um fio dourado; 1 v com 2 fios de linho e um fio dourado; 1 v com 1 fio de linho e 1 fio dourado; 1 v com 1 fio de linho e 1 fio de lã; 1 v com 1 fio de linho e 1 fio de seda; 1 v com 1 fio de seda. Observa-se que a malha em verde seco oliva se liga à malha manganês pela parte superior. Note-se que esta solução de *dégradés* se descobre com recuos e avanços, que passam por desmanchar vastas áreas antes tecidas. Este facto atribui grande cuidado na tecedura das zonas em *dégradés*, que conferem à tapeçaria linguagem e expressão estéticas peculiares. Cuidam-se deste modo aspetos delicados de transição cromática, esbatimento, harmonia e combinação dos vários tons em presença, criando uniões, elos de união e contrastes entre as duas zonas da peça. Nesta linha, encontram-se certos entrançados claros sobre o laudel, bem como outros entrançados escuros constroem, tecem a união, sobre a zona mais clara do *napperon* em *crochet* das pinhas, contornando estas, fazendo-as deste modo sobressair e estabelecendo mais uma vez elos de união, entre as 2 zonas da tapeçaria. Trapilho dourado e alguns entrançados sobre o laudel continuam a linguagem estética do ouro e repetem as formas pinha, ouro-pinha, presentes no topo da tapeçaria. Ilustram-se palidamente os *dégradés* conseguidos, leituras de continuidade e de pormenor da tapeçaria (figs. 443-445).



Figs. 443-445 - Maria Santana - *Regressos, Tapeçaria Mural*, leituras de continuidade e de pormenor, 2012. *Crochet, tricot*, tecelagem manual, transparências, *assemblages*, justaposições, sobreposições, *dégradés*, tranças e entrançados, contrastes cromáticos, desconstrução, costura, l 93 x c 340 x p 5/6cm, quando suspensa. Fonte: Centeno,1981:13-32.

Prossegue a memória descritiva da tapeçaria mural *Regressos*.

**Materiais têxteis, não têxteis, medidas-seções e cores:** entre os materiais não têxteis contam-se um suporte em madeira - 110cm de comprimento e 2,5cm de secção - e agulhas - uma agulha de *crochet* nº 2,5, um par de agulhas de *tricot* nº 8, outro par de agulhas de *tricot* nº 15. Entre os materiais têxteis e de modo geral, surgem fios naturais, artificiais e sintéticos, tecidos, malhas, tranças, entrançados, meadas. Ao detalhe aparecem os seguintes materiais têxteis: estopa de linho creme natural, 1mm variável de secção, fio de embalagem, marca Trofa, fabrico da Empresa Fabril do Norte, Senhora da Hora, Portugal; sedas em creme, cinza - ambas com 0,5mm de secção - e manganês, 1mm variável de secção; a seda manganês tem rótulo Bella Donna, Stickgarn aus viscose, Farbe-cor 122, Partie-lote 1936 e adquire-se em meadas de 50gr=c. 120m; as meadas de seda creme e cinza encontram-se abraçadas por rótulos La Estrella, *rayon* Estrella, color 1063 para o tom cinza, 1064 para o tom creme; lã cardada, em 2 bandas de 263 e 280cm e em 2 bandas menores de 137 e 187cm de comprimento e 11cm variáveis de largo; as 4 bandas formam faixas centrais na tapeçaria, a esta se prendem de modo livre e apresentam os tons creme e verde seco; estes tons surgem guarnecidos por fitas mescla, nos tons laranja, amarelo, verde seco, turquesa, azul escuro, branco, cinza; cada fita contém fios metálicos prateados e dourados ao centro e apresenta 0,5cm de largo. A lã cardada referida retira-se a rolo de rede preta, que se desconstrói; apresenta rótulo *lanas stop box*, 75% lã, 18% viscose, 6% poliamida, 1% *polyester*, 200gr, 7m, cor 006, lot. 1006, 4cm de secção. Esta lã cardada vende-se em rolo, dentro de tubo de rede preta; retirado o tubo, o rolo da lã cardada abre-se em faixa(s) ou banda(s). Entre as lãs, surgem: lã cinza, 2mm variáveis de secção; lã mescla, 3mm de secção, rótulo *Winter Print*, 50% lã, 50% acrílico, cor nº 12, novelos com 100gr, c.184m. Outros fios aparecem: *lurex* dourado, 0,5mm de secção, no *crochet pinhas*; *lurex* dourado, 2mm de secção, no laudel e nas tranças, com seda creme, rótulo Palmeira D'ouro, 80% viscose, 20% *polyester*, aprox. 25gr, fabricado em Portugal; *lurex* prateado, 1mm de secção; *nylon* nas tiras cortadas a meias de senhora. Os tecidos representam-se amplamente nos vários trapilhos: em manganês metalizado e acinzentado, cortado em *atelier* familiar pela autora, a 5m de tecido, secção variável de 1cm, quando enrolado; em verde seco oliva, secção variável de 1cm, quando enrolado; tira

em verde seco, 88cm de comprimento; tira em *lurex* dourado e bolas pretas, 70cm de comprimento; duas tiras de tecido estampado e *lurex* prata, 30cm de comprimento cada; tira em *lurex* dourado, 60cm de comprimento. As tiras de trapilho vão até 11cm de largura, quando abertas e algumas encontram-se cosidas. Os trapilhos surgem entretecidos com folga sobre o *crochet* ou sobre o *tricot*. Entre as malhas, contam-se: um rolo de malha de meia em lã mescla, a unir as duas zonas - a elítica e a trapezoidal; o rolo apresenta 15 x c 102cm; malhas de seda, licra e *nylon*, de meias de senhora, cortadas em trapilhos, nos tons cinza e verde seco.

Além disso, aparecem quatro tranças, aplicadas em ziguezague ou em forma de pinha, sobre o laudel, feitas com fio *lurex dourado*, 2mm de secção e fio de seda creme, 0,5mm de secção; as tranças apresentam comprimentos vários - uma tem 38cm, duas medem 90cm cada, uma outra 133cm. Surge ainda um entrançado, 14 x c 70cm, feito em malha de seda de 3 tons - 2 tons cinza, um verde seco - *lurex* prata, 1mm de secção, 2 fios de seda - um manganês, outro cinza - 2 fios de lã - um cinza, outro mescla. Um outro entrançado, 11,5 x c 470cm, feito de 2 fios de lã mescla e um fio de seda manganês, aparece aplicado, por vezes de modo duplo, na zona elítica. Nesta zona surgem ainda 4 meadas de seda creme e duas meadas de seda manganês; uma terceira meada em seda manganês aparece sobre o laudel. As seis meadas medem 21cm de comprimento e encontram-se entretecidas sobre a tapeçaria, bem como as tranças e os entrançados descritos.

Quanto a cores, assinala-se uma paleta de cores restrita. Numa leitura vertical e seguindo os tons base da peça encontram-se creme natural da estopa de linho, manganês e verde seco oliva. Estes tons, sobremaneira discretos e suaves, dominam a maior parte da tapeçaria e surgem também nos complementos cromáticos descobertos noutros materiais. Com efeito, as técnicas base, *crochet* e *tricot*, tecem-se numa quase monocromia em vastas áreas da tapeçaria. A monocromia aparece quebrada e surge criada pelos *dégradés*, que pintam esbatimentos com fios. Cores encontram-se também entretecidas nas tranças e entrançados, estes dois elementos a construir a ligação das duas zonas da tapeçaria - com cremes, acinzentados, cinzas, manganês, verde seco oliva, tons terra, na lã mescla - esta em castanho, creme- castanho claro, cinza, verde seco. Alguma vivacidade tonal aparece nas estreitas fitas mescla, que acompanham a lã cardada - laranja, amarelo, verde seco, verde água, turquesa, azul escuro, lilás, rosa, salmão, branco, cinza. A presença dos fios *lurex* dourado e prateado completa os brilhos e a luz das cores. Percorrendo as pinceladas têxteis e numa visão cromática de conjunto, dos três tons base da tapeçaria - creme natural da estopa de linho, manganês e verde seco oliva dos trapilhos - observa-se um verde seco oliva, que quase nasce dos tons neutros creme e manganês. Por sua vez, tanto o creme, como o manganês derivam e continuam cromática e harmoniosamente no verde seco oliva, estabelecendo uma continuidade e unidade pictórica têxtil suave. O mesmo se vê e acontece, com algum cinzento introduzido e que nasce naturalmente do creme, em trança feita de trapilhos e de malha de seda, aplicada sobre o *crochet* ou do creme, que nasce do verde seco oliva, em tranças de seda, sobre a malha verde seco oliva. Pinceladas têxteis finais se dão, com a faixa central em lã cardada, em tons creme e verde seco, que se harmonizam cromaticamente com a restante tapeçaria-pintura e a ela dão vida, esta saída das cores contidas nas fitas mescla referidas. As pinceladas têxteis dadas e tecidas com as fitas mescla impedem comentário e/ou questão: *Regressos*, cor ou ausência de cor(?). Sendo que, neste contexto, se pode pensar na ausência de cor nas vidas das Penélopes, de maridos ausentes e em risco, elas muito embora animadas pelos *Regressos*, eles portadores de afetos e riquezas além mar descobertas, percorrendo toda a tapeçaria com sedas e *lurex* ouro e prata. Deste modo vivem e se animam as Penélopes, visionando melhores fortunas, tecendo arte, enfim, tecendo vida.

**Assemblages e simbologia.** Em relação a *assemblages*, outros elementos e seu significado simbólico, recorda-se a simbologia atribuída antes aos fios *lurex* dourado e prateado, bem como às sedas, todos omnipresentes, na quase totalidade da superfície da tapeçaria mural, sinais das riquezas a encontrar além mar pelo Gama. Relembra-se também o sentido atribuído às pinhas - embutidas no *crochet* - uma das representações do deus Baco. As pinhas podem também simbolizar vida e fertilidade entre os semitas (Lehner, 1950: 78, 81). Igualmente se recorda o significado da malha de laudel - veste guerreira de marinheiros em expedições de risco. Neste contexto, notam-se significados e simbologias escondidos nos fios têxteis e entretecidos na tapeçaria, mas também mais evidentes nos trapilhos, meadas, tranças e entrançados. Estes sugerem os abraços dos reencontros, nos *Regressos*, na (re)união das Penélopes com os esposos marinheiros. Menciona-se a faixa central da tapeçaria, em lã cardada verde seco e creme, no sentido de clarificar que se lhe atribui o significado da representação do velho continente, local onde as Penélopes tecem seus destinos.

**Reciclagens.** Além disso, encontram-se algumas reciclagens na tapeçaria *Regressos*. Desde logo o suporte de madeira, cabo de vassoura abandonado, aguardando reutilização. Trapilhos de tecidos vários marcam a recuperação e aproveitamento artístico de restos de confeções. Surgem outros trapilhos, de

meias de senhora em malha de seda e em desuso. De certo modo pode afirmar-se que o *napperon* das pinhas se reaproveita, uma vez que aparece inacabado e posto de parte. Por sua vez, reutilizam-se alguns fios, há anos em acervo familiar, como é o caso das meadas da seda La Estrella, da lã cinzenta, da estopa de linho e de algum *lurex*.

**Estética e observações.** Em termos estéticos, surge uma tapeçaria mural contemporânea, abstratizante, geométrica, de "quanto menos melhor" - pelas razões antes apresentadas - etnográfico-semiológica têxtil-arte, que integra nos próprios fios têxteis preocupações e consciência ecológicas. Considera-se a tapeçaria *Regressos* uma tecedura e tessitura em grande parte reversível, onde técnica e estética se aliam e entregam uma peça artística, de formato elegante, sóbrio e discreto, enfim, ático. A faixa central em lã cardada, com as suas fitas plenas de cor, confere modelação estética expressiva à peça, através de alguns apanhados artísticos. Além disso, salientam-se os *dégradés* visíveis e intensos, a entregar unidade à tapeçaria; com os seus esbatimentos e/ou realces, os *dégradés* retiram ou restituem luz à superfície da peça. Prolongada e intermitente observação, durante o processo criativo e na fase da execução-poética, permite apurar a linguagem e a viagem estética transformadora, depurando elementos, atribuindo significações a outros elementos e a materiais.

Acrescenta-se que este projeto é desenvolvido e avaliado sob a docência e orientação de Filipe Rocha da Silva. Para o momento avaliativo, a peça expõe-se no *atelier* de teatro do Colégio dos Leões da Universidade de Évora, onde permanece até às férias letivas do verão 2012. Além disso e quanto à relevância dos estudos, estes detalham-se aquando da descrição anterior da tapeçaria mural *O Cântico da Água II*. No caso de *Regressos*, a fase dos estudos decorre de modo mais satisfatório, uma vez que esta peça se encontra na sequência temática da anterior. Neste caso, a satisfação encontrada resulta sobremaneira das ideias surgidas e em maior correspondência na relação entre projeto idealizado e projeto tecido. No caso de *Regressos*, a ideia base surge e tem origem em campo remoto de conhecimento, armazenado na memória - a Penélope que tece e destece, enquanto Ulisses viaja em odisseia. Neste contexto imagético, ideam-se as mulheres dos marinheiros lusos, quais Penélopes, a tecer *crochet* e *tricot*, enquanto aguardam os "regressos" de seus esposos, que descubrem e exploram a Índia, além mar, ultrapassando provações. Por sua vez, nesta tapeçaria, como na tapeçaria *O Cântico da Água II*, tomam-se e continuam influências, que se alargam a épocas e a saberes têxteis remotos das culturas pré-colombianas-peruanas, estas inspiradoras da tapeçaria contemporânea.

Comparando, opondo e contrastando *Regressos*, com obras das autoras dos anos 1950 e 1960 e em termos de tecnologia, técnicas e materiais, surgem aspetos denunciadores da evolução, mudança paradigmática têxtil-arte verificada, em pouco mais de meio século. Em relação a tecnologia, observa-se a "rutura" com o tear manual, encontrando-se toda uma construção, tecedura e tessitura, sob o signo do "sono" do tear, onde as mãos de Maria Santana transmitem à peça *Regressos* uma força anímica de "malhas". Neste campo das malhas, quer saídas de uma agulha, no caso do *crochet*, quer saídas de duas agulhas, no caso do *tricot*, aparecem duas técnicas em rutura clara com a técnica tradicional do tecido em tecelagem manual cerrada, densa. Estas duas técnicas e outras inovadoras, antes referidas na memória descritiva e incluídas numa caracterização da tapeçaria contemporânea, dominam *Regressos*. Por sua vez, os seus materiais têxteis abundantes, numa só peça, representam novo aspeto de rutura, face às teceduras das autoras nos anos 1950 e 1960. Neste contexto, existem nesta tapeçaria, porventura, mais sinais de rutura do que sinais de continuidade. Esta manifesta-se nos entretecimentos, teceduras pontuais de meadas e de outros materiais, na justaposição fácil de vários fios, diversos em qualidade e características, na reversibilidade, na geometria, regularidade e nalguma simetria dos motivos, enfim e ainda, encontra-se continuidade na grande sobriedade de *Regressos*. A sobriedade e uma predominante monocromia na superfície aproximam esta tapeçaria mural de obras das autoras nos anos 1950 e 1960, constituindo-se

como traços de alguma continuidade, no entanto em predominante ruptura tecnológica, técnica e de materiais. Além disso, os espaços abertos, transparências do *crochet* e do *tricot*, evocam as transparências criadas pelas paradigmáticas *Bainhas Abertas* dos anos 1950 e 1960 e manifestam-se como rupturas. Espaços abertos e transparências de rigor matemático, o *crochet* e o *tricot* remetem para números, estes de novo e como nos anos 1950 e 1960 os ditadores ou guias do "percurso e passeio" do fio-linha ou do trapilho têxtil-arte, em alguma liberdade, porventura menor do que a liberdade, verdade interior conferida pelo entrelaçamento teia-trama, de peças da primeira fase de Maria Santana. Porventura a maior continuidade presente em *Regressos* encontra-se na atitude estética face a textura, volume e espaço, movimento, tempo e ritmo, onde cor, brilho, reflexo e luz tecem o mais essencial - técnica e estética - sobre urdiduras de *crochet* e de *tricot*, entrelaçadas com tramas de trapilhos, de tranças, entrançados, de meadas, entregando formato e formas, também estes imbuídos de significações, numa tapeçaria pictórica, em geometria abstratizante de "quanto menos melhor".

Em *Regressos*, assinala-se e resume-se o predomínio de rupturas, visíveis tanto na tecnologia, nas técnicas como nos materiais; as rupturas escondem continuidades invisíveis, porventura em equilíbrio de pesos respetivos, na medida em que, a subjacente continuidade, isto é, a atitude estética encontra-se omnipresente; continuidades surgem também nos numerosos fios e outros materiais têxteis justapostos a tecer *dégradés* suaves, sóbrios, numa progressão denunciadora do saber têxtil transportado por Maria Santana, que esconde, porventura, a maior continuidade.

### **3. Continuidade(s) e rupturas.**

Estudam-se antes mais de centena e meia de casos, distribuídos por dezasseis remissas e constantes nos cinco núcleos apresentados para as obras dos anos 1950,1960 - *Diamantes*, *Tafetás-Twills*, *Regue*, *Rendas* e Outros Casos Relevantes - presentes no corpo da tese e em Apêndice.

Através do estudo comparado das obras desses anos com as tapeçarias murais de Maria Santana, anos 2010, *O Cântico da Água II* e *Regressos*, pode tecer-se súmula em termos de continuidade(s) e rupturas encontradas nas obras das autoras, continuando a descortinar a almejada evolução, mudança de paradigma têxtil-arte, visível através das mesmas obras.

#### **A(s) continuidade(s)**

##### **Técnicas na sua antropologia.**

Prossegue o diálogo teia-trama em *Tafetá*, este assumindo um aspeto dicotómico, num tempo que se vai libertando de "regras". Com efeito, porventura a maior continuidade técnica

presente nos anos 2010 encontra-se no *Tafetá*, para além do saber-fazer têxtil, presente em técnicas de justaposição, aposição, sobreposição - com vários fios horizontais justapostos, depois subtraídos e substituídos, adicionando outros - criando *dégradés*, a entrecruzar um ou vários fios verticais da teia de uma só vez, seguindo sempre mais além, em imaginação e inventividade, enfim, em atitude estética têxtil. Nos mesmos anos continuam e acentuam-se outras continuidades técnicas: mesclados, policromias em alguns materiais tradicionais, *assemblages* simbólicas, teias visíveis, fios por tecer, espaços abertos, transparências, franjas - surgindo não raro fendas - relevados - através da justaposição de número elevado de fios diversos ou iguais em qualidade.

#### **Materiais têxteis e não têxteis, cores-seções.**

Prossegue-se com a tecedura de algumas fibras sintéticas e finas - ráfias, *lurex* - e intensifica-se a inclusão de materiais não têxteis, em grande parte reciclados. Continua o gosto pelos materiais inovadores e expressivos por eles mesmos, por vezes com significados simbólicos. Além disso, continua e intensifica-se a policromia em alguns materiais convencionais e noutros, todos de variadas secções, na procura de texturas inovadoras.

#### **Harmonia imagética e estética.**

Face aos anos 1950 e 1960, os anos 2010 acentuam a abordagem harmónico-imagética abstratizante geométrica, lírica, simbólica e de "quanto menos melhor" encontrada nos anos 1950 e 1960, mudando-se para uma abordagem estética abstratizante por vezes expressionista, de vincado pendor simbólico, nos frequentes *ready made* reunidos, recuperados e entretecidos.

#### **O conceito - continuidade conceptual e rutura técnica.**

Maria Santana entrega-se ao "percurso e passeio" do "fio, linha" têxtil, esse eterno movente que, nos seus "passeios", expressa linguagens, anda por lugares, onde o "ser-têxtil" se revela e se encobre. Deste modo, aqueles passeios entregam uma teia tramada de forma não convencional.

Entre as continuidades registam-se ainda nos anos 2010 e através das obras de Maria Santana: a tolerância ao erro, o mural, uma consciência ecológica acentuada. Além disso, a autora dá continuidade óbvia a aspetos comuns às duas épocas: a conceção mágica no idear, conceber, projetar, ao desenho de esquissos, estudos, a muita experimentação; a teceduras poéticas; ao pulsar inventivo, ao inconformismo estético, a inquietude, inventividade; fenomenologia e hermenêutica; ao mito têxtil; ao "cuidado de si". Enfim, continua o saber-fazer, em atitude estética poética ática.

### **As ruturas**

#### **Formato e composição.**

Maria Santana abandona os formatos convencionais e as formas regulares, bem como rompe com os padrões regulares, matematicamente rígidos, surgindo composições líricas abstratizantes, por vezes geométricas.

#### **Tecnologia e aspetos metodológicos.**

Os anos 2010 de Maria Santana revelam uma quebra ou interrupção tecnológica nas suas obras, notando-se ausência de tear. Com efeito, encontra-se uma mudança da tecelagem convencional, clássica, regular, de tecido manual relativamente plano, liso, sob o "sino do tear", dos 1950, para uma tecelagem em tapeçaria contemporânea relevada, sob o "sono do tear", nos anos 2010. Nestes anos, o protagonismo pertence a hastes, suportes de madeira e à força anímica das mãos da autora, que deste modo não se prende a um lugar.

Por um lado, as remissas estudadas e tecidas em tear manual nos anos 1950 e 1960 encontram-se abordadas com algum seguidismo ou reprodução matemática, acontecendo as inúmeras variantes e inovações descritas. Por outro lado, nos anos 2010, rompe-se com a abordagem matemática rígida de remissas, enfim, com a tecedura regular a metro, para fins utilitários de moda feminina. Encontra-se nestes anos uma abordagem artística, que se apoia no projeto inicialmente definido, ainda assim transgredido, porque flexível aos materiais em presença e a uma verdade em liberdade de execução do "ser-ai-têxtil". Neste caso, o corpo torna-se o primeiro e o mais natural instrumento, isto é, objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico da autora.

#### **Técnicas.**

Por um lado, o corpo humano como objeto e meio técnico surge porventura como a maior rutura com os anos 1950 e 1960. Deste modo acentua-se toda uma antropologia das técnicas presente na cultura material dos anos 2010 e nas obras de Maria Santana.

Por outro lado, ao abandonar a tecedura tradicional relativamente lisa, plana, densa e fina, rejeitam-se regras rígidas da tecelagem à exceção do *Tafetá*, único padrão tecido; para Maria Santana, as regras matematicamente reguladas pelo tear surgem como limitadoras da inventividade; rompe-se deste modo com a convenção.

Por outro lado ainda, elege-se grande número de técnicas novas e inovadoras - relevados, envoltimentos, tranças e entrançados, *bouclés*, borlas, "nós", entre outras - afinal uma expressão de tradição, como amplamente se estudou. O grande número de técnicas empregues nas tapeçarias dos anos 2010 e numa só peça de Maria Santana, constitui uma rutura com a convenção clássica dos anos 1950 e 1960. Quanto à *assemblage* de inúmeros materiais reciclados nas tapeçarias dos anos 2010, ela dita uma mudança de paradigma, dita, enfim, rutura com uma abordagem sóbria dos anos 1950 e 1960.

Além disso, o *crochet* e o *tricot* surgem em rutura convencional, afinal regras a imprimir rigor matemático, parecendo em dicotomia com o abandono mencionado e adotado das mesmas.

### **Materiais têxteis e não têxteis, cores, secções.**

Por um lado, nos anos 2010, observa-se rutura no abandono de fibras tradicionais finas e ultrafinas nas obras de Maria Santana. Por outro lado, encontra-se grande número e variedade de novos, inovadores e abundantes materiais têxteis numa só peça, única e irrepetível e em considerável policromia, variedade de secções e de texturas, nalgumas das mais recentes fibras. Além disso, a autora entretetece materiais não têxteis, *ready made*, descartes de diversa ordem, recolhidos ao longo do tempo.

Surgem **outros aspetos relevantes, denunciadores de rutura** nas obras de Maria Santana e nos anos 2010: a desconstrução, o abandono da finalidade puramente utilitária, embora híbrida; o abandono da representação ou abordagem mono disciplinar, incluindo agora outras artes, em interdisciplinaridade, originando a *Gesamkunstwerk*; interação com o fruidor; o têxtil escultural e o têxtil ambiental, arquitetonicamente integrados.

Em suma, através das obras das autoras, revela-se uma mudança de paradigma, no período entre os anos 1950 e 2010, entre rutura e continuidade, em "continuidade". Por um lado, rutura com a tradição, por outro lado, continuidade em dicotomia, já que o *Tafetá*, uma das bases técnicas na contemporaneidade têxtil-arte, mais não é do que uma tradição ou convenção básica de toda a tecelagem manual, tornada atual e contemporânea. Além disso, as rupturas visíveis transportam continuidades por vezes invisíveis: a atitude estética, que atravessa todo o processo criativo das autoras, desde a conceção-mágica até à execução-poética.

Sobre "ideia" ou ideias gèneses do processo artístico criativo ou sobre inspirações prévias a uma tecedura e tessitura, elas surgem nas duas épocas em conceção-mágica e de fontes diversas, sendo continuidades de fundo: conhecimentos, experiências, vivências, influências, guardados na memória. Além disso, encontram-se ideias surgidas de uma necessidade interior, de um desejo e anseio sentidos, de uma vontade, de um interesse ou de sonhos pessoais, de uma intenção, também de comunicar e/ou de inovar e a obra nasce, poeticamente, manualmente tecida, tricotada ou em *cochet*, em todo o tempo, em atitude estética, precedida e acompanhada de "estudos", alimentada, enfim, por motivações, impulsos, inquietudes - os interiores e os exteriores. Em suma, nas duas épocas, em magia e em poesia: "idea-se" e/ou concebe-se; estuda-se; gera-se; tece-se e a obra nasce. O processo artístico criativo nem sempre se mostra linear, recuos e/ou inflexões acontecem, reformulações impõem-se em algum ponto do processo artístico e a obra renasce em "projeto", assumindo a permanência da impermanência, onde nada é definitivo ou eterno, antes efémero, mutante, onde a mudança impera, sentida na fragilidade e efemeridade do tecido e dos tecidos artísticos dos anos 1950 e 1960, bem como da tapeçaria experimental têxtil-arte contemporânea dos anos 2010.

#### 4. Teorização conceptual.

Confere-se lugar de destaque abrangente ao fio, linha têxtil, que é cor e luz em passeio, percurso e continuidade constantes, nas duas épocas e nas duas autoras, dois seres inquietos, perante o têxtil manual artístico. Nas duas épocas, o visível encontra-se prenhe do invisível. Este é a contrapartida secreta do visível. O avesso do têxtil, habitualmente invisível na tecelagem, encontra-se pleno de sentido e sentidos nas teceduras e tessituras das autoras. Estas encontram-se libertas e abertas a inspirações-luz que cada momento pode revelar, condição e garante de inspirações e revelações inacessíveis ao conhecimento racional. Nas duas autoras, o "passeio" do fio, que é cor e luz, comunga com pensamentos e ideias. É na condição de abertas, com pensamentos e ideias, que as autoras des-encobrem, des-velam, des-ocultam, des-cobrem seus seres-aí dos seus seres-têxteis, em obra(s), onde percursos do fio se revelam, onde os seus seres se desligam de si e se instalam num novo espaço imaginário, um espaço estético, um espaço pictórico de tecedura e tessitura, no qual as autoras se perdem e se esquecem de si, mergulhadas em imaginação, enfim, em inventividade. O fio, linha têxtil, lã, algodão, seda, ráfia, *lurex* ou outro é o condutor do que acontece, a tecedura tece-se a ela própria, construindo a linguagem e a expressão plásticas tessituras, com um vocabulário próprio, em sintaxe têxtil. A tensão corporal anula-se, as mãos deixam de ser condutoras para serem conduzidas, em consonância com o projeto.

Deste modo, as autoras pintam, tecem com fios-cor, fios-reflexo e fios-luz, que possuem os elementos de sintaxe procurados, fios eleitos, reunidos ou adquiridos, já em atitude estética. Na tecelagem manual, na sua execução-poética, as mesmas entram de novo em atitude estética, isto é, opera-se nelas uma transformação do espaço da percepção e elas instalam-se num novo lugar, num outro espaço. Então aí, espaço imaginário pictórico têxtil, as autoras escolhem fios, os olham e os contemplam com a emoção de suas imagens interiores, de seus pensamentos, ideias de cor e de luz. Elas criam um espaço de imagem, que «é o espaço interior tornado espaço estético» (Gil, 2005: 221).

Segundo Anni Albers, cor têxtil é emoção envolvente e vai muito além da linha, do ponto, do quadrado: «[...] a cor envolve uma pessoa num sentido emocional, muito para além da linha, quadrados e pontos». <sup>194</sup> Albers refere a relação da luz com o material têxtil, mencionando o celofane, refletor de luz e superfície de luz. Nas autoras estudadas, encontram-se ráfias vítreas, também elas superfícies de luz e refletoras de luz, de branco e outras cores, brilhantes e transparentes. Além disso, Albers interessa-se pela voz do fio singelo, pelos diálogos de luz, que a seda proporciona. Nas autoras estudadas, estes interesses consubstanciam-se em fios que são cor, brilho, reflexo e luz das ráfias, sedas, dos *perlaponts* ou do *lurex*, raras vezes

---

<sup>194</sup> «[...] colour involves you in an emotional sense far beyond line and squares and dots» (*Oral History Interview with Anni Albers*, 1968, New Haven).

tecidos singelos, encontrando-se os fios metálicos *lurex* como os máximos detonadores de expansão da luz. Para Albers e para as autoras, todas as cores têxteis se conjugam de modo feliz e coabitam, dependendo das proporções, das justaposições, da dose. Relembra-se os mesclados, as justaposições e as gradações cromáticas das autoras, sinais do domínio da cor-luz, numa dinâmica permanente, viva, da cor têxtil, do fio-ritmo, em movimento e "passeio", também de "luz", por vezes com significações simbólicas, cósmicas, e/ou metafísicas, sinestéticas também e conforme o contexto, apoiadas num sentido bruto e mudo, inominável da cor-luz, no fio e linha têxtil.

Outras vezes a cor "canta", adquire a sua voz no tempo, como acontece nos acordes sonoro-tempo, que variam em tonalidade, nas tapeçarias murais *O Cântico da Água I*, *O Cântico da Água II* e *Regressos* ou nas teceduras e tessituras de Dulce Santana. A cor "canta", no diálogo amarelo-luz, encontrado na *écharpe* amarela de *O Cântico da Água II*; cor amarelo-luz, que se ultrapassa a si própria, a partir do momento em que se torna cor de iluminação do céu, anunciador de bonança. Nas mesmas tapeçarias, azul céu e azul mar apresentam-se em cambiantes ilimitados, para contextos imprevisíveis de bonanças ou de borrascas, que se podem espelhar em rostos, em árvores, em paisagens marítimas; azul, sonoridade de mar, aplica-se em longos traços-fios; e quanto mais profundo é o azul, mais ele atrai para o infinito, mais acorda a nostalgia da pureza e, enfim, do supra sensorial, desencadeando percepção intensa e poderosas emoções; azul é ainda cor que afasta, porque fria, ao invés do anterior amarelo, quente, como o vermelho fogo ou chama "divina", podendo este ainda expressar sofrimento ou acolhimento ou "vida". Tantos os contextos possíveis, que em fios têxteis, também de Dulce Santana, se traduzem ainda em ráfias brilho, em fio metálico *lurex*, máximo refletor de luz ou no uso de fios, que absorvem luz e som, enfim, uma imensa gama e paleta de variedades e qualidades da cor, contidas nas propriedades intrínsecas de fios naturais, artificiais, sintéticos ou em outros materiais.

A uma poética do fio-cor-luz em projetos têxteis das autoras pertencem ainda momentos mágicos de certos fenómenos da visão cromática, pois no interior da visão de cada cor, nasce, por vezes, a imagem da sua complementar binária. As autoras jogam com a impureza intrínseca da cor têxtil, quando aproveitam ângulos de luz diversos para "tecer" mudanças de brilho nos seus têxteis. Em termos de impureza da cor e de tonalidades têxteis, aproveita-se a contaminação, a interação que há, por exemplo, entre o verde e o azul, de onde saem miríades de tons quase indiscerníveis. Neste âmbito, refere-se José Gil, para quem não há cor pura, esta apoia-se em alguma matéria. Para o mesmo autor, há duas plenitudes da cor, uma da aparência imediata, visível e a outra, a da plenitude de forças. Esta última plenitude corresponde à percepção do meta-fenómeno. A plenitude da superfície, a visível, conecta-se com a plenitude não-visível de possíveis. O aquém visível da cor fala também do seu dentro e

das suas forças, a que filósofos e pintores «chamaram o além, o inteligível ou a ideia, o invisível, o divino ou o supra-sensível» (Gil, 2005: 319).

Das ideias bebidas em Paul Klee e em Tim Ingold, veiculadas no Capítulo I, subcapítulo 3. 1., surge toda uma inspiração, que dá lugar a uma teorização estético-conceptual, eivada e tecida da concreta laboração têxtil das autoras, como se vem expondo e como segue. A linha, cor e luz, pinta, tece, em livre "passeio", movimento e ritmo, contém uma noção de continuidade, em verdade emergente, livre, em liberdade, verdade do aí-ser, do ser-aí, em tecelagem manual. A noção de continuidade tenta ser um valor expressivo dominante, uma presença plástica, umas vezes em abstratizantes teceduras áticas, por vezes liricamente. As teceduras e tessituras manuais das autoras afirmam e transparecem a permanência de uma reflexão pictural, através de meios não pictóricos. As suas tecelagens encarnam significações simbólicas áticas, abstratizantes, simétricas e líricas, nos padrões aplicados à moda feminina e também no traçado e no espaço arquitetural em que se inscrevem. E conforme o traço, conforme o movimento e a continuidade do fio em "passeio", que é cor e luz, assim o sentido e a significação mudam, em ocultação e des-ocultação do "ser-aí", do "aí-ser", do "aí-do-ser" têxtil.

O fio-cor-luz, antes mesmo de se encontrar bloqueado num tecido, numa tapeçaria, num *crochet*, numa malha ou numa escultura, instalação escultural ou ambiental, ele é para as autoras um elemento macio, flexível, que possui o seu próprio valor plástico estético, na evocação de enredos, no instante em que se dobam meadas e se enrola em novelo(s) ou quando circula pelo ar, espiralado em bobina(s) ou quando descreve o território de um "nó" ou de uma laçada, quando contorna "fendas" e padrões, quando cai em franjas, quando se ausenta da urdidura, deixando evocações outras, quando se justapõe a seus pares, quando envolve os seus pares na urdidura, em técnicas e tecnologias outras, tecidas de um tempo e de um lugar. E tantos e infintos são os caminhos possíveis a percorrer; não há um caminho, a verdade em obra têxtil é um território sem caminho(s); o fio-cor-luz vai descobrindo caminho(s), qual passeio mágico, supra sensível, quiçá supra humano; passeio que se (des-)cobre, contínuo, movente, inquietante e peregrino, em "atitude estética", generativo ático, burilando o mito da tecelagem, ideia universal, mas também um ritual, que gera imagens, mensagens, histórias.

Aceita-se a ideia de mito, como uma figura de pensamento partilhada ou coletiva, que pode expandir-se a uma história, mas também é parte de e capaz de gerar um ritual, imagens, mensagens ideológicas, como também uma história (Scheid e Svenbro, 1996). Deste modo, encara-se a tecelagem das autoras na área do mito universal, gerador dos rituais do fio em "passeio", construindo imagens, contando histórias, por vezes através de símbolos, no ocultar-se de seres têxteis, tecidos de um tempo e de um lugar. Recordam-se os símbolos "bagas" de

diamantes ou os florais ou as espigas, espinhas ou os zoomórficos - "olho de perdiz" ou as aranhas das *Bainhas Abertas* - em Dulce Santana ou os símbolos referidos nas tapeçarias de Maria Santana, bem como se relembram as imagens aí construídas e as histórias aí contadas. A imaginação e a inventividade das autoras apuram o mito da tecelagem, na concreta e real metáfora do fio-linha e dos fios-linhas, cor e luz, em "passeio", em movimento, em ritmo e em tempo, todos de "sabor" musical.

A ontologia de seres têxteis imaginativos e inventivos desenha, pinta e tece linhas contínuas e quebradas, que levam a passear no mito. Essas linhas, cor e luz, desintegram o modelo têxtil convenção e recriam o têxtil. Essas linhas, fios têxteis, mudam o paradigma têxtil-arte, elas alteram o curso, o caminho da convenção têxtil, no movimento, ritmo e tempo do tecer, no tecer e teceres outros, estes em hermenêutica e fenomenologia generativas. Estas linhas, a hermenêutico-interpretativa e a fenomenológico-ontológica das autoras, geradoras de teceduras e tessituras inéditas, apoiam-se em alterações paradigmáticas a nível de tecnologias diversas, de inovadoras técnicas, de novas e inovadoras fibras têxteis, a nível de materiais não têxteis e de harmonias imagéticas, aspetos em mutação no inquietante ser-se têxtil das autoras. Essas alterações paradigmáticas determinam os períodos moderno de transição e contemporâneo, eivados de sabedoria e experiência têxteis, mas também de ancestralidade, enfim, prenes do que ainda não está dito em têxtil-arte. No caso de Dulce Santana, observam-se teceduras e tessituras inspiradas nos padrões ancestrais europeus em transumância; no caso de Maria Santana, recua-se a uma ancestralidade pré-colombiana-peruana. Nesta linha e para compreender o presente das autoras, liga-se o seu presente aos impulsos autotransformadores do passado. Vê-se o presente das autoras como um anseio e um ímpeto evolucionários, em direção à transformação de todas as noções tradicionais, como um processo gradual de crescimento artístico, no qual várias correntes anteriores se interpenetram e assim mudam a sua própria essência, no presente.

Para as autoras têxtil-arte, a linha, fio têxtil, que é cor e luz, assume características de qualidade, densidade, intensidade, grau de claridade, medida. Medida, porque tem os seus limites - amplitude, extensão, isto é, seu lado mensurável. O claro-escuro é densidade e na sua extensão é medida. As autoras tecem, pintam com fios, linhas têxteis, dotando-os de ordem, conferindo-lhes a sua ordem, na desordem intrínseca de meadas enleadas, de novelos-pontos, em movimento-livre.

Acrescenta-se que o espaço e o tempo da envolvência sinestésica holística, vividos em atitude estética, adquirem uma outra dimensão, modificada, inominável; as autoras parecem deslocar-se a um outro lugar, fora de tempo, dimensão por vezes partilhada, de que se não fala, que se vive com aqueles que, em estado de abertos, se aproximam de uma obra e se envolvem na sua fruição.

**DA OBRA FINAL**

**1. Processo de construção: a progressão da tecedura e tessitura *Tranças sem Rede*, da conceção-mágica à e da execução-poética.**

Este Capítulo IV ocupa-se da obra final têxtil *Tranças sem Rede*. Ela consubstancia muito do que se estuda nesta investigação a nível teórico - filosófico e histórico - e a nível do percurso da autora da tese, contribuindo ainda para uma atualização e clarificação do estado da arte a nível prático. Esta obra apresenta-se como um resultado dos tempos e dos modos que se vivem no presente século na área têxtil. Os pontos surgidos abrangem quem tece e tricota a obra, o que se executa, como surge e como se tece e tricota, com o que se tece a obra, quando se tece, por que razão se tece e para quê. Neste contexto, encontra-se adiante uma memória descritiva detalhada da obra, em subcapítulo separado, que abrange uma descrição técnica. Comentários, observações, interpretações e compreensões encontram por fim seu cabimento.

A obra têxtil *Tranças sem Rede* surge de uma sugestão e de um dever, inseridos no plano de estudos desta investigação. Neste contexto, pensa-se em tecer uma obra final, que fale de e cante estudos livrescos, realizados antes desta investigação, em torno das culturas pré-colombianas-peruanas, estas fontes inspiradoras e influenciadoras têxtil-arte na contemporaneidade. Considera-se na altura que a peça têxtil pode vir a corresponder a anseios e desejos antes sentidos por Maria Santana, de representar as referidas culturas têxteis e em "ponte" cultural com o ocidente europeu. Acrescenta-se que de longa data se pensa visitar tais latitudes e viajar até essas dimensões latino-americanas têxteis. Prioridades de viagem um tanto adormecidas e ainda por concretizar encontram ideias para a conceção e gestação da obra final, uma jornada possível através do têxtil em obra final, uma antecipação de ponte e pontes, encontros culturais outros. Neste contexto, acrescenta-se breve nota sobre o significado do cabelo comprido e das tranças nas culturas americanas nativas. Entre essas culturas, encara-se o cabelo como a manifestação e extensão física dos pensamentos. Manter pensamentos puros e sagrados é o segredo para uma saúde física e espiritual. As tranças simbolizam nessas culturas harmonia, unicidade, singularidade, enfim, identidade. Além disso, um nó simboliza união, ligação, laço; um fio simboliza cordão e vínculo que prende, ata e liga todos os pensamentos, força de unidade na singularidade, harmonia, identidade. Adornadas

por vezes com fitas e outros acessórios, as tranças falam da posição social e da religiosidade dessas culturas.

Pelo que se refere em cima, as ideias para *Tranças sem Rede* vão surgindo, baseadas no anseio adiado de aí viajar. O anseio adiado liga-se a conhecimentos têxteis dessas culturas, liga-se, enfim, a diferentes tipos de materiais e a certos objetos, valorizados, recolhidos, reunidos e adquiridos durante anos. Deste modo, em *atelier* de ambiência calma, em momentos reflexivo-meditativos, geradores de ideias, a autora reúne pensamentos e ideias, motivações internas e externas, a implícita influência livresca e imagética das culturas pré-colombianas-peruanas e a obra têxtil começa-se a conceber e a gerar, magicamente; inspirações, ideias ondulantes agitam-se, em mistura de cores e formas.

Por vezes, longo é o tempo de conceção de uma obra, como no caso de *Tranças sem Rede*, tempo eivado de instantes evanescentes e esvanescentes, ideias, inspirações mágicas, faíscas, centelhas de conceção surgem e se dissipam, desaparecem. Outras vezes, vai-se ou não com as ideias, segue-se uma ou mais inspirações, sentida(s) como hipótese(s) de projeto tecível, seguindo, enfim, a vontade de tecer, tricotar aquela ideia, por anseio, por necessidade interior ou por assombro, no caso da obra final *Tranças sem Rede*. Relembra-se o pintor da Renascença Francisco de Holanda, por aí se encontrar caminho idêntico, desde o momento da conceção da obra, sua imaginação, ideação, até à sua plena concretização e deste modo se encontra alguma legitimação científica do processo artístico. Aborda-se a seguir apenas a primeira parte, o primeiro preceito, das três partes do método de Holanda para o processo artístico, a invenção ou ideia, sendo que as outras duas partes, a proporção e o decoro, encontram-se inadequadas à obra final e tempo da autora Maria Santana.

Para Francisco de Holanda (1517-1584), a conceção da ideia acontece em longa e prudente meditação, que tem lugar na imaginação. A ideia é génese interior, tem existência interior, espiritual, mas também é ordem e seleção. Quando a ideia está concebida, então, o artista já pode dar por certo, aquilo que tinha por incerto, guardado no lugar mais secreto que se tem. (Holanda, 1984: 94). Deste primado da ideia decorre que a criação artística é um ato individual e intransmissível, que tem lugar no pensamento humano. O pintor, arquiteto e escultor da Renascença, também escritor e historiador, escreve no seu tratado *Da Pintura Antigua*:

A idea na pintura é uma imagem que há de ver o entendimento do pintor com os olhos interiores e gradíssimo silencio e segredo, a qual há de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que a sua imaginação e prudência pode alcançar [...].

(Holanda, 1984: 94).

Quando surge a necessidade de tecer uma obra final e além do que antes se detalha, acrescenta-se que aparece, entre outras, a ideia inicial de uma peruca, a executar na hipótese de uma instalação circular suspensa, a permitir apoio da peça no solo. A ideia de peruca evolui

depois para cabeleira entrançada, daí o título tranças. Estas concebem-se "sem rede", livres, isto é, sem a ordem, que uma rede de cabelo confere em tempos idos a toucados femininos. A expressão sem rede contem ainda o significado de ausência da tecnologia convencional do tear, este enquanto apoio da teia-rede. Com efeito, este projeto gera-se com e sobre as mãos e dedos de Maria Santana e com sua força anímica, como adiante se detalha. Pelo que se expõe, esta obra tece-se em rutura com o convencional modo de tecer. Após a ideia inicial de uma peruca, surgem outras ideias, adiante descritas, no sentido de tecer uma obra mural têxtil.

A progressão do processo artístico, desde a conceção-mágica até à execução-poética, contém passos e momentos referenciados à obra concreta *Tranças sem Rede* e antecedentes. Anota-se que a conceção-mágica, seguida da preparação ou planificação da obra final acontecem de modo mais intenso de maio a dezembro de 2015, embora se verifiquem e encontrem longas motivações e inspirações anteriores, porventura superiores a dois anos, como se depreende do que em cima se descreve. Nesses tempos vão-se (re)colhendo e reunindo ideias, materiais têxteis e não têxteis, em silêncio reflexivo de *atelier* e em passeios relaxantes.

Os momentos inspiradores concetivos mágicos de *Tranças sem Rede* abarcam inicialmente três ideias-inspirações - três obras possíveis e quatro razões para a eleição de uma ideia em obra. As ideias surgidas implicam estudo, pesquisas, esquissos e estudos, novas pesquisas, mais estudo e anotações em diário gráfico. Para Holanda, o esquisso é a primeira revelação da ideia. Pode dizer-se que o esquisso é de algum modo a intimidade do artista; este cria livremente a partir da sua ideia interior. O esquisso é momento primordial, que tem o privilégio de ainda não pertencer a regras racionais, ele é a manifestação da ideia, que se dá quase de forma automática e incontrolável, em obediência a um divino furor, segundo Holanda. Este humanista português considera que o momento da execução deve ser veloz. Quando a ideia já está bem definida na mente do pintor, mas ainda não tem uma expressão, então: [...] porá velocíssima execução à sua idea antes que com alguma perturbação se lhe perca e diminua [...] por não se perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva (Holanda, 1884: 92-93). O divino furor mencionado por Holanda é um conceito em voga na Renascença Florentina. Considera-se que há uma equivalência entre o conceito "furor divino" e o conceito "inspiração".

As três ideias ou inspirações reunidas pela autora Maria Santana referem-se a possíveis execuções para a obra final. A primeira ideia para o projeto da obra final, surgida em maio de 2015, consiste numa *Peruca* (fig. 446). Imagina-se inicialmente iluminar a obra final, aproveitando o bocal à altura existente no topo do suporte, este antiga armação de candeeiro de pé antigo, que se pensa recuperar (fig. 447). O esquisso colorido apresenta

desenvolvimentos garridos de possíveis experiências, de possíveis execuções e decorações a encontrar, para uma possível *Peruca* (fig. 446). Note-se que os esquissos, enquanto tais, contêm a definição possível nas imagens.



Figs. 446-447 - Maria Santana - Esquissos para o projeto escultural ambiental *Peruca* e suporte circular para a sua instalação, maio de 2015. Aguarela e grafite sobre papel canson 300gr/m2, l 14 x a 21cm.



Figs. 448-449 - Maria Santana - Esquissos para o projeto tapeçaria mural *Correio é / Correio foi*, junho de 2015. Aguarela e grafite sobre papel canson 300gr/m2, l 14 x a 21cm.

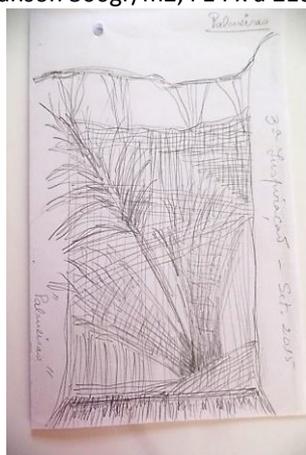


Fig. 450 - Maria Santana - Esquisso para o projeto tapeçaria mural *Palmeiras*, setembro de 2015. Grafite sobre papel A4, l 15 x a 21cm.

A segunda ideia, *Correio é/Correio foi*, surge em junho de 2015, merece desenhos elaborados e estudos aturados (figs. 448-449). Imagina-se uma tapeçaria mural de formato irregular, com reentrâncias e franjados laterais e na parte inferior da peça, esta suspensa de suporte

encontrado à deriva e construída de pequenas meadas de sisal, a tingir - fios reunidos dos descartes de encomendas dos carteiros - sobre talagarça do tipo Arraiolos, referindo-se o título a vaivéns e trocas culturais, porventura intercontinentais. Os esquissos, contendo números, revelam zonas de composição figurativa. A terceira ideia para o projeto da obra final surge em setembro de 2015 e intitula-se na altura *Palmeiras* (fig. 450). A ideia, surgida para tapeçaria mural, consiste na (re)união de pasta de palma, esta a (re)lembrar ou a evocar culturas sul-americanas. Os materiais não têxteis - pasta de palma reunida largos anos antes em abundância e retirada a poda de palmeira - concebem-se e imaginam-se em união artística, ligados com fios têxteis, oriundos das longitudes mencionadas e reproduzindo técnicas dessas latitudes. Esta inspiração apoia-se em suporte semelhante ao anterior, com franjas no limite inferior da tapeçaria mural, esta de formato imprevisível e irregular, contendo um tecer quase nulo, antes mostrando vastos espaços projetados, abertos e por tecer.

De entre as três ideias concebidas, a primeira vem a revelar-se a mais consistente, pois ela contém efetivamente maior hipótese de teceduras e tessitura. Além disso, parece ser na altura a ideia e o projeto que melhor corresponde ao anseio de estabelecer uma "ponte" ou pontes entre as culturas estudadas e as suas técnicas. A quarta razão para a eleição da ideia de uma peruca prende-se ao facto de que este projeto pode representar-se em dimensão escultural, tão do gosto da autora Maria Santana, dimensão por ela antes pouco explorada e uma das principais características, senão a mais relevante, do têxtil-arte contemporâneo.

Encontradas as quatro razões para uma eleição – maior hipótese de teceduras e tessitura, tecer executando novas técnicas, encontrar dimensão escultural, estabelecer "ponte(s)" entre culturas - a progressão da obra final evolui no sentido de experiências concretas e dirige-se mais intensamente para um levantamento, escolha e seleção de algumas matérias-primas, fios e linhas têxteis, o que acontece em encantamento e encantamentos e em "atitude estética". A autora revisita lojas da especialidade, pede e procura mostruários/paletas de cor(es), brilho, reflexo e luz têxteis, dirigindo a sua atenção para o fio de lã de origem peruana, encontrada em várias tonalidades (figs. 451-455). Para experiências, reúnem-se e selecionam-se em acervo familiar também outros fios e materiais não têxteis, alguns colecionados e recolhidos anos antes, valorizados, porque correspondem a ou tocam uma fantasia, uma inquietude ou conduzem o coração ou a imaginação de Maria Santana numa certa direção - lã mescla em verde e rosa; lã mescla em roxo, rosa, cinza; lã mescla em preto, cinza, branco; lã poveira - dos pescadores - portuguesa em castanho manganês; vison cinza; verde seco e rosa; lãs em vários tons rosa e roxo; sedas em manganês, lilás claro, roxo escuro; fita magnética de videocassetes e de audiocassetes; fitas de embrulho douradas, prateadas; fitas de seda lilás claro; para um brinco reúnem-se conchas em madre pérola, búzios, amuleto de chifres, penas, pompons e borlas; também se reúnem um colar de búzios e pérolas, entre outros materiais. Para suporte

de *Tranças sem Rede*, experimenta-se de início um tubo de alumínio, quando se pensa tecer inicialmente uma tapeçaria mural. Posteriormente, quando se pensa em *Peruca* ou *Tranças sem Rede* como uma obra escultural e ambiental, recupera-se uma armação em ferro, projetada para antigo *abajour* circular a pertencer a candeeiro de pé alto.



Figs. 451-452 - Tons eleitos na lã peruana, constantes em mostruários de lã do Peru, Cascade Yarns Magnum e ampliadas, respetivamente cores nºs 8865 e 4006. A 1ª cor e a preferida é descontinuada, a 2ª cor adquire-se a 28 de abril de 2016. Fonte: Catsball.



Figs. 453-455 - Mostruários de lã do Peru, Cascade Yarns Magnum, 7 de outubro de 2015. Folhas em mostruário e enviadas por *mail*. Fonte: Catsball.

Pouco tempo depois da reunião de matérias-primas, começam também as primeiras aquisições: os verdes e rosas, os castanhos-manganez, os cinzas antracite, os brancos, os roxos, os lilases, os magentas, os rosas, os prateados, entre outros. Dobam-se meadas, segue-se o fio, a linha, que é cor, brilho, reflexo e luz, em "passeio" de enleio e enleios em meadas, em passeio de "ponto e novelo" e novelos pontos, da dobadura para bobina e bobinas, com a roda.

Uma vez preparados os fios, linhas têxteis, e os vários materiais não têxteis mencionados, iniciam-se diversas experiências. Tiram-se fotos de matérias-primas, fibras adquiridas e de algumas experiências, de que se selecionam algumas imagens (figs. 456-461).



Figs. 456-461 - Paleta de algumas cores e experiências preparatórias da obra final.

Após vastas experiências cromáticas de fios-cor, reflexo, luz e experiências de variadas técnicas, criando formas e formatos, volume e espaço, tecedura e composição estética, surgem ideias mais precisas e concretas da obra final, numa maior antevisão da cor-forma ... e começam as decisões, depois de reduzidas formas e cores à máxima simplicidade, ao essencial, clarificando conceito(s), tecendo o projeto cabeleira de tranças em abstração, tricotando tecedura e tessitura poéticas. Tiram-se depois novas medidas, fazem-se cálculos, tendo em mente a execução da obra final, que se quer volumosa, escultural, arquitetural e ambiental, repensa-se o suporte em ideia e projeto, que se deseja recuperar e adaptar. Este repensar do suporte prolonga-se pelo tempo da investigação, verificando-se um restauro anterior à peça final adiante retratada (figs. 465-466), altura em que ela se encontra pintada em tom prateado, quando existe apenas o aro exterior, altura em que o espigão ou vara central apresenta 30cm, tempo em que se solda uma abertura no círculo, momento em que se refaz o bocal para iluminação.

Ainda no tempo da preparação e planificação da obra final, gizam-se hipóteses de apresentação, montagem e exposição: visita-se a sala planeada, estuda-se o seu espaço e área, tiram-se medidas, imagina-se a integração e harmonização da obra nesse espaço envolvente, em suspensão, consideram-se os modos dessa suspensão, na interação com o espaço e eventuais outras peças dos anos 1960, entre outros aspetos.

Tomam-se por fim decisões de aquisições finais de matérias-primas e fazem-se as necessárias encomendas por excesso, no sentido de à-vontade face a uma obra, que se quer de grande escala. Além disso, tem-se em linha de conta a reciclagem de materiais em acervo familiar, como se depreende do que antes se descreve. Continua-se o diário gráfico e registam-se alguns gastos. Espera-se cerca de seis meses pela lã encomendada ao Peru hodierno, tempo que inclui a sua complexa liberação alfandegária.

Entre esperas e experiências, em algum momento de inspiração mágica surge a decisão do rumo a seguir, momento em que se sente que se vai por algum caminho-têxtil, caminho que se escolhe e elege; e a obra começa a surgir, a gerar-se, a nascer, na concreta escolha dos materiais têxteis já em "atitude estética", momento e momentos em que uma pessoa se desloca a um "outro lugar", momento em que, nesse outro local de indizível leveza, se tece e continua tecendo e tricotando *Tranças sem Rede*. A obra cresce e continua a crescer em ideia(s) de fios. A obra nasce e cresce lentamente, arduamente e timidamente, diretamente dos dedos e sobre os dedos da autora, sem mediação tecnológica; inicia-se finalmente a tão ansiada obra, começa a intensa execução-poética, aberta a e eivada de inflexões, ajustes, alterações, seguindo inspirações do momento; em *Tranças sem Rede*, perante materiais, fibras têxteis concretos, alguns cantantes de luz, há lugar para desvios aos esquisos pictóricos,

executam-se teceduras e tessituras, malharia em verdade feita de liberdade do ser-aí-têxtil, do ser-se aí em têxtil, tecelagem de *tricot*.

Deste modo, depreende-se que a obra final encontra-se fluindo, já na fase seguinte, a fase da execução-poética ou execução-gestação e desenvolvimento. O processo criativo de construção das tecedura e tessitura tem lugar a partir de dezembro de 2015, com períodos de interrupção, estes dedicados à escrita da presente investigação, (figs. 462-464).



Figs. 462-463 - Maria Santana - *Tranças sem Rede*, 2020. Instalação de teceduras em malharia modular tubular, tranças e entrançados, justaposição, *assemblages*, *dégradés*, transparências, contrastes, borlas, nós, *bouclés*, envolvimentos, torcidos, reciclagens, franjas, desconstrução, entre outras, a 500-700 x Ø 65cm.



Fig. 464 - Maria Santana - *Tranças sem Rede*, 2020. Instalação de teceduras em malharia modular tubular, tranças e entrançados, justaposição, *assemblages*, *dégradés*, transparências, contrastes, borlas, nós, *bouclés*, envolvimentos, torcidos, reciclagens, franjas, desconstrução, entre outras, a 500-700 x Ø 65cm.

## 2. Descrição técnica da obra final, entre outros aspetos.

Apresenta-se uma memória descritiva da peça têxtil e obra final *Tranças sem Rede*, onde se incluem os aspetos técnicos.

**Título:** *Tranças sem Rede*. **Leitmotiv** principal: peça escultural ambiental pictórica. Outros **Leitmotives** incluídos: etnográfico, semiológico - subcapítulo *ready made*, *assemblage* - e ecológico - subcapítulo reciclagem. **Medidas** - dimensões variáveis: a 500-700 x Ø 65cm. **Formato, formas internas e estrutura:** instalação de formato não convencional, cilíndrico-cônico global, geometricamente variável, de malharia tubular em módulos, cada módulo apresentando estilização capilar abstratizante de matéria orgânica, em diversas fibras, como os básicos trapilho cinza manganês e lã peruana e de brilhos, estes tecidos sobremaneira em *lurex* prata e seda lilás claro. Tranças e entrançados caídos e apanhados apresentam globalmente uma estrutura de cabeleira entrançada, cujas pontas surgem irregulares e decrescem em altura na zona frontal da peça. O projeto têxtil procura desenvolver e acentuar formas internas, enfim, vários "pontos" de "tranças". Pretende-se entregar uma tessitura com um lado exposto à luz, sendo o outro lado ou metade relativamente sombrio. A forma ou formato final da obra pode deformar-se e alterar-se, qual cabeleira em dinâmica orgânica, movimentada e ajeitada a gosto. **Conceito:** noção de continuidade através do conceito de fio. **Técnicas, medidas e secções:** tecedura e tessitura de urdidura e tramas em malharia e seu entretecimento duplo; malha tipo canelado; tranças e entrançados vários, dos mais clássicos aos menos comuns - trança tradicional, malha no ar, ponto tubular, entrançado tipo teia; torcidos; envolvimentos; mesclados, justaposições de fios de tons secções diversas - trapilho cinza e lã mescla roxo ambos justapostos a seda lilás claro e a seda rosa ou a fio *lurex* prata; lã peruana roxo escuro justapõe-se a roxo escuro brilhante *Katia*, *air lux*; lã mescla verde e rosa a seda verde, entre outros casos adiante detalhados; *dégradés*, sequências tonais concatenadas; harmonias e contrastes cromáticos e de sombra-luz; transparências; aposições, sobreposições, *assemblages*; franjas irregulares; terminais fechados; movimentos de retorno; *crochet* em ponto no ar e ponto malha baixa; "nós";

*bouclés*; desconstrução e deformação de fios e forma, desfiando, destorcendo, compondo e alterando o formato e estrutura da obra; borlas; recurso ao *ready made* e a reciclagens; relevados e fendas, profundidade, tridimensão; densidade e respiração de fibras e de formas; fios e fibras singelos, capilares entregues ao movimento e expressão do momento; importância do avesso da tessitura; inclusão do erro; adequação ambiental; diálogo e diálogos - intraobra, intermódulos têxteis, arquitetural, com o(s) fruidor(es)-ator(es); movimento e ritmo; tempo silenciado; sons contidos e falantes; espaço usufruído - a instalação, em tensão ao limite (?), ondulante (?), experiência e expressão cinética.

A técnica das borlas descreve-se antes, quando elas aparecem a ornamentar os sacos tecidos na remissa *Diamantes*. Detalha-se a descrição técnica da malha tubular empregue na grande maioria da obra final. Trata-se de tecer, tricotando com os dedos, considerados as melhores ferramentas, dispensando as agulhas, utensílios comuns em *tricot*. Na obra final, inicia-se a malha tubular com a palma da mão esquerda virada para o/a executante. Coloca-se o fim do fio ou fios entre o dedo polegar e o dedo indicador. Tece(m)-se o(s) fio(s) sobre o dedo indicador e por detrás do dedo do meio. A seguir, o fio ou fios continuam sobre o dedo anelar. Envolve-se depois o dedo mindinho com o fio ou fios e tece-se / tricota-se de regresso até ao dedo indicador - por baixo do anelar, por cima do dedo médio, por baixo do indicador. Continua-se, tecendo o fio ou fios sobre o dedo indicador e prossegue-se do mesmo modo, durante as primeiras filas de pontos e malhas, regressando de novo ao dedo indicador. Tenta-se manter os pontos razoavelmente soltos, pois de outro modo é difícil executar ou tecer os movimentos seguintes. A primeira fila da malha tubular começa com o dedo mindinho: levanta-se a fila do fundo, do fio ou fios enrolado(s), sobre a ponta do dedo, movendo-o(s) para trás. O/A executante deve assegurar-se, de que conserva a fila superior de fio(s) envolvido(s) no dedo, à medida que progride. Continua-se o processo, levantando os pontos da fila do fundo, sobre os pontos da fila superior, ao longo da mão, até regressar ao dedo indicador. Em todas as filas subsequentes, tece(m)-se o fio ou os fios de novo à volta dos dedos, terminando com o dedo indicador, como se faz antes. Continua-se o processo como antes, levantando a fila anterior de fios, sobre o topo de cada dedo. À medida que o processo continua, vê-se uma longa tira de malha tubular a surgir atrás da mão esquerda. Continua-se a tecer, a tricotar, até se conseguir o comprimento planeado e desejado. Termina-se a tecedura e tessitura, levantando o ponto e malha do dedo mindinho e passando-o para o dedo anelar. Depois, levanta-se o ponto e malha inferior, sobre a malha e ponto superior, no dedo anelar. Continua-se a passar os pontos e malhas de dedo em / para dedo seguinte e sobre os pontos superiores, até ao dedo indicador, ficando um ponto em sobra. Com este ponto em sobra elabora-se o remate, após corte do fio ou fios. Na obra final, aproveita-se este fim de tira com o comprimento desejado, de modo a criar acabamento de novas e outras pontas, que criam algum aspeto franjado. Essas pontas apresentam comprimento variável de 35 a 50cm e envolvem-se na base, junto à tira tricotada e entrançada; o envolvimento apresenta-se variável, na ordem de 6 a 7cm e tenta criar apanhados, a lembrar formas de prender cabelo e tranças. Por último, as pontas dos fios surgem por vezes desmanchadas, desconstruídas, destorcidas, desfiadas, no sentido de procurar semelhança capilar. Cada tira de malha tubular e de outros entrançados apresenta entre 500 a 700cm de altura ou comprimento. O comprimento vai até 15m = 1500cm nos casos de tranças tipo clássico. As secções das variadas malhas e pontos surgem variáveis, segundo os fios empregues, aparecendo secções de 2, 2,5 e 3cm. A grande maioria das tranças e entrançados apresentam 2cm de secção, surgindo ainda secções de 5, 5,5 e 7cm em entrançados tipo ponto no ar e tipo teia. No caso tipo teia, a trança na base da cobertura da obra atinge uma secção de 14cm.

**Materiais têxteis, não têxteis, medidas-secções e cores; expressões e movimentos, *assemblages*, reciclagens; simbologias.** Entre os materiais, fibras têxteis e de modo geral, encontram-se fios naturais, artificiais e sintéticos. Ao detalhe aparecem os materiais têxteis a seguir. Cerca de 8kg de trapilho cinza manganês, recortado em tiras enviesadas, a tecido *jersey* presumivelmente de algodão, brilhante, adquirido em novelos de tamanho irregular e fruto de reciclagens fabris de tecidos impróprios para consumo; as tiras do trapilho apresentam secção variável de 3cm quando abertas e expressam grande número dos movimentos em malha tubular, bem como entrançados vários, em justaposição com *lurex* prata, com seda roxo claro e rosa claro, mostrando terminais entrançados, seguidos de franjas cortadas em diagonal. Tecem-se c. de 57 tubos nesta malha tubular. Outro trapilho retirado pela autora a tecido *jersey* no tom antes mencionado.<sup>195</sup> A fibra metálica *lurex* prateado desconstrói-se em grande parte,

---

<sup>195</sup> 1cm variável de secção, que se expressa em malha tubular e em justaposição com a fibra *Katia air lux, merino extrafine*, 70% viscose, 30% lã virgem, cor 064, lote 64419, em novelos de c. de 50gr e 300m; esta fibra surge em tom roxo escuro brilhante, envolto por felpa preta e dela gastam-se 3 novelos, a 8.89 € cada. Aplicam-se retalhos de novelos de trapilhos tubulares regulares rosa claro e rosa choque, respetivamente com rótulos *Katia big ribbon*, 50% de algodão, 50% *polyester* cor 16, lote 66733 e cor 14, lote 63612, ambos com c de 200gr e 72m, com 1,3cm de secção, 8.40 € cada; os retalhos acentuam detalhes e outras fibras. Aplicam-se 14 novelos de fibra metálica *lurex*

atenuando-se deste modo o seu brilho intenso, que vai iluminando outras fibras aplicadas na obra como o primeiro trapilho referido e confere particular luz quando justaposta à fibra mescla em tons roxos, cinza, rosa e branco, *Katia*, Bolívia.<sup>196</sup> Uma das fibras dominantes da obra, ela expressa entrançados vários e movimentos peculiares na malha tubular, encontrando-se uma única vez tecida sózinha; surge com alguma regularidade justaposta à seda lilás claro a descrever a seguir e com ela se expressa também em nós e em fios soltos.

A seda lilás claro mencionada encontra ampla aplicação em 15 meadas, justapondo-se ao primeiro trapilho descrito, às 2 lãs peruanas a apresentar, conferindo expressões e movimentos de luz controlados também quando desconstruída.<sup>197</sup> Na obra surge outra seda, em rosa claro, apenas em 5 meadas.<sup>198</sup> De secção e preço iguais à seda lilás, esta seda rosa expressa-se e movimenta-se em malha tubular, justaposta à fibra mescla *Katia*, Bolívia antes estudada e em local menos visível na obra, conferindo-lhe volume. Encontra-se além disso uma seda verde água, recuperada de acervo familiar, sem referência ou rótulo nas meadas, com 1mm de secção e expressando o seu brilho em justaposição com a fibra mescla em tons verde e rosa, *Katia*, Bolívia.<sup>199</sup> A justaposição destas 2 fibras confere vivacidade à obra, movimentando-se o conjunto em malha tubular e em trança-teia na zona superior da peça, enrolando-se à estrutura e também demarcando, ainda que discretamente, as zonas cilíndrica e cónica.

A obra final apresenta vários tipos de lã. Surgem 2 tipos de lã peruana; um tipo em roxo claro, *cascade yarns*,<sup>200</sup> aplicando-se apenas uma meada na obra; outro tipo de lã peruana, em roxo escuro, *cascade yarns*,<sup>201</sup> aplicando-se 18 meadas na obra. Nos dois casos as fibras recebem expressividade de justaposições de 2 fios antes estudados, a seda roxo claro e o fio *Katia, air lux*; no primeiro caso surge ainda algum envolvimento em fita de seda lilás claro, 3mm de largo; em ambos os casos encontram-se movimentos em malha tubular, sendo o segundo caso mais dominante na obra, surgindo entrançados tipo teia e movimentos de franjas em desconstrução. Além disso, o topo da obra final tece-se maioritariamente no segundo tipo de lã peruana e no primeiro tipo de trapilho estudado em cima. Em primeiro lugar, o topo fecha-se com 8 meadas da primeira lã peruana. Sobre essa estrutura dispõem-se em segundo lugar entrançados em movimento espiralado, de modo a sequenciá-los com os entrançados pendentes da estrutura. Do topo da estrutura saem alguns entrançados, conferindo alguma graciosidade à peça. Esta encontra-se em fase final de acabamento(s).

Além dos fios mescla mencionados, surge um outro em preto, branco e cinza em expressão tubular, justaposto a *lurex* prata. Os seus movimentos encontram-se contidos por nós, irregularmente distantes, terminando o entrançado de 7m em nó e fios soltos.<sup>202</sup> O fio de lã caraculo ou de argola branco natural considerado adequado e incluído na obra, porque alude a caracóis capilares, secção irregular de 5mm, é

---

prateado, 1mm variável de secção, marca palmeira d'ouro, 80% viscose, 20% polyester, novelos de aprox. 25gr, 2.95 € cada; fabricado em Portugal.

<sup>196</sup> 48% viscose, 44% lã virgem, 8% acrílico, cor 75, em 2 lotes, 51882 e 52622; aplicam-se 15 meadas desta fibra, 100gr, c. de 140m e 7.19 € cada, secção muito variável, de 3mm a 1cm.

<sup>197</sup> 2mm de secção, apresenta rótulo Hirschhorn Bella Donna, 100% viscose, Farbe = cor 1007, Partie = lote 2357, meadas de 50gr = c. de 120m e 4.75 € cada.

<sup>198</sup> No rótulo lêem-se as mesmas referências, sendo neste caso a cor 64 e o lote 2519.

<sup>199</sup> 48% viscose, 44% lã virgem, 8% acrílico, cor 74, lote 60886; aplicam-se 3 meadas desta fibra, 100gr, c. de 140m e 7.19 € cada, secção muito variável, de 3mm a 1cm.

<sup>200</sup> 100% *peruvian highland wool*, cor nº 8865, 250gr, 112m por meada, 1cm variável de secção, 19.69 €.

<sup>201</sup> 100% *peruvian highland wool*, cor nº 4006, 250gr, 112m por meada, 1cm variável de secção, preço igual.

<sup>202</sup> No rótulo desta fibra pode ler-se *Katia*, Bolívia, 48% viscose, 44% lã virgem, 8% acrílico, cor 79, lote 59341; aplicam-se 2 meadas desta fibra, 100gr, c. de 140m e 7.19 € cada; a secção deste fio surge muito variável, de 3mm a 1cm.

de acervo familiar e surge em meadas sem referência ou rótulo; esta fibra expressa-se em 6 fios justapostos e entrançados com plástico de cristal, 2cm de largo; igualmente se movimenta em outra trança, apresentando neste caso 18 fios caraculo, justaposto a lã branca e a fita para embrulhos;<sup>203</sup> a lã branca mencionada encontra-se torcida a 2 cabos, apresenta 1,2cm de secção, rótulo *Rosários 4, Millenium, ecofriendly collection*.<sup>204</sup> Esta fibra mostra algumas pontas desconstruídas na obra.

Outras lãs aplicadas na obra aparecem em tons lisos de lilás claro, roxo e roxo escuro. No primeiro caso aplicam-se 7 novelos dessa lã, em cujo rótulo se lê *Katia*, Peru.<sup>205</sup> Esta lã surge em expressões tubulares e entrançados com tipos de fita de embrulho prateada a estudar adiante; além disso justapõe-se à seda lilás claro e também ao *lurex* prata, duas fibras antes estudadas. Igualmente se expressa e movimenta em entrançado com a fibra mescla em tons roxos, cinza, rosa e branco e antes vista. Nos terminais dos seus entrançados, a lã lilás claro oferece-se bastante desconstruída, sugerindo expressões capilares de à-vontade. Uma outra expressão encontrada para esta lã aparece na sua partilha mais ou menos equitativa na mesma tira tubular, com os outros tons lisos roxos referidos. Destes aplicam-se na obra 2 novelos de cada um e nos seus rótulos lê-se respetivamente: *Katia, maxi merino*, e *Katia, big merino*.<sup>206</sup> A visibilidade destes tons na obra torna-se relativa, encontrando-se as suas pontas mais expostas e com alguma desconstrução dos respetivos fios.

Outras fibras têxteis surgem na obra final e agrupam-se na designação visons. Com efeito empregam-se um tipo rosa, um tipo lilás claro, baço e 3 tipos de cinza.<sup>207</sup> Trata-se de uma fibra brilhante, 1,5cm variável de secção, que se expressa em fios soltos na frente da obra e em malha tubular, surgindo também entrançada, com 92 e 77cm de comprimento, adivinhando-se os seus movimentos, sobremaneira quando esta fibra surge isolada e envolta em fita magnética preta de audiocassete, na mesma zona frontal da obra; emprega-se menos de um novelo desta fibra. Do tipo lilás claro baço empregam-se 6 novelos na obra, 4 dos quais expressivamente entrançados juntos e com bastos terminais.<sup>208</sup> Um dos tipos cinza, baço e claro, apresenta nos rótulos outras indicações<sup>209</sup> e encontra a mesma aplicação expressiva da anterior fibra para os 4 novelos empregues. Um outro tipo de cinza, neste caso brilhante além de claro, aplica-se em um novelo, entrançado com plástico cristal de 7cm de largo e surge num outro entrançado justaposto ao fio mescla em tons roxos, cinza, rosa e branco, *Katia*, Bolívia, antes estudado, apresentando neste caso terminais de longos fios singelos.<sup>210</sup> O novelo aplicado no terceiro tipo de cinza expressa-se entrançado com plástico cristal de 5cm de largo e o fio surge também isolado, solto, na zona frontal da obra, deixando antever movimentos ondedados fáceis.

Entre as fibras têxteis empregues resta referir um fio de seda cinza em tipo rede, 1mm de secção, que prende lantejoulas prateadas, 4mm de secção. Esta fibra expressa o seu requinte em breves

---

<sup>203</sup> de bobina com o rótulo vivabook, da firma Semprevida, S. A., S - 6244-6219-1-silver, 140m, 1.25 €.

<sup>204</sup> 100% lã, cor 01, lote 1113; encontrada no mercado em meadas de 100gr e 60m, custa na altura 10.89 €.

<sup>205</sup> 40% lã, 40% acrílico, 20% alpaca, c. de 100gr e c. de 106m, cor 27, lote 62877, 6.27 € cada.

<sup>206</sup> *Katia, maxi merino*, 55% lã virgem, 45% acrílico, c. de 100gr e c. de 125m, cor 29, lote 54070, 4.79 € e *Katia, big merino*, 55% lã, 45% acrílico, c. de 100gr e c. de 80m, cor 29, lote 58107, 4.79 €.

<sup>207</sup> O tipo rosa apresenta rótulos onde se lê: *lanas stop, visón*, 95% viscose, 5% poliamida, 50gr, 52m, cor 306, lote 14714.

<sup>208</sup> Os rótulos desta fibra dizem *Fauve, cheval blanc*, 100% polyester, 50gr, c. de 20m, cor 041, lote 581, 2.83 €.

<sup>209</sup> *Fauve, cheval blanc*, 100% polyester, 50gr, c. de 20m, cor 058, lote 601, 2.83 €

<sup>210</sup> Esta fibra apresenta rótulo *lanas stop mink*, 82% viscose, 18% poliamida, 50gr, 32m, cor 000, lote 51 873 e oferece 1,5cm variáveis de secção. O terceiro tipo de cinza, antracite brilhante, apresenta-se em novelos de rótulo *lanas stop, visón*, 95% viscose, 5% poliamida, 50gr, 62m, cor 102, lote P49052, com uma secção variável de 1,5cm.

apontamentos, quando justaposta ao fio mescla de tons roxos, cinza, rosa e branco, *Katia*, Bolívia e quando prende o tecido branco de cortinados.<sup>211</sup>

Em relação à paleta de cores presente na obra, nota-se a ausência dos azuis, do amarelo, do laranja e do vermelho, bem como do castanho.

Além das fibras e entre os materiais têxteis encontram-se vários tecidos, entretecidos ou simplesmente em *assemblages*. Entre estas surge uma tira de tecido prateado e reciclado, c 161 x l 20cm; uma tira de tecido *jersey* castanho manganês, c 159 x l 40cm; dois retalhos, teceduras de Maria Santana em *Tafeté* caraculo, um preto - c 68 x l 70cm - outro cinza - c 60 x l 40cm. Estas duas teceduras, aplicadas em *evasée* pelo avesso da obra e na zona mais sombria da mesma, conjuntamente com os anteriores tecidos, assumem movimentos expressivos peculiares e pretendem aludir a e simbolizar possíveis vestes visitadas pelas tranças. Além disso, várias tiras de tecido branco translúcido, descartes de cortinados, surgem em expressões e movimentos entrançados de larguras variadas ou em tiras simples, cintadas irregularmente e envoltas em fio *lurex* prateado e em fio de lantejoulas; as diversas tiras aparecem em medidas variáveis: comprimentos de 30, 35 e 125cm, larguras de 3, 3,5, 7 e 13cm. A reciclagem destas tiras contém a simbologia ligada ao uso de origem deste tecido, isto é, aludem aos cortinados originais e à possibilidade de tranças passeando entre cortinas.

Entre os materiais têxteis surge ainda uma meada de seda lilás claro com rótulo, apensa à tessitura na zona mais sombria da peça, c 26 x l 4cm; a *assemblage* desta meada, envolta no trapilho tubular rosa choque referido, pretende realçar uma fibra muito presente na obra e em seus enleios, também de desconstrução e luz. A mencionada fita de seda lilás claro encontra-se entre os materiais têxteis, conferindo um apontamento de leveza e luz à lã peruana que envolve, qual trança de sofisticada aparência. Uma rosa, flor têxtil em malha canelada de rafia branca e *lurex* prata, retirada a máquina de tricotar e tessitura de Dulce Santana, 5,5cm de secção variável, aparece na zona mais sombria da obra, iluminando esta.

Outros materiais têxteis encontram a sua expressão e movimento em várias borlas. Estas podem assumir simbologia de brincos ou tão só quebrar ou sublinhar a monocromia capilar, aparecendo dispersas pela zona mais sombria da obra. Entre estas borlas surge uma borla branca, recuperada de puxador de cortinado, evocando movimentos e elaborada em algodão branco, 2mm variáveis de secção e encapsulada em *crochet* de malha baixa; a borla apresenta 20cm de comprido. Na zona frontal da obra aparece uma borla de lã cardada em 2 tons de roxo, um claro, outro forte, saindo de rede preta, guarnecida com fitas roxas, branco e verde, de centros em *lurex* prata, l 0,5cm cada. Esta borla mede 22cm de comprido e 4cm variáveis de secção. Ela surge da desconstrução de rolo de lã cardada contido em tubo de rede preta.<sup>212</sup>

Observa-se ainda uma outra borla, em lã rosa forte, 3mm de secção, c 10cm, na extremidade de um tubo de alumínio; a borla apresenta 7cm variáveis de secção e é executada pela autora.

Entre os materiais não têxteis encontram-se 4 fitas de embrulho. A referida fita de embrulho, fita de embrulho prateada brilhante, 1cm de largo,<sup>213</sup> fita de embrulho prateada baço escuro, 1cm de largo,<sup>214</sup> fita de embrulho prateada baço claro, 1cm de largo. As 3 últimas fitas encontram um entrançado expressivo muito irregular, que deixa cada uma delas solta à vez, o que resulta em movimentos livres e conferem luz acrescida à obra. As mesmas 3 fitas expressam os seus brilhos em movimentos entrançados com lãs referidas, lilás claro liso e mescla em tons roxos, cinza, rosa e branco. Além disso, as fitas aparecem desconstruídas nas pontas dos entrançados a que entregam os seus brilhos.

Confere-se destaque ao suporte da obra, circular e em ferro, reciclado, pintado a cinza, Ø 65cm, reconversão de armação de *abajour* para candeeiro antigo de pé alto (figs. 465-466).

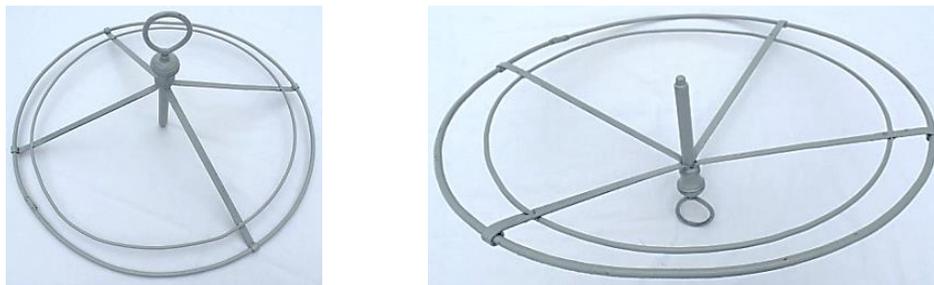
---

<sup>211</sup> No seu rótulo inscreve-se *Katia, paillettes*, 100% *polyester*, 25gr, 165m, cor 2901, lote 60649, 4.09 €.

<sup>212</sup> Trata-se de lã cardada com rótulo *lanas stop box*, 75% de lã, 18% viscose, 6% poliamida, 1% *polyester*, 200gr, 7m, cor 005, lote 1005.

<sup>213</sup> bobina com rótulo Roc. nastro reflex, 65011022519, *argent*, 36120,32516, mm10 x 250m.

<sup>214</sup> bobina com rótulo Roc. nastro reflex, 65011022519, *argent*, 36120,24001, mm10 x 250m.



Figs. 465-466 - Suporte em ferro pintado a cinza, formado por 2 circunferências concêntricas,  $\varnothing$  65 e 56cm, seguras a haste central, c 23cm, através de 4 braços metálicos, c 34cm; uma argola,  $\varnothing$  7cm, termina a haste central, pelo exterior convexo da peça.

Dois materiais não têxteis assumem particular relevo na obra, ambos fruto de reciclagens: plástico cristal e fitas magnéticas, vídeo e áudio. O plástico cristal, transparente e brilhante, pretende sugerir janelas vitrias, por onde *Tranças sem Rede* podem deslizar. Reciclado de 2 coberturas da mesa de trabalho da autora, retiradas a peça com l 150 x c 200cm. O plástico cristal expressa-se em tiras, singelo ou entrançado. Quando entrançado, os seus movimentos surgem justapostos à lã caraculo branca e aos visons cinza brilhantes, acentuando os brilhos dessas 2 fibras de modo peculiar e como antes se refere, isto é, em tiras de 2 e de 7cm de largo, respetivamente. Também se entrança este plástico cristal, justapondo-o a malhas tubulares do trapilho cinza manganês reciclado fabrilmente, antes descrito, e simultaneamente justaposto a 15 fios da lã peruana roxo escuro, lã antes descrita, neste caso num total de 90m desta lã, assumindo o plástico neste caso 5cm de largo; a trança surgida destas justaposições encontra-se na base da cobertura da obra, medindo 800cm de comprimento e 14cm de secção. Quando singelo, em *assemblage* de tira pendente, o plástico mede c 134 x l 17cm; esta tira retira expressão peculiar dos apanhados e cintados irregulares, que se movimentam com fio *lurex* prata e brilhos de transparências.

As fitas magnéticas - de videocassetes, l 1cm, de audiocassetes, l 3mm - pretendem simbolizar vídeofilmes e interpretações musicais dos anos 1960 presentes na vida de *Tranças sem Rede*. Trata-se claramente de reciclagens e encontram a sua expressão em pontos de cadeia no ar, quais entrançados, a adensar os movimentos cantantes de *Tranças em Rede*, cujas pontas surgem em parte desconstruídas. Num caso a fita magnética vídeo surge em justaposição irregular e em movimento entrançado com fita de embrulho prateada baço escuro, antes estudada, conferindo a segunda fita brilho e movimento suplementares à primeira; noutra caso um entrançado da mesma fita magnética abraça expressivamente os entrançados do lado mais sombrio da obra, conferindo-lhes alguma luz e movimento. Dois carretos de videocassetes, brancos de um lado, transparentes do outro lado,  $\varnothing$  8,5cm de secção, continuam a lista dos materiais não têxteis. Um deles surge suspenso de trança em trapilho cinza, na zona mais sombria da obra, o outro na ponta de entrançado da fita respetiva.

Outros materiais e detalhes não têxteis incluem na obra as seguintes reciclagens, *assemblages*, cuja possível simbologia se desvela. Um pente de plástico transparente e de cabo com buraco, c 18,5 x l 4cm, na zona dos 13 dentes. De significação um tanto óbvia, a expressão desta *assemblage* recai no movimento livre e brilho que pode adquirir, na zona mais sombria da obra. Encontram-se na obra final acessórios reciclados do universo feminino, nomeadamente 2 colares, cuja simbologia parece óbvia, no entanto a sua expressão foge ao trivial uso de colares, como se passa a descrever. Um colar rústico aparece com 4 cordões, 2 cremes, 2 roxos, c 110 x l 1,2cm; os cordões têxteis deste colar seguram de cada lado e com nós 2 terminais em madeira creme para os cordões roxos e 2 terminais em madeira castanha, para os cordões cremes; o colar envolve uma tira de malha tubular em tons roxos, cinza, rosa e branco, na zona frontal da obra. Surge outro colar, apanhado de modo oblíquo irregular, com 2 voltas de pérolas brancas entremeadas com missangas pretas; as voltas medem 31e 62cm, apresentando a volta menor uma borla em fio de seda branca, 1mm variável de secção. Outras borlas podem assumir simbologia de brincos ou tão só quebrar ou sublinhar a monocromia capilar, aparecendo dispersas pela zona mais sombria da obra. Estas borlas aparecem em materiais têxteis, pelo que se estudam antes. Outros possíveis brincos surgem em 2 tubos de alumínio reciclados, c 20 e 25cm e 2cm de secção; os seus elementos têxteis - trapilho em malha tubular rosa forte e borla no mesmo tom - e o elemento alumínio não têxtil procuram evocar culturas, que se chamam a esta obra final, em diálogo com a cultura europeia. Além disto dois cintos metálicos dourados, um em malha de cadeia comum, outro em malha de fantasia, respetivamente com c 234 x l 1cm e c 90 x l 3,5cm. Estes cintos reciclados expressam movimentos de apanhados capilares, encontrando-se juntos na zona frontal da obra. Dois guanchos metálicos prateados, c 6,5cm, reforçam a apreensão de *assemblages* - a rosa prateada de malha canelada e a borla branca reciclada de puxador de cortinado.

**Tendências estéticas:** no âmbito estudado considera-se que *Tranças sem Rede* pode inserir-se numa estética contemporânea abstratizante geométrica modular tubular, cilíndrica nas formas, abstratizante lírica, expressionista e simbolista. Abstratizante lírica pela ampliação de formato real, das formas interiores; a ideada cabeleira entrançada, discretamente ática, apresenta-se numa instalação em módulos suspensos e rastejantes, quais elementos capilares caindo por ombros humanos. Expressionista, pela tessitura cromática plena de contrastes em materiais, em jogos de sombra-luz e de cheios-vazios, plena enfim de movimento e ritmo. Simbolista, por formas e cores plenas de significações enigmáticas e veladas. Nesta peça têxtil, técnicas e estética aliam-se, para criar uma peça única, dinâmica, plena de formas, dominadas pelo ímpeto da fantasia e da paixão, onde a relação arte, técnica e estética se patenteia, em diálogo sintático de síntese. **Datação:** 2015 a 2020.

**Observações e considerações.** Salientam-se o número de reciclagens e de desconstruções incluídas na obra final. Além disso, conta-se suspender a peça pela argola do suporte referido, instalando *Tranças sem Rede* em suspensão central, parcial e integrada na sala de exposição, oferecendo-se a tecedura e tessitura ao toque, a nela se entrar, a jogos dialogantes com a sala e com o(s) fruidor(es) que a pode(m) circundar. Os estudos e esboços encontram certa correspondência no resultado final conseguido, pretendendo-se refletir na peça os estudos hodiernos nesta área, traços, características dominantes e tendências da contemporaneidade têxtil-arte. Ilustram-se alguns detalhes da peça, salientando-se o(s) movimento(s) imprimidos (figs. 467-469).



Figs. 467-468 - Maria Santana - *Tranças sem Rede*, detalhes, 2020. Instalação de teceduras em malharia modular tubular, tranças, entrançados, justaposição, *assemblages*, *dégradés*, transparências, contrastes, borlas, nós, *bouclés*, envolvimentos, torcidos, reciclagens, franjas, desconstrução, entre outras técnicas, a 500-700 x Ø 65cm.



Fig. 469 - Maria Santana - *Tranças sem Rede*, detalhes, 2020. Instalação de teceduras em malharia modular tubular, tranças, entrançados, justaposição, *assemblages*, *dégradés*, transparências, contrastes, borlas, nós, *bouclés*, envolvimentos, torcidos, reciclagens, franjas, desconstrução, entre outras, a 500-700 x Ø 65cm.

### 3. Breve comentário.

As tecedura e tessitura *Tranças sem Rede* procuram a máxima densidade na forma cilíndrico-cónica - resultante da estrutura de ferro recebida e reciclada - num equilíbrio entre técnicas e inspirações estéticas. Em termos globais procura-se gerar uma obra onde se lê e experiencia uma zona de luz e outra sombria. Os "passeios" dos fios e linhas tecidos e entretecidos ou simplesmente caindo singelos procuram expressar movimento e ritmo, desvelando vasta panóplia de materiais têxteis, em ampla paleta cromática, dominada por tons lilás, roxos, cores neutras, prateados. Os "passeios" líricos mais frequentes, nas mais de cinco dezenas de tiras em malha tubular, vão até 700cm, podendo ir até 15m = 1500cm nos casos de tranças tipo clássico. A instalação pictórica e escultórica entrega vários tipos de tranças e entrançados, desde os mais ortodoxos até aos menos comuns. Tecem-se fios e linhas plásticos, elásticos, desde secções ínfimas de 1mm, até 3cm variáveis de secção. Muito frequentes justaposições, adições, subtrações, reciclagens e desconstruções servem desígnios estéticos pictóricos em

teceduras de malharia, procurando entregar expressões, movimentos e ritmos capilares abstratizantes, em união de culturas intercontinentais. Materiais não têxteis pretendem complementar um imaginário cultural, expressando toda uma simbologia plena de possíveis ambiências sofisticadas de visões, de tecidos requintados, entre filmes vídeo e acordes musicais audio, entre janelas, cortinados ao vento, por onde *Tranças sem Rede* se passeiam, onde movimento é elegância e poesia.

Além disso procura-se alguma unidade em torno de fios caraculo branco, cinza e preto, a evocar caracóis capilares reais. Igualmente se procura unidade em torno de várias formas em "tubo": desde logo a predominante malha tubular, depois os tubos de alumínio, também o trapilho tubular rosa forte, a rede tubular preta, que discretamente se retira, deixando ver a lâ cardada, formas a servir uma forma maior, a volumétrica cilíndrica da obra, também ela "tubular". Um outro sinal de unidade gira em torno das várias borlas.

O projeto e obra final *Tranças sem Rede* é alvo de execução continuamente testada por constante e persistente observação, considerando eventuais novas soluções na execução. Esta surge eivada de avanços, recuos, esperas, reformulações pontuais. A permanente atenção ao processo conduz a uma apreciação crítica dos resultados, não só em termos de processo, mas se possível também em termos de adequação estético-conceptual ou do conceito estético eleito e adotado e ainda em termos de coerência teórico-prática. A fundamentação teórica da obra final encontra-se globalmente ancorada nos estudos antes desenvolvidos nesta investigação, em parte concomitantes ao início de *Tranças sem Rede*, na medida em que aí se encontra a caracterização do têxtil-arte contemporâneo, entre outros aspetos. Neste contexto, é possível argumentar, que esta ou aquela técnica aplicadas, que esta ou aquela característica se encontram ou não em *Tranças sem Rede*, correspondendo ou não a técnicas presentes nas influenciadoras culturas pré-colombianas-peruanas. O caso concreto de *Tranças sem Rede* não pretende esgotar o referido contexto, antes seleciona e tece as técnicas porventura mais adequadas ao *modus faciendi* de uma cabeleira entrançada, depois guarnecida e decorada com elementos, que podem unir as culturas mencionadas e a cultura europeia. Além disso, *Tranças sem Rede* tenta aplicar os aspetos e as características porventura mais paradigmáticos do têxtil-arte contemporâneo, nomeadamente a dimensão escultórica ambiental, variedade de materiais e de técnicas. Nesta medida e numa linha hermenêutica ou interpretativa, em torno de "o que se tece", tece-se uma peça ambiental e uma instalação pictórica e escultórica, que pretende estabelecer pontes entre culturas, através de uma cabeleira entrançada, inclusiva de traços comuns a essas culturas.

A proposta de participação lançada ao(s) fruidor(es) reside na sua imersão ambiental ou não, imersão nessa(s) cultura(s) e na sua compreensão ocidental da peça têxtil e obra final. Convite se lança igualmente para circundar a obra, sem prejuízo de a pisar. A compreensão ocidental

da autora da investigação adota, para o processo de construção e progressão da tecedura e tessitura *Tranças sem Rede*, características estudadas no novo paradigma têxtil de *Lausanne*, tanto em relação a técnicas ancestrais peruanas, como em relação a variedade de materiais, novos e inovadores, ausência de tecnologia, tolerância ao erro, consciência e preocupação ecológicas, predomínio do "conceito" e sobretudo a tecedura espacial e ambiental. Deste modo, considera-se que a autora espelha e reflete na obra final resultados e lógica da sua investigação, numa coerência teórico-prática, inserindo a peça têxtil e obra final na contemporaneidade. A tecedura ambiental *Tranças sem Rede* define certo e determinado espaço, que é penetrável, de percurso em-torno e em-volta, no interior do qual se circula. Têxtil de ambiência, ambiental, circundante, *Tranças sem Rede* pode instalar-se em tensão cinética, sendo uma peça têxtil formada por elementos espaciais, fixos ou móveis no espaço. Escultura flexível, de algumas transparências de tensão dinâmica, *Tranças sem Rede* insere-se na atualidade têxtil revolucionária e inovadora, (re)ligando o novo ao antigo, isto é, integrando novas formas de tecer e técnicas ancestrais, em consciência, preocupação e espírito ecológicos.

Além disso, no âmbito de "o que se tece" e ainda em termos hermenêuticos, a obra final tridimensional, a tecedura tricotada *Tranças sem Rede*, por definição de natureza efêmera, revela tendências têxteis, entre as quais se contam os módulos, a malha, o têxtil tridimensional.

Os módulos, atual tendência têxtil-arte, proporcionam melhoria nas condições de mobilidade, transporte e viagem das peças e geram adaptabilidade às dimensões e formatos dos espaços de exposição. Tecer em módulos gera trabalho artístico de todas as dimensões, uma vez que os módulos podem ser expandidos e/ou reduzidos. Esta técnica de expansão e/ou contração pode mudar o projeto - formato, composição, tecedura - e a montagem de uma obra. A nova tendência permite maior liberdade criativa, diferentes espécies de combinações, podendo requerer uma conceptualização volumétrica melhorada, uma remodelação ou modificação repetida da obra, tendo até em conta que a mesma peça pode ser exposta pendente do teto ou enquadrada em situação plana, em mural ou até instalada numa base. A adaptabilidade a qualquer espaço envolvente, a qualquer tipo de condição, torna-se uma tendência porventura mais forte, quando se trata de transporte entre países e continentes. A nova tendência torna possível desvalorizar o espaço e a forma da sala de exposição, assim como permite às obras em módulos ajustar-se a qualquer local, que potenciais compradores possuem para as colocar. Neste âmbito, conta-se adaptar *Tranças sem Rede* o mais possível ao espaço pensado para a sua exposição, mesmo na altura da montagem da instalação, o que envolve um certo tecnicismo ou tecnicismo em todo o processo criativo, para além da tecedura e tessitura de módulos separados de *Tranças sem Rede*, módulos a reunir e expor em peça única e una, como tal

originariamente gizada. Este facto pode querer dizer que módulos da obra final podem ser subtraídos ou acrescentados, antes e durante a montagem final.

Por sua vez, tecer tricotando com agulhas, sobre os dedos ou sobre os braços, tem-se revelado uma das últimas fortes tendências. O *tricot* pode considerar-se um processo de tecelagem e pode definir-se como uma técnica e arte milenar de entrelaçar um ou mais fios com a ajuda de duas ou mais agulhas separadas ou de duas agulhas circulares; o *tricot* é tido como das mais antigas técnicas em têxtil-arte, a seguir à costura, aparecendo a tapeçaria em quarto lugar - costura, *tricot*, bordado, tapeçaria - sendo a malharia sobre os dedos a técnica preponderante na obra final *Tranças sem Rede*. Esta tendência incute e confere um óbvio sentido pragmático ao executante, que necessita apenas de transportar a matéria-prima ou adquiri-la em qualquer local onde se encontre ou onde se queira deslocar. O executante pode conceber, gerar, executar ou desenvolver uma obra em viagem, desde que e logo que lhe surjam inspirações, ideias, desde que leve consigo, encontre ou compre um novelo ou meada, desde que saiba usar artisticamente os seus dedos, enfim, desde que consiga tecer com o seu corpo e espírito e desde que deixe o fio-linha "passear", poeticamente. Comenta-se a este propósito que a malharia tubular sobre dedos desperta curiosidade em espera de aeroporto, quando a dada altura a autora desta investigação se encontra em viagem.

O aumento do têxtil tridimensional constitui outra forte tendência, como se encontra nas exposições mundiais descritas no Capítulo II. Deste modo, *Tranças sem Rede* segue esta tendência, quando se instala em suspensão dinâmica escultural e ambiental.

Além disso e numa relação ciência-arte, considera-se que *Tranças sem Rede* comunga da tendência de expansão de Heisenberg - *Entstaltung* - na medida em que a obra final põe a tónica no conteúdo e no conceito. Isto significa uma mudança na conceção da obra e uma mudança na ciência na obra final; segundo e seguindo Heisenberg, a nova forma artística surge do novo conteúdo e do novo conceito (Giannetti, 2012:21). A tendência de expansão de Heisenberg, ao colocar a tónica no conteúdo e no conceito, aponta para uma abordagem fenomenológica da obra final, na medida em que liga conteúdo e conceito.

Neste âmbito e numa linha fenomenológica, que reflete certo estudo ontológico do que se apreende através da consciência ou pelos sentidos, a obra final *Tranças sem Rede* tece-se numa dinâmica de génese e essência em ideias, apoia-se no conceito de fio, linha têxtil, que é brilho, reflexo e luz em "passeio", magnetizado pelo espírito inquieto, força anímica inventiva de Maria Santana, ambos determinadores e determinantes do que acontece na referida estrutura plástica têxtil pictórica, escultural e ambiental, na peça têxtil que se quer monumental e integrada no espaço arquitetural de acolhimento. Impelida a usar tão só os dedos das suas mãos e o seu corpo, a autora tece, tricotando a obra ambiental, a partir de

simples fios e linhas têxteis, seguindo a sua impulsividade e compulsividade, em liberdade, com ideias precisas sobre a relação entre arte, técnica e estética. Os "estudos" e as experiências das relações têxteis e dos planos são cuidadosamente estabelecidos, antes e durante a execução-poética da tecedura e tessitura. Fenomenologicamente e continuando em torno de "como" surge ou vai aparecendo e crescendo a obra final e de como ela se tece acrescenta-se: num sentido lato têxtil, a tecedura de *Tranças sem Rede* surge da malha tubular e de entrançados, algum *crochet* incluído, tecidos sobre os dedos da mão esquerda feitos tear e suporte(s) da malha-urdidura, esta tramada com os dedos da mão direita na arte do *tricot*, inovadora e móvel, que dispensa agulhas de *tricot* e se desloca pelo tempo e espaço imaginários e reais, com o poder de criar elos, numa lógica de entrecruzamentos outros, enfim, numa lógica do entrecruzamento universal cósmico mítico e poético da tecelagem manual, de *medium* em dedos, numa estética contemporânea abstratizante e lírica, expressionista e simbolista, que se quer ática.

Considera-se a obra final tátil, quiçá sensual, numa relação algo sóbria, concisa e elegante entre arte, técnica e estética. Ao tecer, tricotando e entretecendo materiais têxteis e não têxteis sem tear, usando o corpo e os dedos, num gesto, em gestos voluntariamente descontínuos, num tratamento livre das relações teia-trama, surgem formas *grosso modo* regulares, geométricas-cilíndricas, quais cabelos abstratizantes gigantescos, matéria orgânica dinâmica, de vitalidade expressiva e simultaneamente sóbria. *Tranças sem Rede* mostram teceduras livres, magicamente concebidas, poeticamente tricotadas e expostas à sensualidade do toque, numa igualdade e unidade de direito e avesso das superfícies cilíndricas, enquanto o "percurso" do fio e dos fios, linhas têxteis, determina o "ser-se" em obra. Além da "noção de continuidade através do conceito de fio" - conceito que percorre a execução-poética de *Tranças sem Rede* - e uma vez a obra terminada e exposta, encontram-se em presença ainda as noções de espaço contido e de espaço atravessado, já que o espaço, a sala de exposição encontra um novo elemento de diálogo com as formas têxteis e não têxteis de *Tranças sem Rede* e é sobretudo pelas suas transparências, que o diálogo se estabelece, ligando entre si paredes, que limitam esse espaço. Além disso a obra desenha no espaço uma cabeleira têxtil entrançada, fenómeno animado, vivo, lembrando neste ponto o significado e a simbologia das tranças entre as milenares culturas americanas nativas, como antes se explicita.

Em suma, *Tranças sem Rede* não tem um exterior nem um interior. É também dentro destas tecedura e tessitura que o projeto de construção se formula e se oferece à fruição. Ao pretender unir culturas, *Tranças sem Rede* tece o mundo e tece-se no mundo. Várias são as técnicas, múltiplos os materiais que dão vida à noção de continuidade através do conceito de fio, desde a concepção-mágica, pela execução-tecedura e percepção sensíveis e poéticas, até às tecedura e tessitura finais, de conteúdos simbólicos e semióticos.

De novo, o primeiro e mais natural objeto e meio técnico da autora é o seu corpo. Maria Santana acredita na pesquisa através da execução e durante esta. Acredita na execução através da pesquisa e pela pesquisa. O que a autora tenta e gostaria de alcançar é sempre difícil de pôr em palavras. Ela orienta-se muito pelo processo. Nem sempre sabe de antemão todo o resultado. Processo é crescimento. Este é livre e aberto a pesquisa. Tentar compreender através da execução e durante esta é passar por cima da divisão (problemática) entre o conceptual e o sensorial, entre a teoria e a prática. A obra cresce, enfim, do envolvimento mútuo da autora com os materiais, num ambiente, num meio. No caso da obra final, pretende-se envolvê-la holisticamente.

O domínio técnico do campo formal garante à autora chegar a outra(s) dimensão/dimensões, fora da esfera de ação do consciente. A cor e ela são a mesma coisa, a mão é levada pela linha, fio têxtil, na construção de uma composição, no adicionar e subtrair cores, tonalidades, densidades e medidas em linhas têxteis, na procura de contrastes e de gradações cromáticas. Separando-se da pura representação, a obra final afirma-se através de uma estrutura cónico-cilíndrica. Esta é entendida como uma construção individual apreendida pelo tempo, pela razão, mas também pela intuição. Deste modo, uma certa ordem intuitiva transparece na obra final. A ordem manifesta-se através dos módulos tubulares, estruturas de densidade, tonalidade e cor. O acaso tem também o seu lugar na obra final; ele depende da momentânea disposição e inspiração da autora, que determina quais daqueles módulos devem sair da sua ordem habitual, de determinada localização, para se elevarem a uma outra ordem. Uma linha, linhas em passeio revela(m) na obra final um gosto real pelo jogo dos materiais, das formas, dos contornos, das imagens e traz(em) espontaneidade, impetuosidade e movimento à mesma obra. Experimentam-se diversas abordagens materiais e formais em simultâneo. Cada módulo tubular propõe uma abordagem diversa, uma outra textura harmoniosa de cor e luz, uma velocidade de tecedura própria. O uso de tons escuros cria profundidade, sombra, já o *lurex* ilumina e sublinha volumes expostos à luz, enfatizando imprevisibilidade, difusão, concentração. As teceduras surgem ora densas, ora transparentes, também opacas. De certo modo, a obra final encontra-se favorecida por uma disposição interior, interna, subjetiva, transcendendo a comum ordem tipo.

## CONCLUSÃO

Teceram-se vários séculos de arte têxtil em tecelagem manual de tecidos e de tapeçarias, desde a ancestralidade pré-histórica, pré-colombiana e egípcia até à contemporaneidade, passando pelos séculos da decadência, da revitalização e aparente pausa durante a II Grande Guerra. Nesta investigação, incluíram-se na tecelagem manual também as rendas.

Quanto aos tecidos, observou-se o seu papel fundamental, desde tempos imemoriais, participando das tarefas quotidianas, aderindo ao ser humano como segunda pele, protegendo-o, ornamentando-o, sendo simultaneamente o duplo e a metáfora, definindo estatuto, linhagem, categoria social, política e religiosa. Para lá dessa função social, o têxtil assumiu um papel porventura mais essencial no seio das comunidades, enquanto vínculo entre os seus membros, elemento de troca e elo com as divindades, ligando-se neste caso a mitos. Os tecidos mantiveram até hoje uma função social, um valor económico evidente, bem como um carácter sagrado. Eles usam-se em cerimónias ao longo da vida, ligados a rituais de batismo, casamento, entre outras. Os tecidos de Dulce Santana enquadraram-se também nesses três aspetos fundamentais, pois estudaram-se vestidos de cerimónia e de casamento, peças do quotidiano, na maioria dedicadas a clientela requintada, e estudou-se o seu valor económico.

Quanto às tapeçarias, abordadas nesta investigação enquanto uma categoria particular de tecido, além do uso quotidiano e cerimonial, elas sempre tiveram também um óbvio valor económico. Surgiram tapeçarias de ornamentação mural de palácios, de castelos, dos edifícios religiosos e de suas divisórias, de janelas por onde passavam procissões, de confeção e ornamentação de um *habitat* nómada. A indústria sumptuária tapeceira ocidental secularizou-se progressivamente e ganhou o espaço contemporaneamente, a partir de 1962, com *Lausanne*. A tapeçaria deixou de funcionar como um material de revestimento e passou a viver como objeto ou escultura, ou, ainda, como uma forma de organização de espaços, com características inovadoras. Foi no contexto de *Lausanne* que se enquadraram as tapeçarias de Maria Santana, que incluíram simbologias pessoais, algumas derivadas de fontes anteriores. Os motivos usados foram escolhidos não só pelo seu valor estético como também pelo seu valor simbólico, isto é, veiculador de uma mensagem.

Em relação às rendas, teceu-se uma breve resenha histórica e nomearam-se os vários tipos, neles incluindo o *tricot*.

Continuou a tecer-se a Conclusão, orientada pelo plano dos quatro capítulos constantes no Índice da tese. Deste modo e no Capítulo I, Das Ideias, a evolução, mudança paradigmática têxtil-arte encontradas através das obras das autoras estudadas teceram-se à luz de reflexões em torno do filósofo e pensador Michel Foucault, do seu conceito de arqueologia, como metodologia de investigação e do conceito de arquivo nesse pensador. Estas ideias ligaram-se

à abordagem dos percursos e obras das autoras, estudadas no Capítulo III. Outros desenvolvimentos ideológico-conceituais em torno de Foucault contidos no Capítulo I esclareceram quanto à verdade dos artistas, à sua ontologia e hermenêutica, à sua vivência unitária, ao seu cuidado de si. Igualmente relevante mostrou-se o conceito de contemporâneo em Agamben, que se ligou à influência ancestral peruana nos têxteis contemporâneos. A esta concatenação de ideias acrescentaram-se reflexões em torno de fragmentação e unidade, num tempo de dispersão e perplexidade, que ciência e tecnologias www parecem fomentar, onde o papel dos artistas se considerou unificador.

O Capítulo II, Da História, encontrou-se orientado por grande parte dos objetivos delineados para esta investigação, cuja consecução segue. O campo de ação desta investigação - entre os anos 1950 e os anos 2010 - determinou, que o objeto de estudo abrangesse pouco mais de um século de pesquisa histórica, de finais do século XIX a princípios do século XXI, com breve incursão pré-histórica e ancestral, no sentido de melhor determinar e perceber, quais os contornos da evolução e mudança paradigmática têxtil-arte. O objetivo não foi tecer história, tão só tecer conclusões quanto à evolução e mudança procuradas.

Das breves incursões pré-colombiana-peruana e egípcia ancestral obteve-se compreensão mais efetiva da mudança de paradigma têxtil-arte, verificada a partir dos anos 1960 e alongando-se até ao presente. Desse estudo e por um lado, concluiu-se estar o antigo Peru bem presente na contemporaneidade têxtil-arte ocidental europeia, asiática e sul americana e no campo de ação da tese, por via das influências, sobretudo das suas inúmeras técnicas e conceitos. Por outro lado e quanto ao antigo Egipto, concluiu-se que o seu legado para a contemporaneidade foi estético, técnico e sobretudo tecnológico.

As conclusões tecidas quanto ao período de finais do século XIX até ao presente revelaram uma mudança estética têxtil-arte, bebendo num período gótico, depois num período renascentista e num outro, o romântico, afirmando-se a seguir modernista, até ao período contemporâneo, este por vezes figurativo, ganhando depois uma estética abstratizante, ora lírica, ora geométrica. Neste contexto, concluiu-se que a revitalização da arte têxtil em tecidos e tapeçaria, tecelagem manual tradicional começou bem cedo em solo inglês, no período da Revolução Industrial, e em finais do século XIX, com William Morris.

A revitalização na via tradicional foi-se prolongando pelo século XX e coexistiu com dois períodos vanguardistas - os momentos *Bauhaus* e *Lausanne*. O têxtil-arte, teceduras e tessituras, tapeçaria em tecelagem manual continuou a renovar-se muito na *Bauhaus* com as primeiras vanguardas e numa estética moderna, a nível de novas matérias-primas e de técnicas, sem rutura tradicional. *Lausanne* trouxe muita rutura. Na via tradicional, acentuou-se o renascer evolutivo com Jean Lurçat, a partir dos anos 1940, com o seu progressivo abandono do "cartão" de artista e implícita libertação da submissão à pintura, numa estética moderna,

até à década de 1960. Em ambos os casos - na *Bauhaus* e com Lurçat - teceu-se numa via tradicional e num *continuum* evolutivo de mudança, que no tempo de Lurçat se manifestou em avanços e recuos, sobremaneira quanto a técnicas - retoma da simplificação de cores e formas, teias grossas, introdução da justaposição de cores, tónica na expressão genuína e essencial têxtil-arte. A linha de evolução e mudança contínua Morris-Lurçat incluiu a óbvia dignificação do tecelão, a quem foi dada liberdade na escolha de tons e na composição das sombras. A revalorização do tecelão, que progressivamente adquiriu liberdade de expressão artística, correspondeu à reforma de gosto social, que além das técnicas envolveu matérias-primas e uma alteração estética. Conclui-se também que a evolução de tecelão a artista têxtil foi acontecendo, à medida que a tapeçaria se foi libertando do "cartão" de pintor, à medida que se abandonou a perspectiva, as *hachures*, se estilizaram os motivos, à medida que a sobriedade se aliou à funcionalidade. Nesta linha surgiu o mural nómada e a adaptabilidade aos novos espaços habitacionais burgueses. Neste contexto, também se concluiu da importância dos *ateliers* independentes.

Além disso, com Morris e Lurçat o acento dirigiu-se mais às técnicas e à tapeçaria-arte em tecelagem manual, enquanto que no tempo vanguardista *bauhausiano*, que preencheu praticamente a primeira metade do século XX, mais precisamente um terço, considerou-se que a tónica foi posta em tecidos-arte e nas suas matérias-primas. Concluiu-se ainda que a via tradicional tapeceira artística se prolongou até ao presente, coexistindo em síntese dicotómica e quase se confundindo no presente, com o "novo" têxtil-arte em tecelagem manual das segundas vanguardas de *Lausanne*, apesar da grande decadência "convencional" a partir dos anos 1980. Pôde concluir-se que a via tradicional sobreviveu com as inspirações do "novo", mas também porque a ele pertenceu e pertence, na sua forma mais essencial, o *Tafetá*.

A mudança paradigmática registada a partir dos anos 1960 e até 1995 com *Lausanne* e perdurando no presente - com inúmeras Bienais e Trienais na atualidade, de que se destacaram as WTA nas Américas, *From Lausanne to Beijing* na China, as *Contextiles* em Guimarães, em Lodz, na Polónia - ficou marcada sobremaneira por novos e inovadores materiais e técnicas, estas em grande parte pré-colombianas-peruanas, certa libertação do *medium* tear, predomínio do conceito, consciência ecológica, enfim, pela dimensão espacial escultural e ambiental, monumental, arquitetónica têxtil-arte. Outras características da mudança paradigmática, de 1962 até ao presente, encontraram-se nos tópicos: abandono da tradição têxtil-arte do tecido liso, plano, regular, denso; os materiais têxteis tornaram-se por eles mesmos expressivos e foram empregues com efeito artístico; recentemente, em fase experimental, tecnologias galopantes e grandes avanços científicos originaram têxtil-arte de fibras de carbono, cerâmica líquida, boro, entre outras; a textura têxtil ganhou por si só todo o valor; surgiu o têxtil-arte relevado, a inclusão de materiais reciclados, tidos como feios;

integrou-se o erro; foi valorizada a inspiração do momento. Além disso, registaram-se tendências na atualidade, a tecer um eterno *continuum* de mudança paradigmática têxtil-arte e a tecer o estado da arte têxtil.

O tempo de *Lausanne* incluiu ainda a arte digital têxtil, sobremaneira a partir dos anos 1970. A tecnologia *www* foi-se introduzindo lentamente e progressivamente no têxtil-arte, trazendo novidade e renovação aos dois momentos - tradicional e revolucionário. A inclusão progressiva das novas tecnologias digitais *www* na área têxtil-arte integra a atualidade.

Por sua vez, existe uma progressiva tónica em projetos interdisciplinares e multimédia, conduzindo à *Gesamtkunstwerk*. A obra de arte total têxtil-arte foi reunindo outras artes: *performance*, pintura, escultura, música, canto, dança, videoarte, fotografia, litografia, arquitetura, cinema e foi chamando a si conceção e execução digitais, numa maquinaria em "rede". Neste espaço e tempo globais inserem-se tecelões e artistas têxteis globais, colocando os seus têxteis arte pelo mundo.

Depois de *Lausanne*, que terminou nos anos 1990, novas e múltiplas Bienais e Trienais surgiram a nível mundial, muitas delas de mini têxteis: Florença, Veneza, Londres, Brasil, Lodz, Argentina, México, Tóquio, Pequim, Guimarães, entre outras. Nesta cidade realizaram-se quatro emissões da *Contextile*, em 2012, 2014, 2016 e 2018, com participação estrangeira. Foi assim interessante verificar, também a nível nacional, um crescente interesse hodierno pela arte-da-fibra-têxtil contemporânea. Segundo últimos relatos orais e escritos, respetivamente do organizador da *Contextile*, de catálogos e *websites*, a arte têxtil encontrou-se bem viva nos Estados Unidos e no Extremo-Oriente - China, Japão e Taiwan. Assim sendo, acompanhar nos próximos anos o desenvolvimento de uma arte, quase tão antiga quanto o homem, será certamente interessante. Esse acompanhamento mostrou-se tanto mais interessante, quanto as novas tecnologias digitais, computadorizadas, invadiram esta área a partir dos anos 1970, para lá do nível industrial e produziram grandes avanços artísticos no seio dos artistas mais abertos e recetivos a novas vias tecnológicas; neste âmbito falou-se em *textile-digital-art*. Registou-se que foi necessário esperar algum tempo, para que os artistas têxteis despertassem verdadeiramente para essas novas possibilidades infindas.

Tanto quanto se sabe, a tapeçaria contemporânea têxtil-arte fez muitas vezes a síntese das duas vias - tradicional e herdeira das vanguardas - uma vez que coexistiram numa mesma obra espaços mais clássicos, de tramas cerradas e ao mesmo tempo tramas relevadas, irregulares, deixando não raro espaços abertos, recorrendo, enfim, a um sem número de técnicas de culturas milenares. Além disso e tendo em conta o enorme desenvolvimento tecnológico e científico, com os seus efeitos na área têxtil-arte, pareceu viver-se atualmente novo período de transição, já que se inseriram cada vez mais os novos media - vídeo, computador, máquinas

fotográfica, em rede - contemporaneamente presentes até em significativas *performances* e integrando outras artes, numa via interdisciplinar e numa linha da referida *Gesamtkunstwerk*. Cedo se depreendeu que os estudos históricos necessitavam de se complementar com estudos tecnocientíficos e arte. Deste modo correspondeu-se à especialidade da investigação - arte, ciência e tecnologia. Esses estudos revelaram grande revolução e evolução ao longo dos séculos XX e XXI sobremaneira no âmbito das novas fibras têxteis e das novas tecnologias *www*, estas a determinar uma evolução digital a penetrar o têxtil-arte. Ainda em evolução, os estudos científicos deram os seus contributos relevantes recentes a nível da nanociência e da nanotecnologia, criando as novas fibras têxteis do futuro. Além disso, a biomimética seguiu modelos retirados da natureza, a traçar tendências na contemporaneidade, apesar de dispendiosa; os *e-textiles*, as fibras inteligentes e as ecológicas revelaram-se como um futuro aí presente. Dos estudos digitais concluiu-se dos encontros vertiginosos têxtil-arte, que facilitaram tecelagens a um ritmo antes impensável, avassalador, que conferiram grande liberdade à criatividade do artista *designer*, permanecendo este o controlador da máquina e o condutor da criatividade.

Aos estudos históricos pertenceram ainda pesquisas na área do que agora se chama *design* têxtil, no sentido de perceber que padrões dominaram os anos 1960, altura do labor das autoras. Esses estudos pretenderam situar artisticamente a originalidade das obras das mesmas autoras, em termos de *design* têxtil e da sua inventividade nessa área e nesse tempo. Neste âmbito, concluiu-se ainda da atualidade da obra/trabalho das autoras, aplicado à moda feminina, num tempo contemporâneo de amplas tendências, também revivalistas.

O Capítulo III, Das Autoras, iniciou-se com a sua biografia e contextualização. Encontraram-se genealogias de conteúdos, de tecnologias e de técnicas. Alguma síntese comparativa se impôs nesse espaço, em termos dos percursos artísticos das autoras Dulce e Maria Santana. A nível global conclui-se ser o percurso artístico de Dulce Santana assumidamente autodidata, enquanto que em Maria Santana encontrou-se toda uma formação liceal - com estudo em desenho - e depois universitária nos anos 1960, início de 1970 e desde 2009, na Universidade de Évora. Em termos específicos e quanto a aprendizagens têxtil-arte, verificou-se o oposto, isto é, enquanto que Dulce Santana recebeu formação têxtil-arte de Sereira Amzalak, Maria Santana absorveu essa formação de sua progenitora, do modo familiar mais tradicional, não fugindo assim à regra secular da transmissão de tais saberes e teceres. Como se estudou, a formação têxtil-arte de Dulce Santana não a limitou em sua inventividade, muito pelo contrário, ela inovou em têxtil-arte, tecelagem manual, tecidos híbridos, pelo que se considerou vanguardista e precursora da contemporaneidade. No caso de Maria Santana, enquanto acompanhou os saberes têxteis arte em *atelier* familiar, ela bebeu toda a sabedoria, inventividade e atitude estética, estes considerados traços da personalidade e identidade

artísticas de Dulce Santana. Transgressora, de inspiração inquietante interior e inquietada pelos prazos comercialmente dados, Dulce Santana criou um certo estilo elegante, na ambiência empolgante de seu *atelier* familiar, simultaneamente casa de costura, local de labor e projeto de teceduras e tessituras manuais. A seu tempo, Dulce Santana foi uma inovadora *avant-garde* de espírito grande, isto é, de amplas visões, ousada, destemida, indomável força da natureza, independente, dinamizadora, perseverante, de têmpera tenaz, austera, exigente, lutadora, sonhadora, gerindo ainda comercialmente a sua pequena indústria, trabalhadora incansável, de capacidade de trabalho e inventividade ilimitadas. Além disso, Dulce Santana revelava-se de forte presença acolhedora, afável, elegante e sóbria. Sempre atenta, disponível e em laboração permanente, quer de conceção, quer de efetiva concretização, ela inventou e reinventou-se, da simples e escassa reprodução, até à inovação, passando pela transgressão e pela desconstrução, como demonstraram os vários tipos de abordagens e técnicas que empregou, enfim, os padrões que inventou. Em súmula exemplificativa recordou-se a replicação de apenas duas remissas, *Diamantes* e *Regue*, logo expandida em múltiplas variantes, evidenciando apropriação, desconstrução, inventividade, enfim, alteração dos padrões das mesmas remissas, como amplamente se detalhou. Porventura foram estas as razões explicativas dos voos têxtil-arte, tapeçaria híbrida de Maria Santana, a partir de 2010, quando frequentou a licenciatura em Artes-Visuais. Por sua vez, toda a formação artística sempre incentivou esta autora a perseguir a sua apetência e capacidades têxteis, aí redescobertas e reveladas.

Além disso, apresentou-se uma teorização conceptual das obras das autoras. Estudaram-se os elementos visuais constitutivos das imagens nas obras têxteis das autoras, enfim, os vocábulos e diálogos da sua linguagem e expressão visuais e imagéticas áticas. Os elementos visuais estudados incluíram o "ponto" em novelo, depois bobina em "passeio", movimento, ritmo e tempo - a linha, fio têxtil, cor, brilho, reflexo e luz - forma e formatos, a superfície, o volume, a profundidade, a textura. E descreveu-se o "ser-aí" interior das autoras em obra têxtil; teorizou-se sobre forma e sua diluição, observaram-se construções das autoras, em duas épocas distintas, a partir de impulsos interiores, em atitude estética. Os impulsos interiores ditaram em ambas as autoras o "deambular" passeante e inventivo do fio têxtil, o visível (retirado)-desvelado do invisível "ser" interior, que integrou o erro, esteticamente. Como se depreendeu, pareceu encontrar-se em ambas as autoras um pulsar da mesma via inventiva, um pulsar do mesmo inconformismo estético. A pulsão expressa através do têxtil-arte pareceu ser a mesma, a teia de saberes práticos a mesma. Porventura, também a mesma pulsão da veia inventiva manifestou-se na inquietação e procura permanentes, continuadas, na entrega aos teceres, no inconformismo harmónico imagético perante os saberes, feitos teceres, numa revelação artística têxtil.

Quanto a inconformismo face a regras, ele ligou-se às duas autoras, embora mais moderado em Dulce Santana, condicionada que esteve ao tear. Ultrapassar as regras, a tecnologia, ser-se autêntico, tão só um "ser-aí", revelaram-se traços comuns às autoras. O mesmo inconformismo assumiu forma de transgressão, quando Maria Santana rejeitou ditames estritamente tradicionais para criar o "novo". Além disso, a desconstrução associou-se também a toda uma mudança de paradigma, cujo toque chega à antiforma, a não-forma em Maria Santana, desconstrução de convenções formais têxteis, depois que as testa. O resultado manifestou-se na transgressão de regras "clássicas" têxtil-arte em tapeçaria, tecelagem manual, em inovação e renovação. Desconstrução encontrou-se também nos próprios materiais aplicados, quando Maria Santana destorceu e desfez fios têxteis, por ela comprados fiados e torcidos. Na sua desconstrução, a autora devolveu as matérias-primas ao seu estado mais bruto. Registaram-se casos de desconstrução nas tapeçarias antes estudadas, encontrando-se também desconstrução na obra final, porventura de modo mais abundante e evidente.

Em súpula abrangente de pontos comuns e divergentes nos dois períodos e nas duas autoras em confronto evolutivo-mutante concluiu-se que em ambas as épocas se burilou manualmente o mito da tecelagem, em metáfora - do fio em "passeio" - caminhando pelo símbolo, inovando, em padrões têxteis abstratizantes, por vezes inspirados na natureza, numa relação arte, técnica, harmonia imagética e estética abstratizantes áticas - ora geométricas, ora líricas, ora de quanto menos melhor - espelhando convenção modernista de transição e contemporaneidade, continuidade(s) e ruturas, em mudança de paradigma - ténue, condicionada, nos anos 1950 e 1960, mais acentuada nos anos 2010 - e em hermenêutica fenomenológica de "entes" inventores têxtil-arte.

Neste âmbito concluiu-se sobre a mudança paradigmática, enfim, sobre continuidade(s) e ruturas, encontradas entre os anos 1950 e os anos 2010 nos percursos e obras das autoras. Sempre que possível, procurou-se refletir comparativamente e em contraste analítico, perante os percursos artísticos e as obras têxteis arte em tecelagem manual de Dulce e Maria Santana, esta em duas épocas - com Dulce Santana nos anos 1950 e 1960, depois autónoma, nos anos 2010. Deste modo registaram-se continuidades e ruturas, ambas em jeito de memória descritiva. A súpula elaborada reiterou a mudança paradigmática observada através das obras das autoras, inseridas na mudança de paradigma têxtil-arte verificada na atualidade, a ela respondendo e correspondendo, fazendo parte do contexto contemporâneo *fiber art* ou "arte têxtil", no qual as obras de Maria Santana recriaram formas têxtil-arte eivadas do "novo", em continuidade e em rutura, porventura em mudança paradigmática.

Por último e no Capítulo IV, Da Obra Final, abordou-se a instalação a expor. Depois do Capítulo III, a obra final continuou a corresponder ao formato teórico-prático desta investigação.

*Tranças sem Rede* pretendeu transparecer e espelhar os resultados e a lógica da investigação, encontrando-se tecida segundo o novo paradigma lançado com *Lausanne* na arte da fibra, reunindo várias características concebidas e tecidas para esse momento têxtil. Situada contemporaneamente, com efeito a obra incluiu técnicas ancestrais e novos materiais, bem como a dimensão escultural e de *environnement*, características tidas como algumas das definidoras paradigmáticas da mudança, conjuntamente com o predomínio do conceito e a preocupação ecológica. Na obra final teceram-se também algumas tendências têxtil-arte: a tridimensionalidade numa peça ambiental; o *tricot*, enquanto técnica executada sobre dedos, assumiu grande protagonismo na obra final; esta apresentou-se em "módulos", de fácil transporte e adaptabilidade; a desconstrução; a efemeridade; o interesse pelo renascer de ancestrais tradições culturais têxteis; a entrega de modo emocional e espiritualmente direto, evitando grande(s) comentário(s). Além disso, a instalação pretendeu ser interativa, esperando-se do fruidor uma real participação quando entrar, circular e tocar na obra.

A terminar a Conclusão, refere-se a caminhada artística de Dulce Santana, lembrando brevemente o percurso artístico de Maria Santana na Universidade de Évora. Esta autora fundamentou ultimamente as suas práticas artísticas na descoberta e definição de conceitos, que informaram e enformaram os seus projetos, tais como: o conceito de necessidade-interior, segundo Kandinsky, a noção de continuidade através do conceito de fio, seguindo inspiração em Paul Klee e em Tim Ingold, bem como o conceito *Gesamtkunstwerk*, segundo Richard Wagner. Pareceu poder formular-se que se teceram e entreteceram ideias mais do que materiais.

Em relação ao percurso artístico têxtil de Dulce Santana pôde concluir-se que, ao inventar o seu próprio caminho têxtil, a autora nasceu com a vocação da liberdade. Descobriu-se em Dulce Santana uma obra, que trouxe em simultâneo ordem matemática e ordem intuitiva, imprevisibilidade. Ordem matemática, pelo seguidismo das remissas matemáticas - em pouco mais de meia dúzia de casos, de entre as mais de centena e meia de teceduras e tessituras estudadas - e numa fase inicial. A ordem em Dulce Santana manifestou-se nos seus têxteis, através de elementos estruturais e estruturantes da linguagem plástica têxtil como, movimento, ritmo, tempo, estrutura de teia e trama, peso, medida, densidade, cor e tonalidade, brilho, reflexo e luz de fio e fios-linhas. As teceduras e tessituras abstratizantes áticas de Dulce Santana, modulares ou líricas, simbólicas ou de "quanto menos melhor", responderam a uma mecanização do ato criativo, onde a ordem matemática viveu a par da imprevisibilidade ou ordem intuitiva. Esta aconteceu na obra de Dulce Santana.

A imprevisibilidade dependeu da disposição, da inspiração momentânea da autora. Esta determinou, que elementos plásticos têxteis deviam sair da sua ordem matemática habitual, enfim, da sua localização nos gráficos das remissas dadas, para se elevarem a uma nova

ordem. A linha de Dulce Santana em "passeio" imaginou, inventou uma multiplicidade de *Tafetás-Twills*, inéditos nas suas inúmeras manifestações cromáticas harmoniosas e áticas, de formas listadas e superfícies brilhantes, de reflexos e luz, desde os padrões mais singelos e discretos, até aos mais intensos brilhos, expostos ou velados. Além disso, também se encontraram *Tafetás-Twills* interrompidos, deixando a teia a descoberto - fios que ficaram por tramar - uma das inovações atribuídas à contemporaneidade.

A ordem intuitiva, a imaginação, a inventividade de Dulce Santana entregaram ainda teceduras e tessituras *Tafetás-Twills* mescladas, que revelaram domínio de técnicas e materiais, fios em gradações de cor, numa relação arte, técnica, harmonia imagética ática. A linha de Dulce Santana em passeio e percurso têxteis inventou uma nova ordem matemática dos elementos encontrados nos gráficos de remissas, nos padrões, uma ordem intuitiva que isolou segmentos dos padrões, trancou estes, ampliou-os, maximizando-os e reduzindo-os até ao limite do reconhecível e perceptível, como se estudou nas remissas *Diamantes* e *Regue* e suas variantes.

Para cada superfície têxtil-arte Dulce Santana propôs uma aplicação diversa, uma densidade ou transparência diferente, uma outra textura e um tempo próprio de execução, de tecedura. Quando teceu tons mais escuros ou fios *lurex* como fundos de padrões, a ordem intuitiva da autora relevou nesses padrões a ilusão de profundidade e simultâneo volume, este sublinhado pelo efetivo número de fios e linhas das tramas, estas em diálogo sintático de pelo menos dois fios justapostos, por vezes diferentes. Estas as pinceladas têxteis imprevisíveis, cujo ponto de partida sempre foi livresco, de remissas, nas fontes e referências apenas a preto e branco.

Além disso, foram pinceladas têxteis de "sabor", que se viram e ouviram musicadas, ora densas, opacas, ora transparentes, de espaços abertos - casos das transversais e paradigmáticas *Bainhas Abertas*. Outras foram as pinceladas de mesclados, tecendo, pintando a ilusão lírica de paisagens, planuras campestres ou marinhas, enriquecidas por *assemblages* antropomórficas, entregando pontuais pinturas de teceduras figurativas. Pôde de certo modo sintetizar-se a inventividade das autoras têxteis e nos dois períodos estudados, com uma reflexão e conclusão: quando uma subjetiva pré-disposição e inspiração interior elevou em dignidade uma peça artística manual têxtil, esta transcendeu qualquer tipo de ordem. De um certo modo, nas obras das autoras e nos dois períodos estudados, viu-se, ouviu-se e leu-se, saboreou-se, sentiu-se uma subjetividade outra, ditada por uma ordem de regras, mas também por uma ordem intuitiva de seres-têxteis-aí, na sua peculiaridade imaginativa e inventiva têxtil, em determinados tempos e espaços, um moderno de transição, outro contemporâneo.

Possam as obras e percursos das autoras estudadas e agora partilhados contribuir para uma reflexão-ação de núcleos sociais alargados e interessados em matérias têxteis arte manuais,

associando-as porventura a outras áreas, como a moda e a matemática, esta considerada a ciência dos padrões têxteis, da malharia, do *crochet* - numa clara unidade ciência-arte - entre outros domínios têxtil-arte. Além disto, lembrou-se a participação matemática noutras artes, que o têxtil-arte chamou a si, de entre as quais se destacaram a música, a pintura, a escultura, a arquitetura. E que outras artes se ouviram, viram, leram, saborearam, sentiram nas obras contidas nesta tese? Tanto quanto a memória consentiu des-velar, abordaram-se a poesia, a *performance*, o canto, o vídeo, a fotografia, o *design*, a alta-costura, a cestaria, o bordado, a arte digital. Considerou-se cada tecelão um artista, um pouco um cantor elogioso da ordem cósmica e social, nas suas obras em fio ou em pixeis digitais. Tecendo e destecendo, cruzando e descruzando fios, tecelões e tecelãs entregaram "panos", têxteis arte, objetos de fibra, que desde tempos imemoriais carregaram símbolos, participaram em mitos e ritos.

Parece, no entanto, não haver respostas definitivas, encontrando-se o futuro por tecer, numa dinâmica de coexistência da convenção, tradição têxtil, com as novas propostas *avant-garde*, trazidas pelas novas tecnologias, porventura, num equilíbrio destas, ao serviço da criação sustentável manual. Neste contexto esperando-se que os processos orientados para a massificação e democratização dos produtos têxteis arte, alienando o homem do seu trabalho manual, não esmaguem o seu potencial criativo. Num tempo de fragmentação e perplexidade, muito em torno das novas tecnologias, o ser humano pareceu procurar a unidade, pareceu para ela tender, reunificando-se, em torno da sua criatividade, da sua inventividade.

Neste âmbito e como traço ou tecedura final, deixou-se espaço aberto a outros contributos e a outras leituras por parte dos fruidores das obras estudadas e desta tese, que se quis dádiva e incentivo a novos brotares inovadores e inventivos têxtil-arte, elevando o têxtil sempre em renovação à condição de arte, na contemporaneidade.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia geral.

- Agamben, Giorgio (2010). *O que é o contemporâneo?*, in: *Nudez*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Appadurai, Arjun (2008). *Introdução: mercadorias e política de valor* in *A vida social das coisas*. Niterói, EDUFF.
- Bailey et al. (2011). *Mitologia, Mitos e Lendas de todo o Mundo*. Sintra, BookBug-Edição e Imagem, Lda.
- Becks-Malorny, Ulrike (2007). *Wassily Kandinsky, 1866-1944*. Bonn, Taschen.
- Benjamin, Walter (2007). *A modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter (1992). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Blavatsky, Helena Petrovna (1982). *The secret doctrine*. Los Angeles, Theosophy Company.
- Blavatsky, Helena Petrovna (1998). *A voz do silêncio*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Borges-Duarte, Irene (2011). *Fragmentariamente: fenomenologia de uma modalidade de existência*. In: P. Petrov & M. Oliveira (Org.), *A primazia do texto. Ensaio em homenagem a Maria Lúcia Lepecki*. Lisboa, Esfera do Caos, 473-483.
- Borges-Duarte, Irene (2014). *Arte e técnica em Heidegger*. Lisboa, Documenta.
- Boutot, Alain (1991). *Introdução à filosofia de Heidegger*. Lisboa, Europa América.
- Bruna, Denis e Demey, Chloé (2018). *Histoire des Modes et du Vêtement*. Paris, Textuel.
- Buskirk, Martha (2003). *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts, Mit.
- Castro, Zília Osório de (2000). *Faces de Eva; Estudos sobre a Mulher*, número 3, ano de 2000. Lisboa, Edições Colibri.
- Centeno, Y. K., Godinho, Helder, Reckert, Stephen, Lucas, M. C. Almeida (1981). *A Viagem de «Os Lusíadas»: Símbolo e Mito*. Lisboa, Arcádia.
- Chatter, J. C. (1956). *Filosofia esotérica da Índia*. Lisboa, Ramo Maitreya.
- Chevalier, Tracy (2008). *Rapariga com Brinco de Pérola*. Lisboa, Bertrand Editora, Lda.
- Cochofel, João José (1992). *Iniciação estética, críticas e crónicas*. Lisboa, Caminho.
- Coelho, Tereza e Avilez, Maria Assunção (1987). *A moda em Portugal nos últimos trinta anos*. Lisboa, Rolim.
- *Da ocidental praia lusitana, Vasco da Gama e o seu tempo* (1998). Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos.
- Dastur, Françoise (1990). *Heidegger e a questão do tempo*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Daston, Lorraine (2008). *Things that talk, object lessons from art and science*. New York, Zone Books.
- Eco, Umberto (1971). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. S. Paulo, Perspetiva.
- Eco, Umberto, Michele, Girolamo de (2005). *História da Beleza*. Algés, Difel.
- Eco, Umberto (2007). *História do Feio*. Algés, Difel.
- Eliade, Mircea (1989). *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa, Edições 70.
- Emmerling, Leonhard (2010). *Jackson Pollock, 1912-1956, no limite da pintura*. Köln, Taschen.
- Esteves, João e Castro, Zilda Osório de, direção e coordenação de Abreu, Ilda Soares e Stone, Maria Emília (2013). *Feminae, Dicionário Contemporâneo*. Lisboa e Porto, CiG, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. Presidência do Conselho de Ministros.
- Ettinghausen, Richard et al. (1972). *Arte da Pérsia Islâmica*, da Coleção Calouste Gulbenkian (álbum). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Flusser, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Flusser, Vilém (1985). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. S. Paulo, Hucitec.
- Flusser, Vilém (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify.

- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. (2004). *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism, vol. 2, 1945 to the present*. New York, Thames & Hudson.
- Foucault, Michel (1996). *L'archeologie du savoir*. Mayenne, Gallimard.
- Foucault, Michel (2014). *A arqueologia do saber*. Lisboa, edições 70.
- Foucault, Michel (1981). *Power knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. New York, Pantheon books, pdf.
- Foucault, Michel (1986). *The care of the self, vol. 3 of The history of sexuality*. New York, Pantheon books.
- Foucault, Michel (2011). *The courage of the truth (the government of self and others II)*. Lectures at the Collège de France 1983-1984. Palgrave, Macmillan.
- Franck, Didier, (1986). *Heidegger et le problème de l'espace*. Paris, Minuit.
- Frevert, Ute, Haupt, Heinz-Gerhard (2002). *El hombre del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Fullbrook, Mary (2009). *A Europa desde 1945*. Porto.
- Gama, Sebastião da (1968). *Cabo da boa esperança*. Lisboa, Ática.
- Giannetti, Cláudia (2012). *Estética digital*. Lisboa, Vega.
- Gil, José (2010). *A arte como linguagem*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Gil, José (2005). *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Gilbert, Martin (2009). *História do século XX*. Alfragide, D. Quixote.
- Gimbutas, Marija (1991). *The language of the goddess*. New York, Harper Collins.
- Gombrich, Ernst Hans (1995). *A História da Arte*. Londres, Phaidon; México, Diana. Pdf.
- Harris, Jonathan, Frascina, Francis, Harrison, Charles, Wood, Paul (1993). *Modernism in dispute, art since the forties*. Yale University.
- Hayter, S. W. (1966). *New ways of gravure*. London, Oxford University Press.
- Heidegger, Martin (2012). *A origem da obra de arte, in Caminhos de floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte et al.. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heidegger, Martin (2000). *Serenidade*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Heidegger, Martin (1995). *Sobre a essência da verdade*. Tradução de Carlos Morujão. Porto.
- Heidegger, Martin (2014). *A proveniência da arte e a determinação do pensar*. [www.martin-heidegger.net](http://www.martin-heidegger.net), textos de apoio, em outubro de 2014.
- Hobsbawm, E. J. (1994). *Age of extrens. The short twentieth century, 1914-1991*. London, Michael Joseph.
- Holanda, Francisco de (1984). *Da Pintura Antigua*. Lisboa, Imprensa nacional casa da moeda.
- Jähner, Horst (1992). *Die Brücke. Naissance et Affirmation de l'Expressionnisme*. Paris, éditions Cercle d'Art.
- Janson, H. W. (1977). *História da Arte, panorama das artes plásticas e da arquitetura, da pré-história à atualidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Johnson, Charles (1949). *The Language of Painting*. London, Cambridge University Press.
- Kandinsky, Wassily (1999). *Do espiritual na arte*. Lisboa, D. Quixote.
- Kandinsky, Wassily (1997). *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo, Martins Fontes.
- Kac, Eduardo (2012). *Telepresence & bio art*. University of Michigan.
- Klee, Paul (1980). *La pensée créatrice. Écrits sur l'art/1*. Paris, Dessain et Tolra.
- Klee, Paul, (2001). *Escritos sobre a arte*. Lisboa, Cotovia.
- Kocur, Zoya, Leunh, Simon (2005). *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford, Blackwell.
- Krishnamurti, Jiddu (1979). *A essência da maturidade*. Rio de Janeiro, Instituição cultural Krishnamurti.
- Krishnamurti, Jiddu (2015). *Comentários sobre o viver*. Edições Mahatma.
- Kurosawa, Akira (1990). *Crows in Dreams*. Youtube, em julho de 2017.
- Larousse, Pierre, Augé, Claude (1962). *Petit Larousse, dictionnaire encyclopédique pour tous*. Paris, Librairie Larousse.
- Lehner, Ernst (1950). *Symbols, Signs & Signets*. New York, Dover Inc..
- Lipovetsky, Gilles (2006). *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MacDonald, Fiona (1998). *Aztecs, Mayas & Incas*. Great Britain, Apple.

- Marie, David (2002). *Experiência quotidiana e experiência estética em Heidegger e Merleau-Ponty. O inesperado*. Paris, L'Harmattan.
- Mauss, Marcel (1968). *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF.
- Mendes, Grant, Haye, Amy de la (2002). *A moda do século XX*. São Paulo, Martins Fontes.
- *Mitologia, Mitos e Lendas de todo o Mundo* (2011). Sintra, BookBug-Edição e Imagem, Lda.
- Monsaraz, Maria Flávia de, Louro, Ricardo Maria (2014). *Três gerações uma alma, linhagem familiar*. Edição de autor.
- Pássaro, Felício José (Gil do Monte) (1976). *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos radicados em Évora*. Évora, Gráfica Eborense.
- Partsch, Susanna (2011). *Paul Klee, 1879-1940, Poeta das Cores, Mestre das Linhas*. Köln, Taschen.
- Pereira, Sara Marques (2002). *Memórias da Escola Primária Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Perry, Gill, Wood, Paul (2004). *Themes in contemporary art*. New Haven and London, Yale University.
- Pessoa, Fernando (1946). *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa, Ática. 1ª publicação in *Presença*, nº 37. Coimbra.
- Pessoa, Fernando (1967). *Poesias inéditas 1930-1935*. Lisboa, Ática.
- Plotino (2007). *Tratados das enéadas*. Trad. Américo Sommerman. São Paulo, Polar.
- Ponty, Maurice Merleau (2002). *Phenomenology of perception*. London, Routledge Classics.
- Ponty, Maurice Merleau (1991). *Signos*. São Paulo, Martins Fontes.
- Porfírio, José Luís, Barreiros, Maria Helena (2009). *Arte Portuguesa, da Pré-História ao século XX. Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*, vol. 15. Instituto dos Museus e da Conservação e Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico. Fubu Editores, SA.
- Rilke, Rainer Maria (1960). *Cartas a um jovem poeta*. Lisboa, Portugalia.
- Robertson, Jean, McDaniel, Craig (2005). *Themes of contemporary art, visual art after 1980*. Oxford, University Press.
- Robinson, Francis (1987). *Atlas of the Islamic World since 1500*. Oxford, Phaidon.
- Rosenberg, Jakob (1967). *On Quality in Art; criteria of excellence, past and present*. New Jersey, Princeton University Press.
- Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiana, Honnef, Klaus (2012). *Arte do século XX, pintura, escultura, novos media, fotografia*. Köln, Taschen.
- Scheid, John and Svenbro, Jesper (1996). *The craft of Zeus: myths of weaving and fabric*. Cambridge, Harvard university press.
- Schulz, Regine, PhD, Seidel, Matthias *et al.* (1997; 2001- edição portuguesa). *Ägypten, die Welt der Pharaonen - Egipto, o mundo dos faraós*. Köln, Könemann.
- Sembach, Klaus-Jürgen (2010). *Arte Nova*. Köln, Taschen.
- Senac (2004). *Senac moda informação verão e inverno 2005*. São Paulo, Senac Editora.
- Senac (2006). *Senac moda informação verão e inverno 2007*. São Paulo, Senac Editora.
- Senac (2008). *Senac moda informação verão e inverno 2009*. São Paulo, Senac Editora.
- Soares, Luís Filipe (1990). *VII Antologia de Poesia Contemporânea*. Lisboa, Livros Universo.
- Torgal, Luís Reis (1995). In: *Actas dos 2ºs cursos internacionais de verão de Cascais*. 1956, vol. 2, pp. 211-234. Cascais. Câmara Municipal de Cascais (repository.utl.pt/handle/10400.5/3311).
- Tribe, Mark, Jana, Reena (2010). *New media art*. Köln, Taschen.
- Wahrig, Gerhard *et al.* (1977). *Deutsches Wörterbuch*. Berlin, Bertelsmann Lexikon-Verlag.
- Walther, Ingo F. (2003). *Pablo Picasso, 1881-1973, o génio do século*. Köln, Taschen.
- Weibel, Peter (2005). *Die postmediale kondition*. In: *Die postmediale kondition*. Graz, (pdf).
- Webster, Noah, Pei, Mario (1974). *Living Webster encyclopedic dictionary of the English Language*. Chicago, the English Language Institute of America, Inc.
- Wheeler, William, Verneuil, Maurice Pillard (1996). *Art Nouveau, Decorative Flowers*. Paris, L'Aventurine.
- Wilde, Oscar (2011). *De Profundis*. Lisboa, Estampa.
- Zielinski, Siegfried (2005). *A arqueologia da mídia*. In: Lucia Leão (ed.), *O chip e o caleidoscópio*. Reflexões sobre as novas mídias. S. Paulo, Senac, (pdf).

- Zielinski, Siegfried (2006). *Arqueologia da mídia, em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. S. Paulo, Annablume.
- Zielinski, Siegfried (2011). *Thinking about art after the media: research as practised culture of experiment*. In: Biggs & Karlson (eds.), *The routledge companion to research in the arts*. London/New York, Routledge, pp. 293-312, (pdf).

### **Bibliografia específica.**

- Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture, in Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press.
- Albers, Anni (1961). *On Designing*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press.
- Albers, Anni (1965). *On Weaving*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press. Reprint, London Studio Vista, 1974, 204 pp.. New edition, expanded, Princeton University Press, 2017.
- Albers, Anni (1968). *Archives of American art. Oral history interview with Annie Albers*. Smithsonian Institution.
- Barthes, Roland (1999). *O sistema da moda*. Edições 70.
- Bennett, Ian (1984). *The oriental carpet identifier*. London, New Burlington.
- Brahic, Marylène (1998). *A tecelagem*. Lisboa, Estampa.
- Braun-Ronsdorf, M., Koch, P.-A., Kunsch, G. W. (1961). *Tissus lamés, les cahiers ciba, numéro 3*. Bâle, Ciba.
- Campana, Michele (1969). *European Carpets*. London, Hamlyn.
- Cargaleiro, Manuel (1989). *Tapeçarias*. Paris, Beecham Portuguesa, Lda.
- Champetier, Georges (1959). *Les fibres textiles*. Armand Colin.
- Colchester, Chloë (2009). *Textiles today; a global survey of trends and traditions*. AbeBooks, Thames & Hudson.
- Davison, Marguerite Porter (1951). *A handweaver's pattern book*. Pennsylvania, John Spencer.
- D'Harcourt, Raul (1962). *Textiles of ancient Peru and their techniques*. University of Washington.
- Dillmont, Thérèse de (n. d.). *Encyclopédie des Ouvrages de Dames*. Mulhouse, Th. de Dillmont.
- Dubon, David (1964). *The History of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. Tapestries from the S. H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art*. Buckinghamshire, Phaidon.
- Edwards, Clive (2012). *Como Compreender Design Têxtil: guia para entender estampas e padronagens*. São Paulo, Senac Editora.
- Eren, A. Naci (1990). *Les tapis turcs*. Istambul, Hitit Color.
- Ernst, Bruno (2007). *Le Miroir Magique de M. C. Escher*. Köln, Taschen.
- Escher, M. C. (2008). *L'Oeuvre Graphique*. Köln, Taschen.
- *50 Anos de Tapeçaria em Portugal: Manufatura de Tapeçarias de Portalegre* (1996) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Feldman, Annette (1975). *Handmade Lace & Patterns*. New York, Harper & Row.
- Ferrão, Hugo, Sousa, Ana Gonçalves de, Esteves, Luís, Fernandes, Paula (2010). *Artelab 21, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Ferrão, Hugo, Sousa, Ana Gonçalves de, Esteves, Luís, Fernandes, Paula (2011). *Artelab Futuro, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Soartes - artes gráficas.
- Ferrão, Hugo, Sousa, Ana Gonçalves de, Correia, Helena, Fernandes, Paula (2012). *Artelab Next Vision, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Núcleo da Real Fábrica Veiga do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior Covilhã e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Facsimile, offset-publicidade.

- Ferrão, Hugo, Sousa, Ana Gonçalves de (2014). *Artlab - Protocolo Experimental, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: CMP/FBAUL. Ministério da Educação e Ciência.
- Ferrão, Hugo, Sousa, Ana Gonçalves de (2015-2016). *Artlab - Ur - Trilogia de Mundos, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Etigrafe, artes gráficas.
- Ferrão, Hugo, Pires, Susana (2017-2018). *Artlab - Terra Incógnita, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Gráfica, Lda.
- Ferrão, Hugo, Pires, Susana (2019-2020). *Artlab - Puro Inospito ou a Transcendência dos Objetos Corpóreos, tapeçaria contemporânea*. Exposição-produção: Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (www.belasartes.ulisboa.pt>puro-inoospito-ou-a-transcendencia-dos-objetos-corporeos-artlab-tapeçaria-contemporanea/ e issuu.com/fbault/docs/artlabpuroinoospito, em abril de 2020).
- Harris, N. (1977). *Les Tapis D'Orient*. Pris, Editions Princesse.
- Hicks, Sheila (2018). *Lignes de Vie, Lifelines*. Paris, Centre Pompidou.
- Hull, Alastair, Barnard, Nicholas (1989). *Wohnen mit Kelims*. München, Mosaik.
- Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: essays on livelyhood, dwelling and skill*. London, Routledge.
- Ingold, Tim (2007). *Lines: a brief history*. London, Routledge.
- Ingold, Tim (2009). *The textility of Making*. Cambridge, Cambridge Journal of Economics, 2010, 34, pp. 91-102. Doi: 10.1093/cje/bep042. Advance access publication 9 July 2009.
- Ingold, Tim (2010). *From science to art and back again: the pendulum of an anthropologist*. Anuac. vol. 5, nº 1, giugno 2016: 5-23.
- Joubert, Fabienne, Lefébure, Amaury, Bertrand, Pascal-François (1995). *Histoire de la Tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Flammarion.
- Küchler, Susanne & Were, Graeme (2009). *Empathie avec la matière. Comment repenser la nature de l'action technique*. London, University College. *Technologies - II, Techniques & Culture* 52-53, 2009: 190-211.
- Kuenzi, André (1981). *La Nouvelle Tapisserie*. Lausanne, Bibliothèque des Arts.
- Leandro, Sandra (2016). *Redes sem Mar, 12 Tapeçarias da Manufatura de Portalegre; 12 Fotografias e 1 Vídeo da Coleção Millennium bcp*. Fundação Millennium bcp.
- Lemonnier, Pierre (1991). *De la culture matérielle à la culture? Ethnologie des techniques et préhistoire*, in *25 ans d'Etudes technologiques en préhistoire*, XIe Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Juan-les-Pins, éditons APDCA.
- *Lenços & Colchas de Chita de Alcobaça* (1988). Museu de Alcobaça. Instituto Português do Património Cultural, GIR -Gabinete Impressor, Lda.
- Lubell, Cecil (1976). *Textile Collections of the World, United Kingdom and Ireland*. Volume 2. London, Studio Vista.
- Luc-Benoist (1926). *L'Art Français depuis Vingt Ans, Les Tissus, la Tapisserie, les Tapis*. Paris, F. Rieder et Cie.
- Luzia, Ângela, Magalhães, Isabel e Torres, Cláudio (1984). *Mantas Tradicionais do Baixo Alentejo*, caderno nº 1. Campo Arqueológico de Mértola, Câmara Municipal de Mértola.
- MacDonald, Fiona (1998). *Mayas, Incas y Aztecas*. London, Apple.
- Magalhães, Manuel Maria Calvet de (n. d.). *A Bordadeira. Cadernos do Povo*. Lisboa, Edições SNI.
- Medeiros, Carlos Laranjo, Lopes, Filomena (2000). *Tecelagem Tradicional: Motivos e Padrões*. Lisboa, Livros e Leituras Lda.
- Mendonça, Maria José de (1983). *Tapeçarias Existentes em Museus e Palácios Nacionais*. Lisboa, Litografia Tejo, para o Instituto Português do Património Cultural.
- Monem, Nadine (2008). *Contemporary textiles*. London, Black Dog.
- Monsaraz, Maria Flávia de (2010). *Mantas Alentejanas, arte e tradição. Pequeno historial da tradição da Manta Alentejana e da Fábrica Alentejana de Lanifícios de Reguengos de Monsaraz*. Editor Mizette Nielsen, Gráfica Santiago, Lda.

- Moura, Maria Clementina Carneiro de (1966). *As Colchas de Castelo Branco e o "Bordado"*. Lisboa, Bertrand (Irmãos), Lda.
- Niubó, F. Torrella (1963). *L'industrie textile catalane, les cahiers ciba, numéro 3. Bâle, Ciba*.
- Oliveira, F. Baptista (1983). *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Oliveira, F. Baptista (1987). *O Bordado de Arraiolos. Vol. I*. Lisboa, soc. Astória.
- Oliveira, F. Baptista (1987). *O Bordado de Arraiolos. Vol. II*. Lisboa, soc. Astória.
- Oliveira, Fernando Baptista (1992). *Tapeçarias decorativas de Arraiolos. Vol. I*. Venda Nova, Sistema J.
- Oliveira, Fernando Baptista (1992). *Tapeçarias decorativas de Arraiolos. Vol. II*. Lisboa, Sistema J.
- Osumi, Tamezo (1963). *Chintz Anciens; les Cotonnades Imprimées d'Asie*. Fribourg, Office du Livre; Tokyo, Bijutsu Shuppan-Sha.
- Pereira, António dos Santos (2017). *A Indústria Têxtil Portuguesa*. CTT Correios de Portugal, clube do colecionador.
- Pereira, Benjamim (1985). *Têxteis, Tecnologia e Simbolismo*. Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa, Litografia Tejo.
- Pezzolo, D. B. (2009). *Tecidos - história, tramas, tipos e usos*. São Paulo, Senac Editora.
- Pinto, Clara Vaz e Monteiro, João Pedro (1993). *Colchas de Castelo Branco*. Silvip, Sociedade Gestora do Fundo de Valores e Investimento Prediais, (Fundo Vip), S.A. e Instituto Português de Museus.
- Pomar, Rosa (2013). *Malhas portuguesas*. Porto, Civilização.
- Puigaudeau, M.me Delapchier du (1953). *Manuel Pratique du Tissage à la Main*. Paris, Larousse.
- Rosengarten, Ruth et al.(2004). *Compreender Paula Rego; 25 perspetivas*. Público e Fundação de Serralves.
- Salem, V., de Marchi, A., Menezes, F. G., (2005). *O beneficiamento têxtil na prática*. São Paulo, Golden Química do Brasil Ltdª.
- Salem, Vidal (2010). *Tingimento têxtil: fibras, conceitos e tecnologias*. São Paulo, Blucher.
- Simon, Joan, Chadwick, Faxon, C. Susan (2011). *Sheila Hicks, fifty years*. Addison Gallery of American Art.
- Sant'Anna, Dulce (1982). *Retalhos de uma Vida; poesias inéditas*. Évora, edição de autor.
- Sant'Anna, Dulce (1983). *Lágrimas Perdidas; sonetos inéditos*. Alcanena, edição de autor.
- Sant'Anna, Dulce (1985). *Sombras ... e Luz; sextilhas inéditas*. Évora, Diana, edição de autor.
- Santi, Gisella (1999) in *Coletiva de Tapeçaria: artista convidada Gisella Santi*. Câmara Municipal de Almada. Lisboa, artes gráficas, Lda.
- Santos, Laura (1999). *A Enciclopédia da Agulha; curso de corte - curso de bordados*. Moderna Editorial Laves.
- Thomas, Michel, Mainguy, Christine, Pommier, Sophie (1985). *L'Art Textile, Histoire d'une Art: Broderies, Tapisseries, Tissus, Sculptures*. Genève, Skira.
- Torres, Cláudio, Pereira, Maria Teresa Pacheco, Pinto, Natália et al. (2000). *Artesanato da Região Alentejo*. Évora, Instituto do Emprego e Formação Profissional.
- Verschueren, Alexandra (2011). *Fast forward? Reflections on fashion and modernity*. The public journal of Semiotcs III:2.
- Verschueren, Alexandra (2012). *The Autoethnography of creative design: from Medium to Shift*. In SemiotIX, design, style, fashion 1.
- Verschueren, Alexandra (?2012). *Lecture\_1\_The-Autoethnography-of-creative-design*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (?2012). *Lecture\_2\_From-Medium-to-Shift*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (2012-2013). *Lecture\_3\_The-architexture-of-Howl*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (2013). *Lecture\_4\_Lines-color-and-continuity-in-the-design-of-Vacuum*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (2013-2014). *Lecture\_5\_The-old-school-high-tech-of-Lowride*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (2013). *Lecture\_6\_The-sensorial-poetics-of-Pulse*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (?2014). *Lecture\_7\_Incunabula*. Pdf.
- Verschueren, Alexandra (?2011). *Lecture\_8\_Fast-forward?*. Pdf.

- Volbach, W. Fritz (1969). *Early Decorative Textiles*. Great Britain, Middlesex, Hamlyn Publishing Group Limited.
- Weiner, Annette B. (1994). *Cultural difference and the density of objects*. *American Ethnologist*, vol. 21, No. 2, pp. 391-403. Wiley, American Anthropological Association. <http://www.jstor.org/stable/645895>. Accessed: 21-05-2017 20:06 UTC.
- Weltge, Sigrid Wortmann (1993). *Bauhaus textiles. Women artists and the weaving workshop*. London, Thames & Hudson.

#### **Bibliografia passiva.**

- Barreto, Manuel Joaquim Themudo (1985). *Alinhavos de Nisa*. Portalegre, Câmara Municipal de Nisa.
- Bath, Virginia Churchill (1972). *Embroidery Masterworks: classic patterns and techniques for contemporary application, from the textile collection of the Art Institute of Chicago*. Chicago, Henry Regnery Company.
- Cyrus-Zetterström, Ulla (1975). *Manuel de Tissage à la Main*. Estocolmo, LTs förlag.
- Jayakar, Pupul e Irwin, John (1956). *Textiles and Ornaments of India. A selection of Designs*. New York, The Museum of Modern Art.
- Kühnel, Ernst (1957). *Cairene Rugs and others technically related 15th century - 17th century*. The Textile Museum, catalogue raisonné. Washington, D. C., National Publishing Company.
- Leite, Maria Fernanda Passos (2003). *Bordados do Império Otomano à Índia, séc. XVIII-XIX. Uma tradição secular*. Exposição na Galeria de Exposições Temporárias do Museu Calouste Gulbenkian, outubro 2003 a fevereiro de 2004. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mumford, John Kimberly (1901). *Oriental Rugs*. Londres, Sampson Low, Marston & Company.
- Ricoeur, Paul (1976). *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Rio de Janeiro, Edições 70.

#### **Teses.**

- Carioca, Maria José Parreira (2013). *Artes e ofícios têxteis no incremento da criatividade de jovens*. Mestrado em ciências da educação. Lisboa, Escola Superior de Educação João de Deus.
- Ferreira, Maria João (2011). *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas nacionais (séculos XVI a XVIII). O seu uso efémero e o perene*. Tese de doutoramento. Lisboa, Centro de História de Além-mar (CHAM).
- Garcia, Ana Margarida Pires Valadas Pulido (2011). *A moda feminina no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em *Design* de Moda. Lisboa. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitetura ([repository.utl.pt/handle/10400.5/3311](http://repository.utl.pt/handle/10400.5/3311)).
- Mendes, Joana Macedo Sequeira (2013). *Alcácer-Quibir, uma obra têxtil de Paula Rego na década de 1960*. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Navarro, Roberta Maria Salvador (2007). *Análise de ensaios de lavagens em tecidos de poliéster com diferentes concentrações de sabão de uso doméstico*. Tese de doutoramento em engenharia química. São Paulo, Faculdade de engenharia química.
- Rita, Dora Iva Outerelo Forja (2015). *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*. Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de pintura. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- Santos, Raquel. *Novos tapetes para novos mercados: a produção e o consumo dos tapetes Indo-Persas, séculos XVI e XVII*. Doutoramento em preparação. Orientadora Jessica Hallett. Lisboa, CHAM.

#### **Albuns, atas, cadernos, catálogos, conferências, encontros, ensaios, entrevistas, exposições, guias, mostruários e revistas.**

- Albers, Anni (1957). *The Pliable Plane; Textiles in Architecture in Perspecta*: The Yale Architectural Journal, 1957, vol. 4, pp. 36-41. The MIT Press.
- *Álbuns de crochet* n.ºs 5, 6, 7 e 8 (n.d.). Lisboa, casa Midões limitada, sociedade Astória.
- *Archives of American Art. Oral history interview with Annie Albers* (1968, July 5). Smithsonian Institution.

- *ARTELab 21, Tapeçaria Contemporânea* (2010). Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino.
- *ArteLab Futuro, Tapeçaria Contemporânea* (2011). Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *ARTLAB, Next Vision, Tapeçaria Contemporânea* (2012). Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *ARTLAB - Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea* (2014). Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *ARTLAB - UR - Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea* (2015-2016). Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *ARTLAB - Terra Incógnita, Tapeçaria Contemporânea* (2017-2018). Câmara Municipal de Portalegre. Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- *ArtLab - Puro Inóspito ou a Transcendência dos Objetos Corpóreos, Tapeçaria Contemporânea* (2019-2020). Câmara Municipal de Portalegre, Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Catálogo online: [issuu.com/fbaul/docs/artlabpuroinospito](http://issuu.com/fbaul/docs/artlabpuroinospito), em abril de 2020.
- Atas dos 2<sup>os</sup> cursos internacionais de verão de Cascais (1996), vol. 2, pp. 211-234. Cascais. Câmara municipal de Cascais.
- 8<sup>a</sup> Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana (1976). Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna, Museu Cantonal das Belas-Artes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (1977-78).
- Borges-Duarte, Irene (2011). *Fragmentariamente: fenomenologia de uma modalidade de existência*. In: P. Petrov & M. Oliveira (Org.), *A primazia do texto. Ensaios em homenagem a Maria Lúcia Lepecki*. Lisboa, Esfera do Caos, 473-483.
- Camarinha, Guilherme (2001-2002). *Cartões para Tapeçaria de Portalegre*. Câmara Municipal de Portalegre, Museu da Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino.
- Castro, Zília Osório de (2000). *Faces de Eva; Estudos sobre a Mulher*, número 3, ano de 2000. Lisboa, Edições Colibri.
- *Catálogo da exposição coletiva Tapeçaria Contemporânea Portuguesa* (2000). Covilhã, Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior.
- *Catálogo da exposição O Fato e a Moda* (2013). Lisboa, Câmara Municipal e Museu do Fado.
- *Colchas de Castelo Branco (sécs XVII e XVIII)* do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (1986), exposição de 16 de setembro a 2 de outubro. Lisboa, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, IAG.
- *Coletiva Tapeçarias de Portalegre* (1996-1997). Bruxelas, ICEP - Portugese Dienst voor Handel en Toerisme.
- *Contemporary International Fiber Art, Return and transcendence, From Lausanne to Beijing* (2012). 7th International Fiber Art Biennale Catalogue. Nantong. Academy of Arts & Design, Tsinghua University, and From Lausanne to Beijing 7th International Fiber Art Biennale Organizing Committee.
- *Contemporary International Fiber Art, Integrate Create, From Lausanne to Beijing* (2014). 8th International Fiber Art Biennale Catalogue. Nantong. Academy of Arts & Design, Tsinghua University, and From Lausanne to Beijing 8th International Fiber Art Biennale Organizing Committee.
- *Contextile* (2012). *Trienal de arte têxtil contemporânea*, 1 de setembro a 2 de outubro. Guimarães, capital europeia da cultura. Coordenação de Joaquim Pinheiro, Lúcia David, Sandra Gomes. Porto, Ideias emergentes.
- *Contextile* (2014). *Bienal de arte têxtil contemporânea*, 26 de julho a 26 de outubro. Coordenação de Joaquim Pinheiro. Porto, Ideias emergentes.

- Contextile (2016). *Bienal de arte têxtil contemporânea*, 30 de julho a 16 de outubro. Coordenação de Joaquim Pinheiro. Porto, Ideias emergentes.
- Contextile (2018). *Bienal de arte têxtil contemporânea*, 1 de setembro a 20 de outubro. Coordenação de Joaquim Pinheiro. Porto, Ideias emergentes.
- Costa Borges, Monsenhor Agostinho da e Fino, Vera (2011). *A Tapeçaria de Portalegre expressão contemporânea de uma arte secular*, exposição em Roma. APATP - Associação Pedagógica, Artística e Cultural da Tapeçaria de Portalegre.
- Dias, Alves (2007). *DES. A. FIOS*. Covilhã, Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior.
- Dubon, David (1964). *The History of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. Tapestries from the S. H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art*. Buckinghamshire, Phaidon.
- *50 Anos de Tapeçaria em Portugal: Manufatura de Tapeçarias de Portalegre* (1996) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *Exposição coletiva Tapeçaria: artista convidada Gisella Santi* (1999). Câmara Municipal de Almada. Lisboa, artes gráficas, Lda.
- Fino, Vera *et al.* (2012-13). *A arte da tapeçaria, tradição e modernidade*. Exposição no Brasil, São Paulo. São Paulo, SESI - Serviço Social de Indústria - e Armazém de Ideias.
- Freitas, Rogério de (1986). *Colchas de Castelo Branco (séculos XVII e XVIII)* exposição na Galeria Almada Negreiros do Museu de Francisco Tavares Proença. Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Estado da Cultura.
- Garzelli, Annarosa (1973). *Il Ricamo nella Attività Artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*. Firenze, Editrice Edam.
- GRAPHICA '13, Florianópolis SC, XXI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, X International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design.
- Hahn, Peter *et al.* (1988). *Experiment Bauhaus*. Berlin, Kupfergraben Verlagsgesellschaft mbH.
- Hallett, Jessica e Pereira, Teresa Pacheco (2007). *Tapete e Pintura, séculos XV-XVIII, o Tapete Oriental em Portugal*. Exposição em Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 31 de julho a 18 de novembro. Textype, Artes Gráficas, Lda.
- Hicks, Sheila (2018). *Lignes de Vie, Lifelines*. Paris, Centre Pompidou.
- Ingold, Tim (2009). *The textility of Making*. Cambridge, Cambridge Journal of Economics, 2010, 34, pp. 91-102. Doi: 10.1093/cje/bep042. Advance access publication 9 July 2009.
- Ingold, Tim (2016). *From science to art and back again: the pendulum of an anthropologist*. Anuac. vol. 5, nº 1, giugno 2016: 5-23.
- International Fiber Art, *From Lausanne to Beijing* (2006). 4th International Fiber Art Biennale Catalogue. Suzhou. Academy of Arts & Design, Tsinghua University, and From *Lausanne* to Beijing 4th International Fiber Art Biennale Organizing Committee.
- International Fiber Art, *From Lausanne to Beijing* (2008). 5th International Fiber Art Biennale Catalogue. Academy of Arts & Design, Tsinghua University, and From *Lausanne* to Beijing 4th International Fiber Art Biennale Organizing Committee.
- International Fiber Art, *From Lausanne to Beijing* (2018). 10th International Fiber Art Biennale Catalogue. Academy of Arts & Design, Tsinghua University, and From *Lausanne* to Beijing 10th International Fiber Art Biennale Organizing Committee.
- Jurga, Halina (1984). *Tapeçaria Polaca Contemporânea*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- *La Guipure d'Irlande* (?). Bibliothèque DMC. Mulhouse (Alsace), éditeur Th. de Dillmont.
- *La Tapisserie Française: du Moyen Âge à nos Jours* (1947). Exposição realizada no Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, janvier-fevrier 1947. Bruxelles, Editions de la Connaissance.
- Les cahiers (1961/6). *Techniques textiles des Araucans*. Rhône, CIBA, société anonyme, Bâle.
- Luz, Marilina (1968). *Nomes de tecidos em antigas pautas alfandegárias portuguesas (1699-1834)*. Separata da revista portuguesa de filologia, vol. XV, tomos I e II. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Românicos.
- Magalhães, Manuel Maria Calvet de (n. d.). *A Bordadeira. Cadernos do Povo*. Lisboa, Edições SNI.

- Malgras, G.-J. (1969). *Abc décor, le guide des tapis d'orient*, nº 60. Paris, C. P. I. P.
- Martins, Maria Altina (2000). *Pátria Mundo: Tapeçarias de Maria Altina Martins*. Lisboa, Museu Nacional do Traje.
- *National Geographic Magazine*, vol. 151. n. 6, june (1977). *The Huichols, Mexico's People of Myth and Magic*, p.p. 832, 844-845. Washington D.C., Gilbert M. Grosvenor.
- Nóvoa, António Sampaio da *et al.* (2009-2010). *Tapeçaria e desenho Cruzeiro Seixas*. Reitoria da Universidade de Lisboa e Museu de Tapeçaria de Portalegre - Guy Fino. Soartes-artes gráficas, Lda.
- O Fato e a Moda (2013). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Oliveira, Luísa Soares de (2010). *Paula Rego na coleção de Manuel de Brito*. Évora, Fundação Eugénio de Almeida.
- Pais, Ana Cristina, Fino, Vera *et al.* (2005). *Matéria e Cor:Tapeçarias de Portalegre*. Exposição em Lisboa, Castelo de S. Jorge. Lisboa, Gráfica Maiadouro, EGEAC - empresa de gestão de equipamentos e animação Cultural.
- Palau, Marta (2014). *Tránsitos de Naualli*. Roma e Ciudad de México, México.
- Pereira, Benjamim (1985). *Têxteis, Tecnologia e Simbolismo*. Exposição realizada pelo Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa, Litografia Tejo.
- *Perspecta*, vol. 4 (1957: 36-41). Albers, Anni, *The pliable plane; textiles in architecture*. The Mit Press.
- *Portfolio 17, the Art Quilt Sourcebook* (2010). Connecticut, U. S. A., SAQA - Studio Art Quilt Associates, Inc., Cheryl Dineen Ferrin.
- *Profile 2; British design groups & their work* (1986). Sussex, England, Elfande Art.
- Serrão, Vitor, Amado, Miguel (2013). *Joana Vasconcelos no Palácio Nacional da Ajuda*. Leya, SA.
- Silva, Guido Gómez (1988). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, el colegio de México - Fondo de cultura Económica.
- Schimmel, Heidrun (1998). *Textil/text/kontext, Arbeiten 1993-1997*. München, Götz Druck.
- *Tapeçarias Flamengas do Museu de Lamego*, catálogo (2005). Porto, Instituto Português de Museus.
- Teixeira, Madalena Braz (1994). *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, Catálogo da exposição no Museu Nacional do Traje. Lisboa, Sociedade Lisboa; Milan, Electra.
- Teixeira, Madalena Braz (1995). *Ritos e magias, tapeçarias de Alves Dias*. Lisboa, Museu Nacional do Traje.
- Teixeira, Madalena Braz (1998). *Bordado de Tibaldinho* (catálogo e exposição). Lisboa, Museu Nacional do Traje, Câmara Municipal de Mangualde, Instituto Português de Museus, Textype, Artes Gráficas, Lda.
- Teixeira, Madalena Braz *et al.* (2005). *Museu Nacional do Traje, Guide*. Lisboa, Instituto Português de Museus.
- *The V & A album 4*, Victoria and Albert Museum (1985). Leischester and London, Lawrence & Company Ltd.
- *The V & A album 5*, the National Museum of Art and Design (1986). Leischester and London, Lawrence & Company Ltd.
- Tobón, Pilar (2003). *Vestigios*. Bogotá, D.C. Colombia, Pilar Tobón.
- Torgal, Luís Reis (1995). *In: Actas dos 2ºs cursos internacionais de verão de Cascais*. 1956, vol. 2, pp. 211-234. Cascais. Câmara Municipal de Cascais (repository.utl.pt/handle/10400.5/3311).
- *Traje Popular* (1977). Exposição no Museu Nacional do Traje. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.
- *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, Lisboa, Capital Europeia da Cultura (1994). Exposição no Museu Nacional do Traje, de 7 de abril a 31 de dezembro. Milão, Electra, com o apoio do Instituto Camões.
- Verschueren, Alexandra (2011). *Fast forward? Reflections on fashion and modernity*. The public journal of Semiotcs III:2.
- Verschueren, Alexandra (2012). *The Autoethnography of creative design: from Medium to Shift*. In SemiotiX, design, style, fashion 1.

- Verschuereen, Alexandra (?2012). *Lecture\_1\_The-Autoethnography-of-creative-design*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (?2012). *Lecture\_2\_From-Medium-to-Shift*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (2012-2013). *Lecture\_3\_The-architecture-of-Howl*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (2013). *Lecture\_4\_Lines-color-and-continuty-in-the-design-of-Vacuum*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (2013-2014). *Lecture\_5\_The-old-school-high-tech-of-Lowride*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (2013). *Lecture\_6\_The-sensorial-poetics-of-Pulse*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (?2014). *Lecture\_7\_Incunabula*. Pdf.
- Verschuereen, Alexandra (?2011). *Lecture\_8\_Fast-forward?*. Pdf.
- Vigário, Céu (2002). *Viagens Vegetais: exposição de papel artesanal*. Covilhã, UBI - Universidade da Beira Interior.
- Weibel, Peter, Giannetti *et al.* (2013). *Inter[in]venção, Coleção ZKM | karlsruhe*. Catálogo e exposição. MaisVerniz, Fundação Eugénio de Almeida.
- Weiner, Annette B. (1994). *Cultural difference and the density of objects*. American Ethnologist, vol. 21, No. 2, pp. 391-403. Wiley, American Anthropological Association. <http://www.jstor.org/stable/645895>. Accessed: 21-05-2017 20:06 UTC.
- Women in textile art (2000). *Renacer precolombino*. Organização, Pilar Tobón. Colombia, Art editions.
- Women in textile art (2002). Second international biennial, *Interlacements. Fiber and metal*. Criação, Pilar Tobón. Miami, Ara gallery cultural center.
- Women in textile art (2004). Third international biennial, *Square, carré, quadrado*. Criação, Pilar Tobón. Miami, Ara gallery.
- World textile art (2006). IV international biennial of textile art and design, *Man + woman = creation 2006*. Costa Rica.
- World textile art Spain and El Museo del Traje (2008). Arte textil contemporáneo, *Fibras 08*. Comisaria, Maria Ortega. Madrid.
- World textile art (2011). VI bienal internacional de arte textil contemporáneo, *Aire*. México, Estampa.
- World textile art (2011). VI bienal internacional de arte textil contemporáneo, *Aire*. Xalapa, Universidad Veracruzana and secretaria de turismo y cultura.

#### WEBGRAFIA

##### **Arte, artistas têxteis; autores; pintores.**

- <https://gagosian.com/exhibitions/gerhard-richter-may-30-2013/>, em junho de 2014.
- <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anni-albers>, (*ibidem*).
- <http://albersfoundation.org/artists/biographies/>, (*ibidem*).
- <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/anni-albers-fleischmann>, (*ibidem*).
- <http://eroskosmos.org/english/art-and-evolution-of-consciousness/>, (*ibidem*).
- [http://dspace.uevora.pt/rdpc/bistream/10174/1330/1/Criatividade%20e%20Consci%C3%Aancia%20para%20o%20S%C3%A9culo%2021\\_%20Uma%20Po%C3%A9tica%20da%20Alma.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bistream/10174/1330/1/Criatividade%20e%20Consci%C3%Aancia%20para%20o%20S%C3%A9culo%2021_%20Uma%20Po%C3%A9tica%20da%20Alma.pdf), (*ibidem*).
- <http://bdigital.ufp.pt/bistream/10284/1892/1/25-28.pdf>, (*ibidem*).
- <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/1330>, (*ibidem*).
- <http://www.fazfacil.com.br/artesanato/teares-pente-lico-e-pedal/2/>, em setembro de 2014.
- <http://www.fazfacil.com.br/artesanato/teares-pente-lico-e-pedal/>, (*ibidem*).
- <http://www.tearderetalhos.com/2010/10/curso-de-tear-de-pente-lico-introducao.html>, (*ibidem*).
- <http://www.tearderetalhos.com/2010/08/curso-de-tecelagem-manual-tear-de-pente.html>, (*ibidem*).
- <http://www.tearderetalhos.com/2010/08/curso-de-tecelagem-manual-em-tear-de.html>, (*ibidem*).
- [http://www.tearderetalhos.com/2010/08/curso-de-tecelagem-manual-em-tear-de\\_16.html](http://www.tearderetalhos.com/2010/08/curso-de-tecelagem-manual-em-tear-de_16.html), (*ibidem*).

-<http://www.tearderetalhos.com/2010/10/curso-de-tear-de-pente-lico-utilizando.html>, (*ibidem*).

-<http://www.tearderetalhos.com/2010/11/curso-de-tear-de-pente-lico-preparando.html>, (*ibidem*).

<http://www.tearderetalhos.com/2010/11/curso-de-tear-de-pente-lico-montagem.html>, (*ibidem*).

<http://www.tearderetalhos.com/2010/12/curso-de-tear-de-pente-lico-como-fazer.html>, (*ibidem*).

-[http://www.tearderetalhos.com/2010/12/curso-de-tear-de-pente-lico-como-fazer\\_13.html](http://www.tearderetalhos.com/2010/12/curso-de-tear-de-pente-lico-como-fazer_13.html), (*ibidem*).

-<http://www.tearderetalhos.com/2010/12/curso-de-tear-de-pente-lico-fazendo-o.html>, (*ibidem*).

- <http://piano.dsi.uminho.pt/museuv/1622tjacquard.htm/>, em outubro de 2014.

- <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>, (*ibidem*).

- <http://www.tecelagemmanual.com.br//jacquard.htm>, (*ibidem*).

- <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anni-albers/>, (*ibidem*).

- <http://www.knoll.com/designer/Anni-Albers>, (*ibidem*).

- <https://www.artsy.net/artist/anni-albers>, (*ibidem*).

-<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anni-albers-12134>, (*ibidem*).

- <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>, (*ibidem*).

- <https://contextile.wordpress.com/>, em dezembro de 2014.

- <http://contextile.pt/2014>, (*ibidem*).

- <http://tipografos.net/designers/morris.html>, (*ibidem*).

- <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/biography-of-william-morris>, (*ibidem*).

- <http://www.vam.ac.uk/page/w/william-morris>, (*ibidem*).

-[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/155272/1/arte\\_med\\_tap.unic.pdf](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/155272/1/arte_med_tap.unic.pdf), (*ibidem*).

- [http://www.infopedia.pt/\\$arte-muçulmana](http://www.infopedia.pt/$arte-muçulmana), (*ibidem*).

- <http://www.infoescola.com/artes/tapecaria/>, (*ibidem*).

- <http://www.calendario.cnt.br/gobelins.htm>, (*ibidem*).

- <http://www.arabeegipcio.com/2012/08/arte-arabe-tapetes.html>, (*ibidem*).

[http://www.pab.pt/\\_usr/downloads/%25C3%2580%25Maneira%2520de%2520Portugal%2520e%252...](http://www.pab.pt/_usr/downloads/%25C3%2580%25Maneira%2520de%2520Portugal%2520e%252...), (*ibidem*)

[http://www.pab.pt/\\_usr/downloads/%C3%80%20Maneira%20de%20Portugal%20e%20da%20%C3%8Dndia.pdf](http://www.pab.pt/_usr/downloads/%C3%80%20Maneira%20de%20Portugal%20e%20da%20%C3%8Dndia.pdf). (Extensão do anterior).

- [http://www.ehow.com.br/usos-tapeçaria-egipcia-lista\\_312109/](http://www.ehow.com.br/usos-tapeçaria-egipcia-lista_312109/), (*ibidem*).

- <http://www.cyberartes.com.br/artigo/?i=1509>, (*ibidem*).

-<http://sites.google.com/site/historiasobreositesdebusca/Historia-da-tecnologia/historia-do-primeiro-computador>, (*ibidem*).

- <http://agulhastearsetais.blogspot.pt/2011/03/jean-lurcat.html>, (*ibidem*).

- <https://fiberartnow.net/paris-love-sheila-hicks-fiber-art-legacy/>, (*ibidem*).

- [http://www.ehow.com.br/textil-egito-antigo-info\\_237923/](http://www.ehow.com.br/textil-egito-antigo-info_237923/), em março de 2015.

-<http://tallerdeencuentros.blogspot.pt/2011/04/el-arte-textil-tramas-que-cuentan.html>, (*ibidem*).

-<https://medium.com/i-m-h-o/art-with-meaning-that-doesnt-look-like-it-has-meaning-bc7dc45932a5>, (*ibidem*).

- <http://arteseanp.blogspot.pt/2012/05/sheila-hicks-arte-textil.html>, (*ibidem*).

- [http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia\\_Radio.html](http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia_Radio.html), (*ibidem*).

- <http://moma.unk.edu/today/hicks.shtml>, em abril de 2015.

- <http://www.suapesquisa.com/industrial/>, (*ibidem*).

- <https://pt.pinterest.com/janrus/artist-sheila-hicks/>, (*ibidem*).

-<http://www.amazon.com/Sheila-Hicks-Metaphor-Graduate-Decorative/dp/0300116853> (*ibidem*).

- <http://www.persimmontree.org/v2/fall-2012/the-grande-dame-of-textile-art/>, (*ibidem*).
- <http://www.andover.edu/Museums/addison/Exhibitions/hicks/Pages/default.aspx>, (*ibidem*).
- <http://www.southbankcentre.co.uk/whatson/sheila-hicks-foray-into-chromatic-zones-1000789>, (*ibidem*).
- [https://br.pinterest.com/lesley\\_bates/sheila-hicks-fiber-artist/](https://br.pinterest.com/lesley_bates/sheila-hicks-fiber-artist/), (*ibidem*).
- <https://www.artsy.net/artist/sheila-hicks>, (*ibidem*).
- <http://sikkemajenkinsco.com/index.php?v=artist&artist=4eece18a3bc49>, (*ibidem*).
- <http://www.maisondexceptions.com/sheila-hicks-tisser-des-liens-dans-la-filiere/>, (*ibidem*).
- <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/SheilaHicks>, (*ibidem*).
- <http://artistelicier.free.fr/modules.php?name=lausanne>, (*ibidem*).
- <http://artistelicier.free.fr/index.php>, (*ibidem*).
- <http://www.multiarte.50megs.com/custom3.html>, (*ibidem*).
- <http://www.tipografos.net/designers/arts-and-crafts.html>, (*ibidem*).
- <http://mol-tagge.blogspot.pt/2009/05/conheca-o-movimento-arts-and-crafts.html>, (*ibidem*).
- <http://www.ruadebaixo.com/bauhaus.html>, (*ibidem*).
- <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/profil/portrait/geschichte/>, (*ibidem*).
- <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/aktuell/bauhausjournal-online/titel/proexzellenz...>, (*ibidem*).
- <http://uni-weimar.de/de/universitaet/start/>, (*ibidem*).
- [http://www.luanda.diplo.de/\\_Zentrale\\_20Komponenten/Ganze-Seiten/pt/Bildung/Universit\\_C...](http://www.luanda.diplo.de/_Zentrale_20Komponenten/Ganze-Seiten/pt/Bildung/Universit_C...), (*ibidem*).
- <http://nmwa.org/explore/artist-profiles/magdalena-abakanowicz>, (*ibidem*).
- <http://culture.pl/en/artist/magdalena-abakanowicz>, (*ibidem*).
- <https://culture.pl/en/work/the-crowds-magdalena-abakanowicz>, (*ibidem*).
- [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=38](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=38), (*ibidem*).
- <https://www.nga.gov/feature/sculpturegarden/sculpture/sculpture4.shtm>, (*ibidem*).
- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3177807?uid=2&uid=4&sid=21106548724263>, (*ibidem*).
- <http://polishculture-nyc.org/?itemcategory=30817&siteId=217&priorId=0&personDetailId=35>, (*ibidem*).
- <http://www.suapesquisa.com/industrial>, (*ibidem*).
- <http://www.heimread.com/artists/louise-bourgeois>, em maio de 2015.
- <http://www.artecapital.net/exposiçao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois>, (*ibidem*).
- [http://www.infopedia.pt/\\$nabis](http://www.infopedia.pt/$nabis), (*ibidem*).
- <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto/series>, (*ibidem*).
- [http://www.colorizemedialearning.com/detalhe\\_tecnologia.php?pag=59](http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_tecnologia.php?pag=59), (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/page/5/>, em junho de 2015.
- <http://collectiftextile.com/noir-kei-ninomiya/?subscribe=success>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/beatwoven/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/anita-hirlekar-2/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/xiao-li-2/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/page/6/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/page/7/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/anna-piper/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/habits-de-lumiere>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/john-bisbee>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/ashley-v-blalock>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/hanne-friis/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/nathan-carven-et-le-motif-ceramique/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/sonia-delaunay/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/yuni-kim-lang/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/matieres-ouvertes/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/malin-bobeck/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/hiroko-takeda/>, (*ibidem*).

- <http://collectiftextile.com/sample-sample/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/guerra-de-la-paz/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/be-linen/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/meredith-woolnough/>, (*ibidem*).
- <http://collectiftextile.com/page/8/>, (*ibidem*).
- <http://p3.publico.pt/node/17392>, (*ibidem*).
- <http://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1887-1983/>, (*ibidem*).
- <http://www.moma.org/collection/artists/5675>, (*ibidem*).
- <http://tipografos.net/bauhaus/gunta-stoelzl.html>, (*ibidem*).
- <http://www.bauhaus-dessau.de/gunta-stolzl-tochter-monica-stadler-erzahlt.html>, (*ibidem*).
- <http://www.bauhaus-dessau.de/lazlo-moholy-nagy-tochter-hattula-moholy-nagy-erzahlt.html>, (*ibidem*).
- <http://www.moma.org/collection/artists/710?direction=fwd&locale=pt&page=2>, (*ibidem*).
- <http://mizzete.pt/pt/ms/ms/mantas-alentejanas-7200-302-reguengos-de-monsaraz/ms-90043798-p-4/>, (*ibidem*).
- <http://www.thisiscolossal.com/2015/02/hand-painted-ceramic-plate-instalations-by-molly-hatch/>, (*ibidem*).
- <https://facebook.com/universoemtramas>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/aprendendo-a-tecer-no-tear-mineiro-de-4-pedais-urdir-licar-tramar-leitura-e-interpretacao-dos-graficos-receitas-e-graficos-de-codigos-repassos/>, (*ibidem*).
- <http://tecelagemartesanal.wordpress.com>, (*ibidem*).
- <https://m.facebook.com.com/tecelao.rodrigo>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/lendo-e-interpretando-graficos-de-tecelagem-sistema-europeu/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/urdidura-direta-secoes-cruzamento-dos-fios/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/tear-alemao-ou-pente-lico-urdirindo-passo-a-passo-cfotos/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/nos-pequeno-compendio-por-leocyr-oliveira/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/urdirindo-o-tear-de-pedal-cvideos/> (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wodpress.com/ponto-arremate-para-mantas-xales-cachecois-etc/> (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/receita-dos-tecidos-dobrado-e-tubular/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/tingimento-com-corantes-naturais/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/tear-vertical-de-baixo-lico/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/teares-pelo-mundo-fotos-de-teares-de-27-paises/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/curiosidades-tecendo-na-china-antiga/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/curiosidades-tingimento-de-urdidura-a-frio-por-kaz-madigan-australia/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/meus-trabalhos-tapetes-e-passadeiras-finlandesas/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/meus-trabalhos-paineis-em-fibras-naturais/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/meus-trabalhos-paineis-em-sisal-tingido/>, (*ibidem*).
- <https://tecelagemartesanal.wordpress.com/meus-trabalhos-paineis-em-algodao-e-la/>, (*ibidem*).
- <http://www.bauhaus-dessau.de/walter-gropius-neffe-2-grades-peter-k-erzahlt.html>, (*ibidem*).
- <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-claire-zeisler-12076> (*ibidem*).

- <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-anni-albers-12134>, (*ibidem*).
- <http://andreavelloso.blogspot.pt/2013/06/gerhard-richter.html>, (*ibidem*).
- <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-vestimenta-sem-fim-de-roland-barthes/>, setembro de 2015.
- <http://tallerdeencuentros.blogspot.pt/2011/05/el-arte-textil-hilos-que-narran-la.html>, (*ibidem*).
- <http://www.asur.org.bo/es/asur/proyectos/formaci%C3%B3n>, (*ibidem*).
- <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/3931/2703>, (*ibidem*).
- <http://origemdapalavra.com.br/site/arquivo-perguntas/2005/01/>, (*ibidem*).
- <http://artfcity.com/2014/03/13/sheila-hicks-best-work-is-not-at-the-biennial/>, (*ibidem*).
- <http://www.wta-online.org/>, (*ibidem*).
- <http://www.bauhaus.com.br/site/html/escolabauhaus.php>, (*ibidem*).
- <http://www.ruadebaixo.com/bauhaus.html>, (*ibidem*).
- <http://www.dw.com/es/bauhaus-modelo-para-armar/a-4507597>, (*ibidem*).
- <http://bmcr.brynmawr.edu/1996/96.08.03.html>, em fevereiro de 2016.
- [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832009000100017&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832009000100017&script=sci_arttext), (*ibidem*).
- <http://artery.wbur.org/2014/10/01/fiber-ica>, em abril de 2016.
- <http://www.textile-forum-blog.org/2015/01/fiber-sulpture-1960-to-present/>, (*ibidem*).
- <https://www.icaboston.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960-present>, (*ibidem*).
- <http://www surfacedesign.org/photo-essay-chinas-8th-intl-fiber-art-biennale/>, em maio de 2016.
- <http://english.pilar-tobon.com/vestigios.html>, em novembro de 2016.
- <http://english.pilar-tobon.com/galeria.html>, (*ibidem*).
- <http://www.pilar-tobon.com/perfil.html>, (*ibidem*).
- <http://www.pilar-tobon.com/>, (*ibidem*).
- <https://culturebox.francetvinfo.fr/tendences/mode/couture-et-tricot-triomphe-a-laiguille-en-fete-a-paris-132477>, (*ibidem*).
- <http://madmuseum.org/exhibition/fran%C3%A7oise-grossen-selects>, (*ibidem*).
- <http://madmuseum.org/events/crochet-workshop-plastic-fantastic-resolution>, (*ibidem*).
- <http://madmuseum.org/events/madmakes-wonjung-choi>, (*ibidem*).
- <http://madmuseum.org/events/teachers-professional-development-3>, (*ibidem*).
- <http://www.belasartes.ulisboa.pt/artlab-protocolo-simboloco/>, (*ibidem*).
- [http://www.guntastolzl.org/gallery/1456128\\_hors3#74248012\\_RYBxR](http://www.guntastolzl.org/gallery/1456128_hors3#74248012_RYBxR), (*ibidem*).
- <http://www.guntastolzl.org/gallery/1936287>, (*ibidem*).
- <http://www.artnet.com/artists/rosemarie-trockel/>, (*ibidem*).
- <http://www.craftinamerica.org/artists/ed-rossbach/>, (*ibidem*).
- <http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/01/arte-da-tapeçaria-ganha-vida-em-paris...>, (*ibidem*).
- <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.pt/2015/02/toshico-horiuchi-artista-textil-japonesa.html>, (*ibidem*).
- [https://www.artonline.net/Periodico/162\\_Mayo\\_2009/5ta.\\_Bienal\\_de\\_Arte\\_Textil\\_Internacional](https://www.artonline.net/Periodico/162_Mayo_2009/5ta._Bienal_de_Arte_Textil_Internacional), em janeiro de 2017.
- <http://www.textile-forum-blog.org/2015/11/the-textile-room>, em fevereiro de 2017.
- <http://www.caat.org.ar/links-artistas.php>, (*ibidem*).
- <http://www.jstor.org/stable/1566855>, (*ibidem*).
- <http://www.lauraferrando.com.ar/>, (*ibidem*).
- <http://www.mirtazak.com.ar/>, (*ibidem*).
- <http://www.paula-diringer.blogspot.com.ar/>, (*ibidem*).
- <http://www.artebus.com.ar/pupiryberg>, (*ibidem*).
- <http://www.rosaarena.com.ar/>, (*ibidem*).
- <http://isabelpoikowskitone.com/>, (*ibidem*).
- <http://www.silke.com.ar/>, (*ibidem*).

- <http://fundacioncolombia.org/agenda/taller-de-creatividad-para-todos-con-silke-o>, (*ibidem*).
- <http://fundacioncolombia.org/docentes/silke>, (*ibidem*).
- <https://www.wta-online.org/about.html>, (*ibidem*).
- <http://www.wta-online.org/europe.html>, (*ibidem*).
- <https://mail.google.com/mail/u/0/?ui=2&iK=59dd76fc55&view=pt&search=inbox&th=159bdc8>, (*ibidem*).
- [http://www.velvethighway.com/joomla/index.php?option=com\\_content&task=view&id=152](http://www.velvethighway.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=152), (*ibidem*).
- <http://redtextilia.org/2013/06/boletin-6-cronica/>, (*ibidem*).
- <http://maximolaura.com/about-maximo-laura/>, (*ibidem*).
- <https://museomaximolaura.com/books/:76>, (*ibidem*).
- <https://www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2016/Textil/textil.html>, (*ibidem*).
- [http://www.arteonline.net/Agenda/Exposiciones\\_MuestrasXI\\_Salon\\_de\\_Arte\\_Textil\\_en\\_Peq...](http://www.arteonline.net/Agenda/Exposiciones_MuestrasXI_Salon_de_Arte_Textil_en_Peq...), (*ibidem*).
- [http://www.bienale.1t/2011/?page\\_id=2&lang=en](http://www.bienale.1t/2011/?page_id=2&lang=en), (*ibidem*).
- <http://www.bienale.1t/2011/?p=391&lang=en>, (*ibidem*).
- <https://opustextile.com/category/uruguay/>, (*ibidem*).
- <https://opustextile.com/category/uruguay/page/3/>, (*ibidem*).
- <http://noticiastextilesuruguay.blogspot.pt/>, (*ibidem*).
- <http://exposicionrojocetu.blogspot.pt/>, (*ibidem*).
- [https://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral\\_article&id\\_article=206&language](https://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral_article&id_article=206&language), em abril de 2017.
- <http://www.alionschwabe.com/>, em maio de 2017.
- <http://www.bbc.com/portuguese/geral-37658309>, (*ibidem*).
- <https://instalajahippie.blogspot.com>, (*ibidem*).
- <https://www.escriitoriodearte.com/artista/jacques-douchez/>, (*ibidem*).
- <http://conexaodecor.com/2017/01/arte-da-tapeçaria-moderna-exposicao/>, (*ibidem*).
- <http://www.scythiatextile.com/textile-for-young.html>, (*ibidem*).
- <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-prosa-textil-com-henrique-schucman>, (*ibidem*).
- <https://craftnowphila.org/essays/warren-seelig/>, (*ibidem*).
- <http://www.michaelradyk.com/jacquard-textiles.html>, (*ibidem*).
- <http://artedafibrabrasileira.blogspot.com>, (*ibidem*).
- [http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study-in-national-treasures/](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study-in-national-treasures/), (*ibidem*).
- [http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_aba/archie-brennan/](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_aba/archie-brennan/), (*ibidem*).
- <https://www.pinterest.com/nadezdaristicv/archie-brennan/>, (*ibidem*).
- <http://tsgnyblog.org/index.php/2012/02/susan-martin-maffei/>, (*ibidem*).
- <http://www.archiebrennanproject.com/>, (*ibidem*).
- <http://ytat.asp.lodz.pl/en/triennial-of-tapestry>, em junho de 2017.
- <http://www.textile-forum-blog.org/2016/05/the-tapestry-triennale-of-lodz/>, (*ibidem*).
- <http://arttextstyle.com/2010/05/17/dispatches-the-13th-international-triennial-of-tapestry-in-lodz/>, (*ibidem*).
- <http://www.textile-forum-blog.org/2016/06/2016-paper-biennial-rijswijk/>, (*ibidem*).
- <https://thomascronenberg.wordpress.com/tag/tapestry/>, (*ibidem*).
- <https://www.jackshainman.com/artists/nick-cave/>, (*ibidem*).
- <http://www.doblealturadeco.com/bienal-textil-eligio-a-uruguay-como-sede-2017/>, em setembro de 2017.
- [http://www.infopedia.pt/\\$paco-rabane](http://www.infopedia.pt/$paco-rabane), em abril de 2018.
- <https://www.portalsaofrancisco.com.br/curiosidades/historia-da-emilio-pucci>, (*ibidem*).
- <https://rubbersoulvintageblog.wordpress.com/2012/01/31/the-swinging-60s-look>, em maio de 2018.
- <http://www.com/portuguese/vert-cul-42171780>, (*ibidem*).

- <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45216.shtml>, (*ibidem*).
- [https://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermidia/graphica2013/trabalhos/DESIGN%20TEXTIL%20REVISAO%](https://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermidia/graphica2013/trabalhos/DESIGN%20TEXTIL%20REVISAO%20), (*ibidem*).
- <https://www.google.pt/search?q=beatriz+oggero+e+obra+reliquia&op=beatriz+oggero+e+obra+reliquia&aqs=chrome.69i57.52685jOj7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, em junho de 2018.
- <https://www.artsy.net/artist/orley-genger>, (*ibidem*).
- <https://animal.comunicante.blogspot.com/2007/10/etimologia-de-texto-textil-y-textura.html>, setembro de 2018.
- <https://www.archdaily.com/39223/woods-of-net-tezuca-architects>, em novembro de 2018.
- <https://www.chinafiberartforum.com/events>, (*ibidem*).
- [https://issuu.com/ideiasemergentes/docs/contextile\\_catalogo\\_2018\\_](https://issuu.com/ideiasemergentes/docs/contextile_catalogo_2018_), (*ibidem*).
- [contextile.pt/2018/portofolio/contextile-2018](https://contextile.pt/2018/portofolio/contextile-2018), (*ibidem*).
- <https://www.dinheirovivo.pt/fazedores/freitag-aqui-nao-ha-duas-malas-iguais/>, em junho de 2019.
- <https://www.interweave.com/article/weaving/marguerite-porter-davison>, (*ibidem*).
- <http://www.petersprojects.com/kiki-smith-woven-tales>, (*ibidem*).
- <https://www.artsy.net/show/dowling-walsh-warren-seelig-shadowfields>, em agosto de 2019.
- <http://www.nermanmuseum.org/exhibitions/194-04-17lackey-Jane-seelig-warren.html>, (*ibidem*).
- <http://www.bmoreart.com/2009/11/warren-seelig-textile-per-se-at-mica-30.html>, (*ibidem*).
- <https://freepressonline.com/content/columnists/-art-current/Article/art-current-Warren-Seelig/50/268/8283>, (*ibidem*).
- <http://www.infosign.net.br>spgprints-inaugurou-centro-de-tecnologia-de-impressao-digital-textil>, em janeiro de 2020.
- [biculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze](http://biculturali.it/2018/03/mostre-eventi/maria-lai-filo-palazzo-piti-firenze), (*ibidem*).
- [madrenapoli.it/en/collection/maria-lai/](http://madrenapoli.it/en/collection/maria-lai/), (*ibidem*).
- [irenebrination.com/irenebrination-notes-on-a/2019/12/maria-lai-holding-the-sun-maxxi.html](http://irenebrination.com/irenebrination-notes-on-a/2019/12/maria-lai-holding-the-sun-maxxi.html), (*ibidem*).
- <http://fr.org/Anthropologie%20techniques?oldid=112950176>, (*ibidem*).
- [artbma.org/exhibitions/berman-annet-couwenberg](http://artbma.org/exhibitions/berman-annet-couwenberg), (*ibidem*).
- [art.state.gov/personnel/annet\\_couwenberg](http://art.state.gov/personnel/annet_couwenberg), (*ibidem*).
- <https://www.mica.edu/undergraduate-majors-minors/fiber-major/annet-couwenberg>, (*ibidem*).
- <http://www.apollo.magazine.com/kiki-smith-interview>, (*ibidem*).
- <http://www.studiointernational.com>index.php>leonor-antunes-a-seam-a-surface-hinge-or-knot-portugal-venice-biennal-2019-video-interview>, em março de 2020.
- <http://madrid2019.wta-online.org>, (*ibidem*).
- <http://www.belasartes.ulisboa.pt>puro-inospito-ou-a-transcendencia-dos-objetos-corporeos-artlab-tapeçaria-contemporanea/>, em abril de 2020.
- <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>, em junho de 2020.

### **Fibras**

- <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/quimica/nylon-um-polimero-resistente.htm>, em fevereiro de 2017.
- <http://super.abril.com.br/comportamento/0s-tecidos-sinteticos/>, (*ibidem*).
- [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0104-14282012000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0104-14282012000100003), (*ibidem*).
- <http://brasilescola.uol.com.br/quimica/utilizacao-dos-polimeros-sinteticos.htm>, (*ibidem*).
- <http://brasilescola.uol.com.br/quimica/a-invasao-dos-polimeros.htm>, (*ibidem*).
- <http://www.siglaseabreviaturas.com/pvc/>, (*ibidem*).
- <http://conceito.de/pvc/>, (*ibidem*).
- <http://www.dicionarioinformal.com.br/pvc/>, (*ibidem*).
- <http://www.almanaquedocampo.com.br/imagens/files/fibras-celulosicas%20juta.pdf>, em março de 2017.
- <http://www.web.fibrenamics.com/pt/conhecimento/as-fibras/fibras-naturais/>, (*ibidem*).

- <http://www.dictionary.com/browse/lurex>, (*ibidem*).
- <http://www.thefashionnouveau.com/a-volta-do-lurex-e-lame>, (*ibidem*).
- <http://www.delfim.com.br/produto/lame/>, (*ibidem*).
- <https://br.pinterest.com/pin/410038741053434211/>, (*ibidem*).
- <http://itapemafm.clicrbs.com.br/saltoalto/2015/01/05/direto-dos-anos-80-lame-tecido-super-brilhante>, (*ibidem*).
- <http://www.lenzing-fibers.com/en/tencel/the-fiber/>, (*ibidem*).
- <http://www.ecomall.com/greenshopping/everydaychic.htm>, (*ibidem*).
- <https://www.blucher.com.br/autor/detalhes/vidal-salem-871>, abril de 2017.
- <http://allingerie.com.br/nomenclatura-de-tecidos-parte-ii/>, (*ibidem*).
- <http://www.thefreedictionary.com/Honan>, (*ibidem*).
- <http://www.georgeweil.com/ProductGroup.aspx?Menu=3&Level1=68&Level2=1391&Level3..>, (*ibidem*).
- [https://www.infopedia.pt/\\$acetato-de-celulose](https://www.infopedia.pt/$acetato-de-celulose), (*ibidem*).
- <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/quimica/poliacrilonitrila-ou-orlon.htm>, (*ibidem*).
- [http://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral\\_article&id\\_article=206&language](http://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=255&tabela=geral_article&id_article=206&language), (*ibidem*).
- <http://www.ciceco.ua.pt/index.php?menu=196&language=pt&tabela=geral>, (*ibidem*).
- <http://www.dicionarioinformal.com.br/asbesto>, (*ibidem*).
- <https://www.dicio.com.br/asbesto/>, (*ibidem*).
- <http://www.fashionbubbles.com/estilo/viscose/>, (*ibidem*).
- <http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/liocel/>, (*ibidem*).
- <http://www.fashionbubbles.com/estilo/fibra-de-bambu-pros-e-contras/>, (*ibidem*).
- [http://www2.uol.com.br/modabrasil/forcas\\_moda/pash/index2.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/forcas_moda/pash/index2.htm), (*ibidem*).

#### **Filosofia**

- <http://www.blavatsky.net/index.php/secret-doctrine>, em junho de 2014.
- <http://www.cobra.pages.nom.br/fc-heidegger.html>, em julho de 2014.
- <http://www.holybooks.com/wp-content/uploads/the-Secret-Doctrine-by-H.P.-Blavatsky.pdf>, em junho, julho, e setembro de 2014.
- <http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd1-0-co.htm>, (*ibidem*).
- <http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd1-1-01.htm>, (*ibidem*).
- <https://www.metodista.br/revistas/revistas/ims/index.php/COR/article/download/1698/1691>, (*ibidem*).
- [http://www.editora.vrc.puc-rio.br/autores/autores\\_entrevistas\\_ligia\\_saramago.html](http://www.editora.vrc.puc-rio.br/autores/autores_entrevistas_ligia_saramago.html), (*ibidem*).
- [http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_05/artefilosofia\\_o5\\_01\\_dossier\\_heidegger\\_01\\_apresenta%C3%A7%C3%A3o.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_05/artefilosofia_o5_01_dossier_heidegger_01_apresenta%C3%A7%C3%A3o.pdf), (*ibidem*).
- <https://integrallife.com/integral-post/overview-integral-theory>, (*ibidem*).
- <http://www.martinheidegger.net/>. Textos de trabalho, em outubro de 2014.
- [http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_05/artefilosofia\\_05\\_01\\_dossier\\_heidegger\\_06\\_ligia\\_saramago.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_05/artefilosofia_05_01_dossier_heidegger_06_ligia_saramago.pdf), (*ibidem*).
- <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/viewFile/5572/4385>, (*ibidem*).
- [http://monoskop.org/images/b/b7/Foucault\\_Michel\\_L\\_archeologie\\_du\\_savoir.pdf](http://monoskop.org/images/b/b7/Foucault_Michel_L_archeologie_du_savoir.pdf), em dezembro de 2014.
- <http://www.sofadasala.com/estudos/cosmogenese00.htm>, em agosto de 2015.
- [https://Michel\\_Serres](https://Michel_Serres), em janeiro de 2016.
- <http://sciedade.dos.poetas.amigos.blogspot.pt/2013/11/120-obras-filosoficas-do-seculo-xx-para.html>, (*ibidem*).

#### **Geografia**

- <http://espanol.mapsofworld.com/continentes/sur-america/peru>, em março de 2015.
- <http://mapasinteractivos.didactalia.net/pt/comunidade/mapasflashinteractivos/>, (*ibidem*).
- <http://recurso/mapa-de-paises-de-sudamerica-dmaps/8a5c94c3-0a1d-4e80-a08c-89e2ac45c51c>, (*ibidem*).
- <http://www.aularagon.org/files/espaa/atlas/3AmericaS.htm>, (*ibidem*).

## História

- <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>, em outubro de 2014.
- <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/019.pdf>, em janeiro de 2015.
- <http://sites.google.com/site/historiasobreositesdebusca/Historia-da-tecnologia/historia-doprimeiro-computador>, (*ibidem*).
- <http://www.brasilecola.com/historia-da-america/incas.htm>, em março de 2015.
- <http://www.mundoeducacao.com/historia-america/as-civilizacoes-precolombianas.htm>, (*ibidem*).
- <http://www.aisa.com.br/historia.html>, (*ibidem*).
- [http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia\\_Radio.html](http://radiofonia.com.sapo.pt/Historia_Radio.html), (*ibidem*).
- <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-construcao-do-muro-de-berlim.htm>, (*ibidem*).
- <http://fariaconversas.blogspot.pt/2009/03/decada-de-1930-o-mito-do-eterno-retorno.html>, em abril de 2015.
- <http://www.suapesquisa.com/industrial/>, (*ibidem*).
- <http://www.oficina-da-trama.com.br/historia.html>, (*ibidem*).
- [http://www.e-escola.com.br/Ensino-Historia/historia\\_das\\_artes.htm](http://www.e-escola.com.br/Ensino-Historia/historia_das_artes.htm), (*ibidem*).
- <http://www2.precolombino.cl/es/index.php>, (*ibidem*).

## Moda

- [http://www.ehow.com.br/moda-egito-antigo-sobre\\_114056/](http://www.ehow.com.br/moda-egito-antigo-sobre_114056/), em março de 2015.
- <http://www.modateca-sc.com/a-moda>, em abril 2015.
- <http://delas.ig.com.br/moda/2018-01-01/tendencia-moda-2018.html>, em maio de 2018.
- [https://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermedia/graphica2013/trabalhos/DESIGN%20TEXTIL%20REVISOAO%](https://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermedia/graphica2013/trabalhos/DESIGN%20TEXTIL%20REVISOAO%20), (*ibidem*).
- <http://www.farbe.com.br/blog/tendencia-de-tecidos-para-moda-outonoinverno-2017>, (*ibidem*).
- <http://fashion.semiotix.org/2013/02/the-autoethnography-of-creative-design-from-medium-to-shift>, em junho de 2019.

## Filmes e vídeos

- <http://www.cinefrance.com.br/filmes/profissionais/jean-luc-godard?p=3>, em março de 2015.
- <https://www.youtube.com/watch?v=CT7vxQoAbEI>, em maio de 2015.
- <https://www.youtube.com/watch?v=O8EPHFizXkl>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=XksVDBGfmTg>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=Oyai4jZWNSs>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=g7pnt8nJ2jO>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=wCdrxF2lzTA>, (*ibidem*).
- <http://www.youtube.com/watch?v=7HWDWr1RkeBkeB>, (*ibidem*).
- <http://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3D7HWDWr1RkeB>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=vz2YWmyyijl>, (*ibidem*).
- <http://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3DyF6EluMNR14>. *Gerhard Richter painting by Corinna Belz. 3'17"*, (*ibidem*)
- <http://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3DM2U540U7MWs>. *Gerhard Richter (Abstracts - 1995-1996). 2'35"*, (*ibidem*).
- <http://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3DIYL4KU9nzVM>. *Gerhard Richter (Abstracts - 2000-2009). 5'51"*, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=uPG7252dDOE&feature=em-share\\_video\\_user](https://www.youtube.com/watch?v=uPG7252dDOE&feature=em-share_video_user), em junho de 2015.
- <https://www.youtube.com/watch?v=uPG7252dDOE>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=6pkvmQcRC50&feature=em-share\\_video\\_user](https://www.youtube.com/watch?v=6pkvmQcRC50&feature=em-share_video_user), em julho de 2015.
- <http://www.youtube.com/watch?v=zIEMQBoFiYo>. *Gerhard Richter painting | euromaxx. 5'30"*, em agosto de 2015.
- <http://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g>. *Gerhard Richter in the studio. 21'58"*, (*ibidem*).

- <http://www.youtube.com/watch?v=P7gHJ8tmv1y>. *Gerhard Richter. Documentary 2006. 49'26''*, (*ibidem*).
- <http://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3DMbHoIDFoKqs>. *Gerhard Richter exhibition 2014 - Youtube. 1'31''*, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=sD15wZk-rHO>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=TR1abwZoXS&feature=em-share\\_video\\_user](https://www.youtube.com/watch?v=TR1abwZoXS&feature=em-share_video_user), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=3Fv%3D6i1d4lx47IQ>, em setembro de 2015.
- <http://www.wta-online.org/>, em janeiro de 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=Ulay-1W7GKs&t=51s>, em abril de 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=FCarXRadOnk>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=Vf2EbpXUxdl>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=FCarXRadOnk>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=es5werprx1u>, Silke, mais que uma artista têxtil, em dezembro de 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=9XfIDnoy6dc>. Os Arcanos de seda de Silke, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=4ZHRs4usB40>, em janeiro de 2017.
- <https://www.facebook.com/dianeasselin2/>, em fevereiro de 2017.
- <https://www.dailymotion.com/video/x198j3y>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=P1B9QZcwuMM>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=wcyRKczoE1c>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=wQd4-iIQGA>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=8Ryle-pxY1w>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=GH7kpChx3Cw>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=FcylsSZHTR4>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=rC-FE9W5Ayg>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=tcsNL\\_VoNHw&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=tcsNL_VoNHw&t=6s), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=7lm80YKQL1A>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=3WtrLVIU6W8>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=XceC8Rv6ouK>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_gBbRz3SK8](https://www.youtube.com/watch?v=C_gBbRz3SK8), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=OYeBjSKO>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=P1B9QZcwUMM>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=OYeBjSKOZJQ>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=AsRacIVDVyc>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=wQd4-iIQGA>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=ndWe5HffLbQ>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=KjoxJNfeQLg>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=rC-FE9W5Ayg&spfreload=5>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=K6NgMNvk52A>, em abril de 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OIJns3fPltE>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=UK6lqovdKLA>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=nZqtUn603NE>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=CQfZeQXQX48&feature=em-share\\_video\\_user](https://www.youtube.com/watch?v=CQfZeQXQX48&feature=em-share_video_user), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=S7f9z5zfXaE>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=CMI6UeOKfWc>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=NU80ZuVOa28>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=GJ8ZBr2Zt7I&t=14s>, em maio de 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OYeBjSKOZJQ>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=4XOVKDTbusw>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=f1aOh27CRCs>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=E2EER\\_GrZzo](https://www.youtube.com/watch?v=E2EER_GrZzo), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=Q2nL1Z7frNc>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=16mgDzrAbBg>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=r4dJXqaV2XU>, (*ibidem*).

- <https://www.youtube.com/watch?v=3R8lnPVXecw>, (*ibidem*).
- [https://www.youtube.com/watch?v=dq8LK83Shbk&feature=em-share\\_video\\_user](https://www.youtube.com/watch?v=dq8LK83Shbk&feature=em-share_video_user), (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=r8UyPIT34Hk>, em junho de 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=qfdGKFG2070>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=PwupTQt9zxY> (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=UYc71qZvM8>, em julho de 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=yg1vZmSmwoo>, em setembro de 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=aDFjhlwyQ2E>, em maio de 2018.
- <https://www.youtube.com/watch?v=hh6ygGesFkE>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=CWi-s8xIFbO>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=aFEmxyuFjVg>, (*ibidem*).
- <https://www.youtube.com/watch?v=Q1WC7I-U9cE>, em junho de 2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=cbV4fmcTOQw>, em janeiro de 2020.

## APÊNDICES

### 1. Extensão de *Lausanne*, os artistas.

Estudam-se alguns artistas paradigmáticos e carismáticos dispersos pelo mundo, a tecer sob a influência de *Lausanne*, apenas nomeados antes no Capítulo II, subcapítulo sobre *Lausanne*. Eles tecem contemporaneamente o estado da arte têxtil.

El Anatsui (1944), escultor natural do Ghana, vive na Nigéria, elabora tapeçarias, instalações metálicas e murais gigantescos, semelhantes a vestuário e paisagens, reciclando latas metálicas de refrescos e outras bebidas, das quais reúne milhares de peças de alumínio e tampas de garrafas de *whisky*, de cerveja, que une com fio de cobre, traçando conexões entre o consumo, o desperdício e o ambiente (Colchester, 2009:182-183) (fig. 1).



Fig. 1 - El Anatsui - *Earth Cloth*, 2003. Tecido de garrafa de licor, folha de alumínio e fio de cobre. Fonte: Colchester, 2009: 183.

Um outro artista paradigmático, o búlgaro Wan Man (1932), viaja à China, onde estuda e desenvolve o têxtil contemporâneo; ele dirige as atenções da criação artística para o fenómeno do consumo da vida urbana, criando uma série de obras com crítica óbvia à sociedade pós-industrial, iniciando uma linguagem e forma artística alternativas. Nas suas obras, Wan Man usa matéria suave, macia, como folha de palmeira, linho, fita elástica, etc., e matéria dura, como metal, pedra, etc. Wan Man mostra que é não só criativo, como também inspira e transmite mais compreensão pela natureza e pela sociedade. Encontram-se outros artistas dentro do período contemporâneo em estudo, por vezes nem sempre alinhados com o novo paradigma. O Professor Shi Hui, da Universidade Tsinghau, viaja a Lodz, em 2010, numa visita académica. O japonês Fukumoto Shigeki (1946), conjuntamente com Helena Estanqueiro (1953) - professora na Escola de Artes Decorativas António Arroio - povoam o imaginário dos alunos da FBAUL, entre outros (Catálogos *From Lausanne to Beijing* e *ARTLAB, Tapeçaria Contemporânea*).

O Brasil segue o circuito internacional, encontrando-se artistas têxteis a tecer de acordo com o novo paradigma iniciado com *Lausanne*: Henrique Schucman e Ernesto Neto (1964). Henrique Schucman, engenheiro e tecelão tapeceiro de tear de alto-liço, aprende a arte com o mestre

uruguaio Ernesto Aroztegui e passa um ano na Índia. Schucman trabalha com materiais reciclados colhidos na praia, numa estética contemporânea figurativa - de rostos e pessoas - e abstratizante mural relevada. As suas tapeçarias apresentam várias linguagens, provenientes de várias técnicas de diferentes culturas indígenas e também dos Gobelins. Entre os materiais usados pelo artista contam-se: redes de pesca, sisal, cordas sintéticas que seguram barcos, restos de cadeiras de praia, fios industriais descartados, esponjas naturais, dinheiro em papel e moeda fora de circulação, plumas de gralha azul. *Rupestres* é uma série de sua vasta obra (*Henrique Schucman 30 anos de tapeçaria e A tapeçaria de Henrique Schucman*. Youtube, em maio de 2017). De Ernesto Neto, artista conceptual, cujas instalações oferecem ao visitante possibilidade de ver, tocar, cheirar e sentir as suas obras, numa envolvência sensorial total, sabe-se que usa tecidos elásticos nas suas instalações, que acompanha de dança, literatura e música brasileiras. Neto estica ao máximo o tecido, com pesos, criando formas gigantes muito interessantes, explorando as fronteiras do espaço físico e social através de estruturas interativas, táteis e biomórficas. As suas obras podem encontrar-se nas coleções permanentes da *Tate Gallery*, Londres, no Centro Georges Pompidou, Paris e no MoMA, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, entre outros museus.

Ao anterior conjunto de artistas têxteis acrescentam-se outras.

Kay Sekimachi (1926), artista têxtil americana, de origem japonesa, progride na tecelagem tradicional, até criar objetos tridimensionais, em mono filamento de *nylon*, tecido em tear; torna-se conhecida hoje em dia, através desses objetos tridimensionais, que tece há sessenta e cinco anos (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 227-228). Diana Brennan, artista têxtil e *designer* australiana a viver e a trabalhar em França há vinte anos; tece obras esculturais tridimensionais, tapeçarias diáfanas em pequenos e grandes formatos, que flutuam no espaço, usando a técnica da máquina de tricotar manual e materiais industriais metálicos; ela joga com a transparência e com a cor dos fios de *nylon*, acentuando ritmos, vibrações e estruturas. Brennan diz-se parente dos tecelões da Idade Média; ela traduz os seus temas também através do bordado, da impressão e da *assemblage*. Uma outra artista tecelã australiana, porém a viver no Uruguai, Alison Schwabe (1946), apresenta em 2011 uma colcha SAQA a um leilão; criadora têxtil e professora, Schwabe, ao contrário de outros artistas, que trabalham em segredo, partilha o processo mental e criativo com o seu público; há mais de trinta anos que Schwabe se inspira em estruturas da paisagem australiana, processos e padrões resultantes de texturas, compondo a partir de retalhos que tece como quem tece fios, espelhando influências aborígenes australianas, entre outras. De mencionar também, a artista russa Irina Andreeva e os seus *Bonecos Têxteis* que esculpe em feltro. A artista prefere esculpir suas meninhas sem boca, acompanhadas de gatos (fig. 2).



Fig. 2 - Irina Andreeva - *Bonecos Têxteis*. Escultura em feltro. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/339458890648745377/?=true>, em novembro de 2018.

Encontram-se outras artistas tecelãs paradigmáticas a tecer sob a influência de *Lausanne* e espalhadas pelo mundo, a japonesa Toshiko Horiuchi (1940) e a americana Anne Wilson (1949). Esta artista cria escultura, desenhos, projetos de arte digital, fotografia, representação e animações DVD de paragem de movimento, empregando roupa branca de mesa, lençóis, cabelo humano, renda, fio têxtil e arame. O trabalho de Wilson estende os processos tradicionais da arte da fibra - técnicas como o ponto de costura, o *crochet*, a malha - a outros média. O seu trabalho artístico explora práticas pessoais e públicas de sistemas rituais e sociais, ideias de desconstrução e reconstrução, tanto no mundo micro cósmico, como no mundo macro cósmico da arquitetura pública e privada, bem como explora temas de tempo e desperdício. Wilson é influenciada pelo movimento têxtil-arte internacional, incluindo por artistas como Magdalena Abakanowicz, Ritzi e Peter Jacobi (1935) ambos nascidos na Roménia, de nacionalidade alemã, Olga de Amaral (1932), colombiana e Ed Rossbach (1914-2002), artista têxtil americano muito conhecido pela tecelagem e pela cestaria ([https://Anne\\_Wilson\\_artist](https://Anne_Wilson_artist)), em dezembro de 2016) (figs. 3-4).



Fig. 3 - Olga de Amaral - *Muro*, detalhe, 1969. Tecido linear, cordas envolvidas, 220 x 260cm. Fonte: Kuenzi, 1981: 249.

Fig. 4 - Olga de Amaral - *Nébula 4*, 2015. Linho, papel japonês, gesso, pintura acrílica e folha de ouro. Fonte: [https://Olga\\_de\\_Amaral](https://Olga_de_Amaral), em dezembro de 2016.

Quanto à referida Toshiko Horiuchi, ela inicia a carreira têxtil em 1966, como *designer* da Boris Kroll de Nova Iorque. Esta artista têxtil japonesa de topo, no Canadá e no Japão, é conhecida por criar estruturas têxteis interativas de larga escala, principalmente recreios têxteis para

crianças, redes de *nylon* vivamente coloridas, elaboradas em *crochet* e "nós", como *Woods of Net - Florestas Têxteis*. Estas obras gigantes, recreios para crianças em *crochet* feito à mão, levam cerca de um ano a concluir e tornam-se exposição permanente da artista no Hakone Open Air Museum, no Japão (<http://sociedade dospoetasamigos.blogspot.pt/2015/02/toshico-horiuchi-artista-textiljaponesa.html>, em dezembro de 2016) (fig. 5).



Fig. 5 - Tochiko Horiuchi - *Wood of Net - Floresta têxtil*, 2011. *Crochet* e "nós", 800 x 578cm. Japão, Hakone Open Air Museum. Fonte: <https://www.archdaily.com/39223/woods-of-net-tezuca-architects>, em novembro de 2018.

Referem-se ainda duas artistas, Diane Assilin Tisserande e Silke (?1956). Da primeira artista, uma canadiana, chegam em fevereiro de 2017 artísticos casacos, construídos de pedaços de tecidos soltos, de incontáveis botões, assumindo-se Assilin artista tecelã e professora de tecelagem *Saori*. Esta tecelagem, de origem japonesa, põe ênfase na liberdade de expressão e na criatividade mais do que na técnica (figs. 6-8).



Figs. 6-8 - Diane Assilin. Três casacos. Fonte: <https://www.facebook.com/dianeassilin2/>, em fevereiro de 2017.

A austríaca Silke, coordenadora da Quinta Bienal Internacional de Arte Têxtil, WTA, residente na Argentina e internacionalmente reconhecida, mais do que uma artista têxtil, ela tece um modo de estar espiritual, que se liga a toda uma poética Rilkeana, com a série executada de 1982 a 1987 e inspirada na obra de Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*; veja-se a abordagem Rilkeana no Capítulo I desta investigação. A linguagem integradora de suas obras leva-a a incorporar música, encenação, palavras e dança, num fecundo entrecruzamento das artes. Entre os ciclos temáticos de Silke surgem com destaque *Os Quatro Elementos* e *Os Arcanos em Seda*. Esta artista recebe vários prêmios na Argentina e no exterior; mostra experiência

didática em *workshops*, em múltiplos seminários criativos, livros e vídeos (<https://www.youtube.com/watch?v=es5werprx1u>; <https://www.youtube.com/watch?v=9XfIDnoy6dc>, em dezembro de 2016). Ilustra-se o seu trabalho, aquando da I Bienal WTA.

Na América Latina encontram-se inúmeros outros exemplos de artistas contemporâneas, a tecer segundo o novo paradigma têxtil herdado de *Lausanne*, como é o caso da chilena Ester Chacón Ávila, que não participa nas Bienais WTA, tanto quanto se sabe. As suas obras esculturais gigantescas apresentam uma estética figurativa humanoide de nus e vestidos, executada em materiais como papel e sisal, numa técnica mista que compreende *macramé*, "nós", enrolamentos de grande volume, tecelagem tradicional e de tear. A artista fala dos vinte e sete anos de trabalho têxtil, sem esboços, acrescentando que, ao tecer vai adicionando gamas de cor e contrastes com muito relevo, usando as suas próprias mãos sobre teia de cordas. Um outro exemplo é a jovem artista têxtil e plástica Paola Moreira Villegas, igualmente chilena, de Santiago, que junta pintura e tecelagem manual e também ensina, inclusive pessoas com necessidades especiais. Considerada emergente, Villegas apresenta mandalas, pequenos têxteis murais pendentes, árvores em instalações suspensas no ar, com cascatas de raízes em redondo, bonsais esculturais; agarra sonhos, empregando "ponto de nó", *macramé*, *pompons*, franjas, enrolamentos, fios por tecer, cestaria, fios de diversas espessuras, *assemblages*, tear Mapuche, tear quadro, tear mural, haste para suspensão de teia, tranças, torcidos, combinando vários tipos destas técnicas. Na sua obra referenciada como "natureza, força, cor & vida", Villegas emprega vários materiais não convencionais como juta, serapilheira, bastidores, arames, canas, pedaços de troncos de madeira, além de outros materiais mais ortodoxos como lãs e acrílicos. As suas obras, expostas por exemplo na Casa da Cultura Braquedarte em janeiro de 2016, lêem-se numa estética abstratizante geométrica e também numa estética figurativa, paisagista e naturalista.

No Brasil encontram-se artistas a tecer de acordo com o novo paradigma, seguindo o circuito internacional da mudança de paradigma iniciado em *Lausanne*. Eva Soban (1950) apresenta a sua obra na exposição *Artistas da Tapeçaria Moderna II* - de outubro de 2016 a janeiro de 2017, usando por exemplo a juta e integrando a "fenda". Cláudia Araújo, artista e *designer* têxtil, gere uma empresa de manufatura, há vinte anos, onde tece tapetes em tear manual, sob os princípios da sustentabilidade, reciclando aparas de *lycra*, descartadas da indústria brasileira de bikinis. Cláudia Araújo está sempre a pesquisar novas possibilidades, novos materiais, novas técnicas. Entre os prémios recebidos contam-se: um prémio na XIII Trienal Internacional de Tapeçaria de Lodz, em 2010, *Carpet Design Award*, Hannover, 2013. Bia Vasconcellos (1946), de *curriculum* multifacetado, expõe as suas tapeçarias nas principais mostras nacionais e internacionais, como nas três primeiras Trienais de Tapeçaria de São

Paulo, 1976, 1979, 1982 e na XX Trienal Internacional de Tapeçaria de Lodz, em 2001, entre muitas outras mostras. Cyssa Magri ou Carmem Cecília Magri Orlando (1956), de *curriculum* qualificado, frequenta o curso intensivo *Utilização Artística das Fibras Naturais*, ministrado pela artista letã canadiana da fibra Inese Birstins (1942), com outras artistas brasileiras como Zorávia Bettiol, Marina Overmeer (1941) e Vivian Pinto Portela da Silva, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1989. Inese Birstins emigra para a Austrália, em 1949 e depois para o Canadá, em 1969. Produz figuras humanas de tamanho natural, feitas de camadas de feltro, material que explora para transmitir tanto fragilidade como proteção da verdadeira comunicação, que magoa. Segundo Birstins, o seu trabalho fala da dificuldade da comunicação do ser de cada pessoa. Ensina nas Universidades de Concórdia, Montreal e de São Paulo, Brasil. De 1977 a 1978 é presidente da guilda em missão, dos fiadores e tecelões, na Colômbia. Entre 1980 e 1987 ocupa os lugares de assistente, associada e, por fim, diretora artística do departamento têxtil, Artes-Visuais, no Centro Banff para as artes, em Alberta. Zorávia Augusta Bettiol (1935), porventura a artista plástica de maior envolvimento têxtil-arte, revela a sua intensa vocação para o figurativo estilizado, que se nota nas complexas estruturas bidimensionais e tridimensionais tecidas. Bettiol utiliza nessas obras materiais brasileiros: algodão, sisal, entre outras fibras e também minerais brasileiros, aliados às mais avançadas técnicas e com estas, Bettiol obtém efeitos de relevo, de escavado e aberturas nas tramas tecidas. Algumas das suas obras atingem dimensão espacial, com temática quase sempre figurativa, de traço simplificado, estilizado - crianças, pombas, folhagens. Bettiol apresenta ainda outras formas variadas, geométricas e abstratas, que ela trama nos materiais têxteis. Berenice Gorini (1941) apresenta vestes rituais gigantescas, executadas com fibras largas e espessas, bem como produz obras de cestaria. Gorini recebe o prêmio revelação na I Trienal de Tapeçaria, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1976, participa na XV Bienal Internacional de São Paulo, em 1979; no começo da década de 1980, obras da mesma série estão presentes na mostra coletiva em Linz e Viena, na Áustria (*Vasconcellos, Bia. A Arte da Fibra Brasileira.-Blogger*, em maio de 2017). Vivian Silva ou Vivian Pinto Portela da Silva, nasce presumivelmente em 1946, a julgar pelas datas em que se forma na Universidade MacKenzi, São Paulo, entre 1963 e 1967. A artista visual, arquiteta urbanista e artista têxtil brasileira publica sobre história, evolução e tendências nas vanguardas brasileiras, além de outras atividades. Refere-se também Ana Norogrande (1951). Artista visual brasileira, Norogrande é graduada em desenho e plástica, tem mestrado em educação e especialização em *design* de superfície, entre outra formação. Torna-se escultora têxtil-arte, e as suas obras mais recentes conquistam o espaço e respiram feminilidade. Não se considerando uma feminista, Norogrande aborda questões de género, tais como a condição da mulher na sociedade. Recentemente, ela usa peças descartadas de máquinas agrícolas e manequins antigos, que

emprega parceladamente em diálogo com a sua estrutura. Escolhe as máquinas agrícolas, porque elas se ligam à terra e à questão da fertilidade, afirma a artista (Ric record - ver mais - Marta Gomes - corpos e partes - Ana Norogrande, youtube, 28 Abr2016, em junho de 2017). As suas obras têxteis apresentam-se sobre estruturas metálicas e em variados materiais - ferro, tela metálica galvanizada, fibra metálica, aço inoxidável, entre outros.

## 2. Extensão de *Lausanne*, as Bienais e as Trienais.

Continua a tecer-se o estado da arte têxtil com as Bienais e as Trienais, extensão de *Lausanne*, do ano 2010 até ao ano 2015 e princípio de 2016.

Ainda em 2010 realiza-se a XIII Trienal Internacional de Tapeçaria em Lodz, na Polónia, a segunda exposição internacional de tapeçaria mais importante, depois das Bienais de *Lausanne*. A I Trienal realiza-se em 1972, o que revela simultaneidade com *Lausanne*, durante e depois de *Lausanne* terminar, em 1995. Estes dados revelam igualmente forte atividade têxtil na Europa, verificando-se a sua expansão pela América do Sul e pelo Extremo-Oriente.

Em 2011 acontece no Museu de Tapeçarias de Portalegre nova mostra de tapeçaria contemporânea, integrada na colaboração com a FBAUL, onde alunos e docentes da referida Universidade expõem os seus trabalhos, alinhados com a mudança de paradigma verificada em *Lausanne*. A exposição intitula-se *ArteLab Futuro, Tapeçaria Contemporânea* e acontece de 23 de julho a 31 de outubro. Conta com a presença de trinta e três participantes, dos quais se selecionam alguns, cujas obras se reproduzem a seguir: Catarina Pratas (1991), Hugo Ferrão (1954), Luisa Rodrigues (1988) (figs. 9-11).



Fig. 9 - Catarina Pratas - *Carpet Hair*, 2011. Tecelagem de lã (trama) sobre cabeleira-peruca (teia), 45 x 45 x 1cm. Fonte: Catálogo ArteLab Futuro, Tapeçaria Contemporânea, 2011: 14.



Fig.10 - Hugo Ferrão - *Terras do Reino Maravilhoso*, 1984. Tecelagem em ponto de Portalegre e Tafetá, lã e fibras vegetais, 100 x 135cm. Fonte: Catálogo ArteLab Futuro, Tapeçaria Contemporânea, 2011: 22.



Fig. 11 - Luísa Rodrigues - *Intransponível* (detalhe), 2011. Tapeçaria, tiras de plástico, madeira e rede metálica, 114 x 148,5 x 2cm. Fonte: Catálogo ArteLab Futuro, Tapeçaria Contemporânea, 2011: 25.

Ainda em 2011 tem lugar na cidade Kaunas, na Lituânia, a *Kaunas Biennial Textile*, que ali se realiza desde 1997, portanto na sua 8ª edição na altura e que procura ser o acontecimento mais significativo para a arte têxtil contemporânea na Europa. Abrangendo também o *design*, as novas tecnologias e a relação com espaços *site specific*, esta Bienal procura criar oportunidade para a criação de uma cultura têxtil discursiva, na Europa e no mundo. O sucesso dessas Bienais inspira a realização da *Contextile 2012*, uma vez que há contacto de artistas portugueses com esses acontecimentos.

Em 2012, de 1 de setembro a 14 de outubro, acontece a primeira Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, *Contextile*, em Guimarães e surge com a celebração desta cidade enquanto Capital Europeia da Cultura. Para além da história industrial e cultural rica, que os têxteis sempre têm tido na cidade e no norte nacional, avança-se que as *Contextiles* conferem aos têxteis particular interesse em áreas como processos de criação, produção, inovação, consumo e vão até aos domínios da imaginação, convergência, colaboração e arte. Estas Bienais reimaginam as possibilidades dos têxteis, ao explorarem o imenso universo criativo têxtil-arte. Com a primeira *Contextile* realizam-se exposições, espetáculos, conferências e surgem publicações, todos eles acontecimentos de qualidade técnica e artística, importantes a nível nacional e internacional. Na *Contextile 2012* participam artistas têxteis oriundos de quatro continentes. São selecionadas oitenta e sete obras de cinquenta e três artistas de vinte países, com destaque para a representação europeia, com doze países e para os artistas portugueses, que são um quinto dos artistas selecionados. Ausente está o continente africano. Das Américas, encontram-se representados os Estados Unidos, o Canadá e o Chile. A China, Taiwan, Israel e a Rússia representam o continente asiático, a Austrália pela Oceânia, que se representa pelo artista Ying Chew (1961). Os artistas portugueses presentes na Bienal Vimaranesense de 2012 são: Ana Abreu (1954), Ana Marta Antunes (1973), Ana Tecedeiro (1979), Cláudia Melo (1975), Conceição Abreu (1961), Dora-Iva Rita (1954), Hélia Aluai (1973), Isabel Guimarães (1976), Namora Caeiro (1980), Patrícia Sobreiro Marques (1975), Tiago Pereira (1972). O prémio de aquisição é atribuído a Claire A. Baker (1963), do Reino Unido, pela obra *Built Up, Broken Down* (fig. 12). No âmbito da *Contextile 2012* acontecem duas residências artísticas - uma lituana, outra espanhola - duas exposições satélite - arquivo fabril e homenagem a Gisela Santi - bem como se divulgam notícias sobre a Bienal Têxtil 2011 em Kaunas, na Lituânia e sua parceria com Portugal.

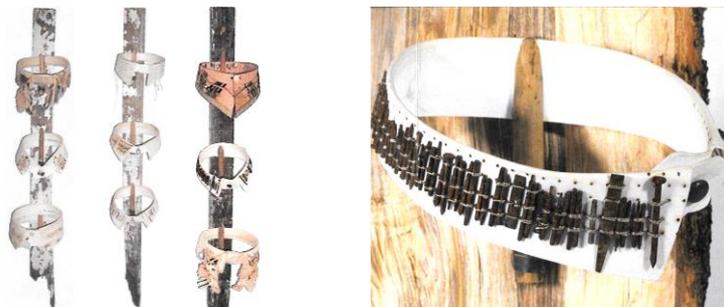


Fig. 12 - Claire A. Baker - *Built Up, Broken Down*, 2012. 9 Colarinhos de algodão *vintage*, fio de seda de bordar, papel, objetos enferrujados, fecho de colarinho *vintage*, bordados à mão, corte a *laser*, 18 x 18 x 6cm, para peça isolada. Fontes: <https://contextile.files.wordpress.com/2011/07/clair-baker-composiccca7acc83o-blog-640-400...>, em agosto de 2015; Catálogo *Contextile*, Trienal de Arte têxtil Contemporânea, 2012: 45.

No mesmo ano 2012, de 6 de julho a 2 de setembro, acontece a exposição *ARTELAB, Next Vision, Tapeçaria Contemporânea*, na galeria de exposições temporárias do núcleo da Real Fábrica Veiga, no Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, na Covilhã. Na raiz desta iniciativa está a colaboração com a FBAUL. Encontram-se presentes vinte e sete participantes, ilustrando-se obras de: Inês Valla (presumivelmente 1991), Isabel Santos (1970), Raquel Taquelim d'Almeida (1989) (figs. 13-15).

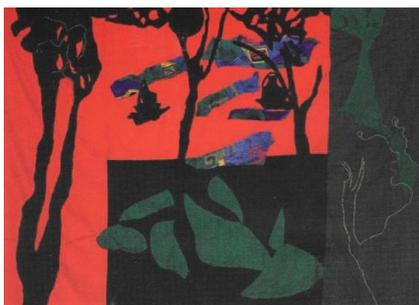


Fig. 13 - Inês Valla - Sem título, 2012. Técnica mista: flanela e linha, 100 x 200cm. Fonte: Catálogo ARTELAB, *Next Vision, Tapeçaria Contemporânea*, 2012: 14.

Fig. 14 - Isabel Santos - *Metamorfose*, 2012. *Crochet* em lã, dracalon e tecidos, 150 x 250 x 20cm. Fonte: Catálogo ARTELAB, *Next Vision, Tapeçaria Contemporânea*, 2012: 49.



Fig. 15 - Raquel Taquelim d'Almeida - *Cão de Água Português*, 2012. Estrutura mista: ferro, jornais e desperdícios, 100 x 70 x 30cm. Fonte: Catálogo ARTELAB, *Next Vision, Tapeçaria Contemporânea*, 2012: 57.

Igualmente em 2012 tem lugar a exposição *Aerícolas*, Arte Têxtil Contemporânea do Uruguai, no MNAV - Museu Nacional de Artes Visuais - no Uruguai, com a presença de quinze artistas: Bernardo Cardarelli, José Gómez Rifas (1944), Felipe Maqueira, Olga Bettas, Elena Caja, Muriel Cardoso, Silvia de la Barrera, Alejandra González, Claudia Olasso, María Teresa Pagola, Ana Poggi, Ana María Rodríguez, Jacqueline Vares, Julia Vicente de Estol, Margaret Whyte. Alfredo

Torres é o curador desta mostra, que integra a 6ª Bienal de Arte Têxtil Internacional Contemporânea, WTA, realizada no México em 2011, sob o tema *Aire*, onde o Uruguai é país convidado.

Em 2013 registam-se vários acontecimentos têxteis de relevo:

- a 1ª Bienal da Universidad de Marmara na Turquia, Istambul;
- a Hangzhou Triennial of Fiber Art, de 21 de setembro a 20 de novembro, *Academic Exchange and Exhibition, Tsinghua University in Tsinghua, China*;
- a VII Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, WTA, em Bogotá, na Colômbia;
- em setembro de 2013 tem lugar o XVIII Encontro Nacional de Arte (? têxtil), no Uruguai. Esta exposição é organizada com a colaboração do Centro de Arte Têxtil do Uruguai (CETU). Este centro nasce sob o impulso do mestre Ernesto Aroztegui e tem quatro décadas de trabalho. No XVIII encontro estão presentes artistas têxteis de todo o mundo, sob a curadoria de Alfredo Torres: Felipe Maqueira, José Gómez Rifas, Lilián Madfes (1954), Ana María Brum, Nazar Razanchian, Jacqueline Vares, Rosa Ziegler e a emergente Daniela Malatez. Estes artistas empregam diversidade de técnicas como: tecido, *patchwork*, *wrapping*, *crochet*, bordado, entre outras. Além disso, empregam grande variedade de materiais não convencionais: fibras de origem animal e/ou vegetal - peles, folhas e casca de bananeira - fibras plásticas, metálicas ou de suporte industrial. Estes dados levam o curador do encontro a pedir aos artistas, que empreguem, pelo menos, um elemento reconhecidamente têxtil.
- Também em 2013, acontece a XIV Trienal Internacional de Lodz, como antes se antecipa, em termos globais.

Em 2014, de 2 de abril a 18 de maio, tem lugar *Fiber Futures, Pioneros del Arte Textil Japonés*, na Universidad Complutense de Madrid. A Bienal de São Paulo realiza-se no mesmo ano, assim como a segunda Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea *Contextile*.

A *Contextile* 2014, de 26 de julho a 11 de outubro de 2014, traz a Guimarães novos artistas de renome mundial contemporâneo. São selecionadas cinquenta obras de cinquenta artistas de vinte países, com ênfase para a representação europeia, com quinze países; encontra-se uma representação asiática com a presença de Taiwan e das Américas vêm a Costa Rica, o México, os Estados Unidos e a Argentina. Portugal encontra-se representado por seis artistas, aparecendo em catálogo igual número para os Estados Unidos e para a Espanha. Entre os artistas portugueses contam-se: Alves Dias (1952), Henrique Neves (1965), Conceição Abreu (1961), Isabel Quaresma (1962), Mariana Sales (1990), Rosa Godinho (1955). Nesta exposição nota-se grande ênfase em novos materiais - que se tratam no Capítulo II, subcapítulo 3. - por comparação às técnicas empregues, algumas pré-colombianas, presentes no mesmo subcapítulo. Nesta exposição encontram-se obras de videoarte, tapeçaria, fotografia, multimídia, instalação, desenho e escultura. No âmbito da *Contextile* 2014 são convidados

três países, Espanha, Estónia e Lituânia; os primeiros dois países trazem dez artistas, a Lituânia oito. Além disso, realizam-se duas exposições satélite: *Fibre Futures*, *Japan's Textile Pioneers* e *Em Busca do Silêncio*, de Margarida Reis, professora na Escola Artística Soares dos Reis, no Porto. A exposição satélite japonesa marca forte presença com trinta artistas pioneiros, com materiais têxteis não-convencionais como filamentos de metal, microfibras sintéticas, entre outros. A presença japonesa na capital Vimaranesa integra-se numa itinerância a decorrer de 2007 a 2015, assim presumivelmente vindos de Madrid para Guimarães. Acrescenta-se que tem lugar a residência artística de Cindy Steiler, que aprende o bordado tradicional de Guimarães e o faz renascer. No âmbito "emergências, educação artística e cultura têxtil", a *Contextile 2014* convida três instituições, no sentido de promover o trabalho dos estudantes em formação; deste modo estão representadas a Escola Artística António Arroio de Lisboa, a Escola Artística Soares dos Reis do Porto e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

O prémio de aquisição da *Contextile 2014* é atribuído a *Naturaleza Desdoblada*, da escultora mexicana Miriam Medrez (1952) (fig. 16). São ainda atribuídas menções honrosas a quatro obras: *100 Drops*, de Amanda Salm (1961); *Custody of the Tongue*, de April Dauscha (1985), ambas artistas norte-americanas; *Moreni*, da romena Elena Brebenel (1983) e *In Rete*, da húngara Livia Pápai (1955). Salienta-se que, para além das áreas industrial, económica e do bordado tradicional, esta e as outras *Contextiles* abrem o têxtil à arte.

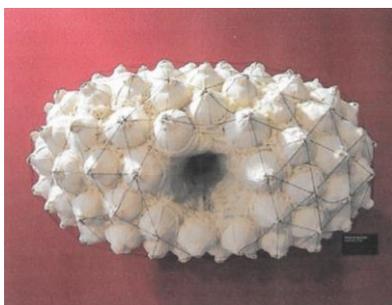


Fig. 16 - Miriam Medrez - *Naturaleza Desdoblada*, 2013. Tecido macio, linhas e estrutura metálica, costura e montagem, 37 x 73 x 33cm. Fontes: <http://contextile.pt/2014/premio-de-aquisicao-e-mencoes-honrosas/>, em agosto 2015; Catálogo *Contextile*, Bienal de Arte Têxtil Contemporânea 2014: 96-97.

Em junho, de 18 a 28 de 2014, realiza-se em Kherson, na Ucrânia, a 11ª Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea, *Scythia 10*, que tem antes e depois outras Bienais, cuja informação se revela escassa, incompleta ou inexistente.

Também em 2014, de 24 de julho a 30 de novembro, acontece a exposição ARTLAB - Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea, no Museu de Tapeçaria de Portalegre, Guy Fino, em parceria com a FBAUL e a Câmara Municipal de Portalegre. Como nas anteriores exposições desta Faculdade, papel de relevo cabe a Hugo Ferrão, seu principal mentor e regente da Unidade Curricular de Tapeçaria da Licenciatura em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da

Universidade de Lisboa. De entre os trinta participantes ilustram-se as obras de: Carolina Blattmann (1989), Catarina Amorim (1992) e Joana Salvador (1971) (figs. 17-19).



Fig. 17 - Carolina Blattmann - *Antracite ou Natureza Morta(?) II*, 2013. Ramos de Ficus Benjamina, arame e cobre, 120 x 230cm. Fonte: Catálogo ARTLAB - Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea, 2014: 8.



Fig. 18 - Catarina Amorim - *9 Faces*, 2013. Tecelagem de PVC sobre rede de arame, dimensões variáveis. Fonte: Catálogo ARTLAB - Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea, 2014: 10.



Fig. 19 - Joana Salvador - *Meditação*, 2014. Tecelagem cosida, 140 x 160cm. Fonte: Catálogo ARTLAB - Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea, 2014: 21.

O ano 2014 vê também a 8ª Bienal de Arte Têxtil Internacional, *From Lausanne to Beijing - De Lausanne a Pequim* - que tem lugar em Nantong, província Jiangsu, China, de 30 de setembro a 30 de outubro. Nos seus catorze anos de existência, esta exposição é acolhida em 2014 pela Academia das Artes e *Design* da Universidade Tsinghua, Departamento de Cultura de Tongxiang e pelo Instituto de Arte Têxtil da Academia Nacional de Pintura da China. São selecionadas cento e oitenta e seis obras das seiscentos e cinquenta e cinco concorrentes, de duzentos e vinte artistas de quarenta e um países. Trezentas e sessenta e três daquelas obras são de autores chineses, duzentas e noventa e duas vêm de outros países. Esta mostra, originariamente por convite, é agora concorrencial-competitiva. A Bienal é precedida pelo 8º Simpósio de Arte Têxtil Internacional, que tem lugar na estância de encontro Wuzhen na cidade Tongxiang, província Zhejiang. Durante três dias o Simpósio inclui apresentações, conferências e discussões de grupo, sobre o tema *Inclusão e Integração*. Artistas da Polónia, Estados Unidos, Austrália, Suíça, Áustria e França, entre muitos outros, fazem breves comunicações sobre o *Zeitgeist* das artes têxteis nos seus países. Torna-se possível a troca de ideias entre os artistas chineses e os visitantes. Também se realiza uma discussão sobre o ponto de partida da rota da seda. A par dos acontecimentos oficiais, é possível visitar várias

lojas de manufatura têxtil local. Entre os países presentes contam-se: China, Japão, Canadá, Estados Unidos, Lituânia, Suíça, Finlândia, Polónia, Reino Unido, Holanda. A China assume o predomínio, pelo número de artistas presentes. Não se encontra referência a técnicas empregues. São atribuídos os prémios ouro - ao artista chinês Liang Xuefang pela obra *If You Blossom 2* - prata - ao chinês Ai Jingwei, com a obra *China Impressions of Wu Zhen* - bronze - a Severija Incirauskaitė-Kriaunevicienė, da Lituânia, pelas obras *The Path of Rose* e *Morning Trio III* - e seis prémios de excelência (Photo essay: *China's 8th Int'l Fiber Art Biennale - Surface Design*, <https://www surfacedesign.org/photo-essay-China's-8th-intl-fiber-art-biennale/>, em maio de 2016).

Ainda em 2014 tem lugar a quarta *International Fibre Art Exhibition of Contemporary Fibre Art - Fibremen 4* - em Kherson, na Ucrânia, só para artistas têxteis masculinos, onde predomina o pequeno formato (fig. 20). *Fibremen* tem lugar desde 2011, na Ucrânia.



Fig. 20 - Cartaz da exposição *Fibremen 4*. Fig. 21 - Cartaz da exposição *Fibremen 5*.

Em dezembro de 2014 é homenageado o artista e professor têxtil do Uruguai, Ernesto Aroztegui (1930-1994). Inicialmente ligado ao teatro, ele vira-se depois quase exclusivamente para a tecelagem e para o seu ensino, em várias cidades do Uruguai, Argentina e Brasil, ganhando prémios e distinções. Funda um *atelier* de artes plásticas na Escola Nacional de Belas-Artes, em Montevideo, onde forma grandes artistas têxteis tapeceiros. A homenagem a este artista consiste numa exposição retrospectiva, na publicação do livro *Ernesto Aroztegui 1930-1994* e do vídeo documental *El Revés de la Trama*, sobre a vida e obra do artista, produzido para o canal digital *Vera + de Antel*. O livro abarca as obras, o método de ensino e a atividade teatral do artista, bem como a criação de um movimento têxtil no Uruguai e áreas circundantes, nos anos 1960 e seu desenvolvimento até ao presente.

De 1 de outubro de 2014 a 4 de janeiro de 2015 tem lugar em Boston, Estados Unidos e no ICA - Instituto de Arte Contemporânea - a exposição *Fiber Sculpture: 1960 to Present* a qual, no ano 2015, segue para Ohio e Iowa, E.U. Nesta mostra faz-se uma retrospectiva dos pioneiros da arte têxtil em escultura e patenteiam-se atuais artistas desta arte, examinando-se aí o desenvolvimento da abstração e dimensionalidade da arte têxtil de meados do século XX até ao presente. Nessa exposição encontram-se obras têxteis de artistas pioneiros como Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Elsi Giaunque, Lenore Tawney e Claire Zeisler, Jagoda

Buić, Françoise Grossen (1943), suíça-americana, Olga de Amaral (1932), colombiana, Eva Hesse (1936-1970), judia-alemã, Rosemarie Trockel (1952), alemã, apenas para nomear alguns dos trinta e quatro artistas presentes na exposição, vinte e sete dos quais mulheres. Outros artistas presentes são Ernesto Neto, Anne Wilson e Haegue Yang (1971), da Coreia do Sul, que transformam as definições materiais da fibra. Estes objetos são considerados em termos de médium, processo e conceito, mais do que em relação a divisões categóricas dentro de disciplinas e mundos artísticos (<https://www.icaboston.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960-present>; <http://www.textile-forum-blog.org/2015/01/fiber-sulpture-1960-to-present>, em abril de 2016).

Em 2015 de 9 a 26 de março, tem lugar a semana cultural de Salamanca, *Arte Contemporaneo de la Fibra Japonés*, no Centro Cultural Hispano-Japonés, em Salamanca. No mesmo ano, de 22 de outubro a 5 de novembro, tem lugar em Kherson, na Ucrânia, a quinta Exibição Internacional de Arte Têxtil Contemporânea - *Fibremen 5* - onde predomina o pequeno formato e apenas para artistas têxteis masculinos (fig. 21).

De 23 de outubro de 2015 a 21 de fevereiro de 2016, realiza-se uma exposição e homenagem à arte têxtil suíça, *The Textile Room*, no Museu Bellerive, em Zurique. Documenta-se a verdadeira história da arte têxtil na Suíça no contexto internacional. Entre os artistas presentes encontram-se: Sophie Tauber-Arp, Elsi Giauque, Moik Schiele (1938-1993), Liselotte Siegfried (1935), Marlise Staehelin (1927-1991), Françoise Grossen, Gunta Stölzl. Este certame inclui *design* têxtil, impressão em tecidos e tecelagem (*Textile forum blog, the textile room*).

De 30 de outubro de 2015 a 29 de fevereiro de 2016, assiste-se à exposição *ARTLAB - Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea* - e a Conferências da Primavera, tapeçaria contemporânea, *Palavra Têxtil* - no Museu de Tapeçaria de Portalegre. São expostas obras do Grupo 3.4.5. - Gisella Santi, Alves Dias, entre outros - e obras de professores e alunos da FBAUL. Entre os conferencistas contam-se: Alves Dias, Hugo Ferrão, Dora Iva Rita (1954), Inês Carrelhas, Ana Maria Gonçalves (1969), Ana Gonçalves de Sousa e Elisa de Sousa (1991). Ilustram-se algumas obras dos participantes na exposição; selecionam-se a artista e fundadora do Grupo 3.4.5., Gisella Santi, a docente da ESEL Teresa Matos Pereira (1974) e a aluna Beatriz Coelho (1995) (figs. 22-24).



Fig. 22 - Gisella Santi - *Sem título*, s/d. Tecelagem vertical, lã e linho, 200 x 50 x 50cm. Fonte: foto de Maria Santana.

Fig. 23 - Teresa Matos Pereira - *Orgão #1 ou Orgão #2*, 2001-2002. Técnica mista, matérias têxteis diversas, dimensões variáveis. Fonte: foto de Maria Santana.

Fig. 24 - Beatriz Coelho - *Sem título*, 2015. Técnica mista: madeira, acetato, plástico, fita adesiva, serapilheira, sisal e matérias têxteis diversas, 120 x 100cm. Fontes: foto pessoal da autora desta investigação e Catálogo ARTLAB UR, Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea, 2015: 47.

De 8 de outubro de 2015 a 9 de janeiro de 2016, tem lugar em Londres a exposição têxtil-arte, *Losing the Compass*.

### 3. As fibras têxteis ontem e hoje.

Desenvolve-se neste espaço de Apêndice a temática das fibras têxteis, iniciada no Capítulo II, subcapítulo 3. 3..

A fibra têxtil é o material têxtil base até tempos bem contemporâneos, quando ela começa a aparecer mais ausente do que presente, quando os processos tradicionais se substituem pelas novas tecnologias digitais. Importa porém considerar que os artistas empregam ainda hoje fibra têxtil, muito embora ela se venha a eclipsar lenta e progressivamente das obras consideradas têxteis, *malgré tout*. Recordar-se a importância das fibras, materiais têxteis, durante praticamente todo o século XX, dando mesmo nome ao novo movimento têxtil-arte surgido com *Lausanne*, o tempo da mudança de paradigma, que se intitula "revolução têxtil-arte" ou *Fiber Art* - arte da fibra ou arte têxtil. A arte têxtil, ao evoluir, também a partir das qualidades intrínsecas do seu material, a fibra têxtil, que é um dos aspetos fundamentais do novo paradigma, exprime, revela ou representa um certo *état de chose*. Estão assim reunidas razões mais do que suficientes para descrever e analisar o mundo das fibras naturais, artificiais e sintéticas, seguindo de momento para esta parte do estudo o autor Georges Champetier (1905-1980) e a sua obra *Les Fibres Textiles*, de 1959.

Consideram-se as fibras como materiais muito finos e alongados, como filamentos, que podem ser depois texturados de diversas formas, contemporaneamente com belos efeitos em termos de mistura de fios e de espessuras diferentes e tonalidades diversas. O processo mais usual de texturação é a torção a temperatura alta, aproximadamente 200°C, torção, deformação depois desfeita, sendo o fio bobinado a seguir (Navarro, 2007:11). As fibras são a matéria-prima para a manufatura. Elas podem ser fiadas, formando fios, linhas ou cordas ou podem ser dispostas

em "mantas", para a produção de papel, feltro, fraldas ou outros produtos. Toda a fibra é um polímero e classifica-se uma fibra, tendo em conta a sua polimerização. Conforme a sua origem, as fibras usadas na manufatura classificam-se em naturais, artificiais ou sintéticas, sendo que mais adiante estudam-se apenas dois grupos: as fibras naturais e as fibras químicas, nestas englobando as artificiais e as sintéticas ([https://www. blucher.com.br/autor/detalhes/vidal-salem-871](https://www.blucher.com.br/autor/detalhes/vidal-salem-871), em abril de 2017).

Segundo Kuenzi, a partir da sua invenção, os artistas empregam indiferentemente as fibras naturais - celulósicas ou proteicas - as fibras artificiais ou as fibras sintéticas. Desde a criação da química macromolecular, aparece no mercado uma quantidade de fibras sintéticas novas, que têm propriedades totalmente diferentes das fibras naturais ou artificiais. Segundo Champetier, em menos de vinte anos, as fibras sintéticas invadem o mercado: derivados polivinílicos e poli acrílicos, poliamidas, *polyesters* cobrem as utilizações mais variadas, onde por vezes as fibras naturais e artificiais se mostram insuficientes. Os têxteis sintéticos não suplantam completamente os têxteis naturais, antes se complementam mutuamente, dando ao homem a possibilidade de satisfazer o melhor possível os seus desejos utilitários ou estéticos (Kuenzi,1981: 302). Seguindo Champetier *in* Kuenzi, distinguem-se três espécies de fibras: as naturais, as artificiais e as sintéticas. As fibras naturais dividem-se em duas categorias: as fibras naturais celulósicas e as fibras naturais proteicas ou multiformes.

### **3. 1. As fibras naturais celulósicas.**

Estas são fibras vegetais, cujo emprego remonta à Idade da Pedra; são constituídas principalmente por celulose, substância fundamental, que sustem as células dos vegetais superiores, elemento essencial, constitutivo da sua parte sólida. Encontra-se igualmente celulose em certos vegetais inferiores e mesmo no reino animal. As fibras empregues como matéria têxtil são as fibras longas, podendo ser reunidas num fio contínuo e resistente, que aguenta as operações da fição. O algodão - uma fibra unicelular - continua a ser a matéria têxtil mais procurada, constituindo no tempo de Georges Champetier, químico francês antes referido, 50% do consumo do conjunto das diversas fibras. O linho coloca-se em segundo lugar das fibras naturais (vegetais, claro); ele atinge apenas 6% a 7% do consumo do conjunto das fibras têxteis. As suas fibras são policelulares, mais frágeis do que as fibras do algodão, requerem maiores cuidados e são extraídas do *Linium usitatissimum*. A fibra de cânhamo, igualmente policelular, extrai-se do *Cannabis sativa*. É geralmente utilizada para confeccionar sacos e cordas. A juta extrai-se de uma liliácea de Bengala, na Índia. Tem a mesma estrutura muito lenhificada do cânhamo. Emprega-se geralmente para fabricar a tela de embalagem - serapilheira - cordéis e cordas. O sisal, extraído de um agave do México, de África e do Extremo-Oriente, emprega-se principalmente no fabrico de cabos, de cordéis e de sacos e é

composto de longos feixes, molhos de fibras de um metro de comprimento. O rami ou grama da China, extraído da casca de uma urtiga originária da China e de Marrocos, é uma fibra, que tem uma carga de rutura 50% mais forte do que a fibra do algodão. É particularmente empregue na confeção de telas muito resistentes, tecidos para decoração e para o vestuário. Todas estas fibras vegetais devem as suas qualidades, indispensáveis à sua função têxtil, às propriedades da celulose, uma substância macromolecular.

### **3. 2. As fibras naturais proteicas.**

Estas são fibras animais e as mais utilizadas são a seda e a lã. Em seguida, vêm os cabelos e os pêlos animais. A crina é um pêlo longo, forte e flexível, que cresce particularmente no pescoço e na cauda dos animais. A crina de cavalo é um material por vezes usado pelos artistas - a crina lisa, tal como sai da cauda ou da juba do animal e a crina encrespada, que depois de torcida é mergulhada em água a ferver, de onde sai frisada. A seda permanece a rainha das fibras têxteis proteicas. Ela não é completamente destronada com o aparecimento da seda artificial, ideada por Robert Hooke (1635-1703) em 1667 e por René Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757) em 1734 e também não é destronada pela invenção das fibras sintéticas, mas ela não representa mais do que cerca de 0,3% da produção do conjunto das fibras têxteis. A seda natural é o fio segregado, sem interrupção, pela lagarta do bicho da seda (*Bombyx mori*), quando faz o seu casulo. Os fios de seda têm uma densidade de 1,33 e a sua carga de rutura é da ordem de 30 a 50 kg por mm<sup>2</sup>. O alongamento à rutura varia de 13 a 20% (Champetier *in* Kuenzi, 1981:302-303). A lã representa 14,5% da utilização das fibras têxteis e, pelo seu consumo, vem em segundo lugar (Champetier *in* Kuenzi, 1981:303). A lã de carneiro é a mais utilizada. As suas qualidades dependem da origem do carneiro e da idade do animal. A lã de cordeiro é sedosa e suave; a lã torna-se dura e rugosa com o envelhecimento do animal. O merino é o carneiro, que produz a lã mais fina, cuja carga de rutura é de 14 a 20 kg por mm<sup>2</sup>. O seu alongamento à rutura é de 30 a 50%. A lã em bruto de carneiro é tratada de diferentes formas. Uma vez desengordurada e livre das suas impurezas, apresenta uma cor amarelada. Frequentemente é branqueada, com o auxílio de água oxigenada ou de outros produtos. Em seguida a lã é penteada ou cardada, para dispor as fibras de modo mais ou menos paralelo, antes de serem fiadas e transformadas num fio contínuo. Depois a lã é tingida com colorantes ácidos ou básicos. Também pode ser tingida com elementos naturais. O principal constituinte da lã é uma proteína fibrosa, a ceratina. A lã é resistente ao calor. Ela só se degrada a partir de uma temperatura de cerca de 110°. Consideram-se variedades de lã natural: *mohair*, caxemira, angorá, caraculo.

### **3. 3. As fibras artificiais.**

As primeiras fibras têxteis artificiais, produzidas pelo homem, a partir de matéria-prima da natureza, imitam a seda. Depois das experiências e das tentativas do inglês Robert Hooke (1635-1703), em 1664, do francês Réaumur (1683-1757), em 1734, de Dubet (n. d.), em 1770, é preciso chegar a meados do século XIX para se conseguir uma matéria fiável, que aguenta aplicações têxteis válidas. Em 1855, George Audemars (n. d.), de *Lausanne*, obtém fios artificiais, a partir de uma solução muito viscosa de nitrato de celulose, na mistura éter-álcool, com goma-elástica, mergulhando aí e retirando lentamente uma ponta de aço. O fio solidifica-se por evaporação do solvente no ar. Outros inventores registam as suas patentes. A primeira realização de um verdadeiro fio têxtil artificial deve-se ao conde Hilaire de Chardonnet (1839-1924). Desde 1878, Chardonnet obtém amostras de fio contínuo, através da fiação de uma solução de nitrato de celulose na mistura álcool-éter e coagulação pela água. Patenteia a sua descoberta em 1885 e apresenta a sua seda artificial na Exposição Universal de Paris, em 1889. O engenheiro científico, industrial e inventor da seda artificial - o *rayon* - funda uma fábrica em 1890, em Besançon. Nasce a indústria dos têxteis artificiais. A fábrica concorre muito vantajosamente com a seda natural importada da China e do Japão. Esta fábrica é tomada em 1952 pela sociedade Rhodiaceta e é reconvertida para o fabrico de fios sintéticos de *nylon* e de *tergal*. Fecha depois definitivamente as suas portas em 1981, devido à concorrência internacional. Pioneiro dos têxteis artificiais, Chardonnet abre a via a todas as realizações futuras. As fibras artificiais celulósicas expandem-se imenso na altura.

#### **3. 4. As fibras sintéticas.**

Desde o aparecimento das primeiras fibras artificiais, são feitas diversas tentativas para substituir os derivados celulósicos, cuja constituição química é completamente diferente da constituição química da seda ou da lã, por substâncias derivadas das proteínas, que se aproximam muito mais da constituição química da lã ou da seda. Em 1935, o italiano Antonio Ferretti (1889-1955) consegue fabricar com êxito um fio têxtil resistente, *Snia Viscosa*, feito de fibras de caseína. A partir de então, outras fibras têxteis artificiais proteicas, de origem animal ou vegetal são criadas. Estudos sobre a constituição das fibras naturais e artificiais põem em evidência um certo número de condições, às quais uma substância deve satisfazer, para que ela possa dar um fio possuidor de qualidades têxteis. Essas condições servem de guia à síntese de fibras sintéticas. A aptidão de um corpo para tomar uma natureza fibrosa encontra-se essencialmente ligada à sua natureza macromolecular linear. Neste âmbito distinguem-se as fibras têxteis obtidas por polimerização - fibras polivinílicas e poliacrílicas - as fibras têxteis obtidas por policondensação ou por poliadição - poliamidas, *polyesters*. Estas fibras podem fazer concorrência às fibras naturais. A descoberta do *nylon* e a sua produção industrial, pouco antes da II Guerra Mundial, pelo químico americano Wallace Hume Carothers (1896-1937) provocam uma verdadeira revolução têxtil. Este poliamida vem à cabeça do fabrico das fibras

têxteis sintéticas. Mas outras fibras poliamidas acabam por se impor, enquanto que as fibras de *polyester* adquirem uma importância crucial e as fibras poliacrílicas suscitam cada vez mais interesse, como se vê adiante (Champetier *in* Kuenzi, 1981: 303).

Entretanto e em relação às fibras polivinílicas, mencionam-se as roupas de PVC, também conhecidas como roupas de vinil. Estas são vestimentas plásticas brilhantes, confeccionadas com o plástico policloreto de vinil (PVC). Estas vestes são muitas vezes confundidas com roupas de couro brilhante, pois a camada de plástico, que geralmente reveste tecido de fibras de *polyester* é, muitas vezes, texturizada para ficar semelhante ao couro. As roupas de PVC tornam-se tendências da moda da década de 1960 e do início da década de 1970, entre estilistas da época como André Courrèges (1923-2016) e Pierre Cardin (1922). As mesmas roupas ressurgem nos anos 1990 e na moda juvenil, bem como ressurgem desde 2010 para um público não só feminino, mas também masculino. Além dos já mencionados estilistas, também Jean Paul Gaultier (1952) e Yves Saint Laurent (1936-2008) utilizam o PVC nas suas coleções (<http://www.siglaseabreviaturas.com/pvc/>, em fevereiro de 2017).

Quanto ao *nylon* surgido e sintetizado em 1935, ele é na altura considerado o melhor substituto da seda, o substituto ideal para o requinte da seda. Este fio de fibra sintética pode ser tão resistente quanto o fio de seda da aranha. Indevidamente descartado, o *nylon 6.6* pode ter forte impacto ambiental, já que apenas se degrada após 400 anos. O fio invisível, resistente e durável, desencadeia na altura uma verdadeira revolução, sobretudo na década de 1960, não só no vestuário feminino. O *nylon* emprega-se em primeiro lugar nas cerdas das escovas de dentes, consagra-se nos anos 1940 com as meias femininas e continua com roupa interior, bermudas, calções curtos, fatos de banho, roupas desportivas, o velcro, linhas de pesca, paraquedas, tapetes, suturas cirúrgicas, entre outras utilizações. Contemporaneamente, o *nylon* continua popular, combinando-se com outras fibras têxteis ([http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-14282012000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-14282012000100003), em fevereiro de 2017).

Além das fibras estudadas, mencionam-se as fibras sintéticas metálicas, estas largamente empregues por Dulce Santana, como é o caso do *lurex*, presente no seu *atelier* em variadas cores e espessuras. No âmbito das fibras metálicas regista-se que são fibras sintéticas, fabricadas e compostas de metal, este revestido de plástico, que é revestido de metal ou de uma base completamente coberta por metal. Ouro e prata são usados desde tempos antigos, enquanto fios, para decorar têxteis e vestes de reis, nobres, chefes e pessoas com estatuto social. A primeira fibra metálica moderna é produzida em 1946. Mais recentemente, fios de alumínio, de plástico e *nylon* tratados com alumínio substituem o ouro e a prata. Os filamentos metálicos podem ser revestidos com películas transparentes, para minimizar a perda de brilho. Salienta-se, quanto ao método de produção, que há dois processos básicos para a manufatura das fibras metálicas. O processo mais comum é o de laminação, que sela uma

camada de alumínio, entre duas camadas de acetato ou fita de *polyester*. Estas fibras são depois cortadas em tiras compridas e estreitas, que formam fios e se enrolam em bobinas. O metal, o adesivo ou a fita podem ser coloridos, havendo muitas variações de cor e efeito. As fibras metálicas podem fabricar-se também pelo processo de metalização. Este consiste em aquecer o metal até à sua vaporização, depositando-o depois, a uma pressão elevada, sobre a película de *polyester*. Este processo produz fibras mais finas, mais flexíveis e duráveis, bem como mais confortáveis. Acredita-se que os fios metálicos empregues por Dulce Santana em seus têxteis arte são manufacturados seguindo este último processo, dada a plasticidade dos mesmos. A fibra metálica pode ser também retirada a fio de arame ou fio metálico - lã de aço - a feixe retirado de fio metálico de maior diâmetro - a fibra mais pequena é produzida por este método - pode ser moldada a partir de metal fundido ou cultivada em torno de uma base - frequentemente carbono. A fibra metálica retirada em feixe pode ser fabricada em tamanhos mais pequenos do que um micro metro de diâmetro (<http://www.dictionary.com/browse/lurex>; <https://Metallicfiber>, em março de 2017). Estes fios fabricam-se hoje em dia na Europa, Estados Unidos, Japão e Coreia do Sul. De corrente uso contemporaneamente, estas fibras e fios metálicos tanto se usam em alta-costura, como diariamente, tecidas e bordadas em vestes de *lamé*. De uso corrente em qualquer ocasião, as fibras metálicas são torcidas com outras fibras como a lã, o *nylon*, o algodão e mesclas sintéticas, produzindo fios que acrescentam efeitos inovadores ao tecido ou vestes finais. Entre outras utilizações das fibras metálicas contam-se as que seguem. As fibras de aço inoxidável empregam-se em carpetes; elas dispersam-se pela carpete, com outras fibras, não sendo assim detetadas. A sua presença ajuda à condução da eletricidade, para reduzir o choque estático. Este tipo de carpetes são utilizadas com frequência em áreas onde se trabalha com computadores, onde é maior a possibilidade de produção energética estática. Outros empregos incluem pneumáticos, cones-nariz dos mísseis, vestuário de trabalho, como fatos protetores, fatos espaciais e luvas resistentes ao corte, para talhantes e outras pessoas que trabalham perto de maquinaria laminada ou perigosa (<http://www.thefashionnouveau.com/a-volta-do-lurex-e-lame>, em março de 2017). Outros autores agrupam as fibras têxteis de outra forma. Neste contexto, complementa-se o estudo anterior, apresentando a configuração geral das fibras na cadeia têxtil, segundo Vidal Salem (fig. 25).

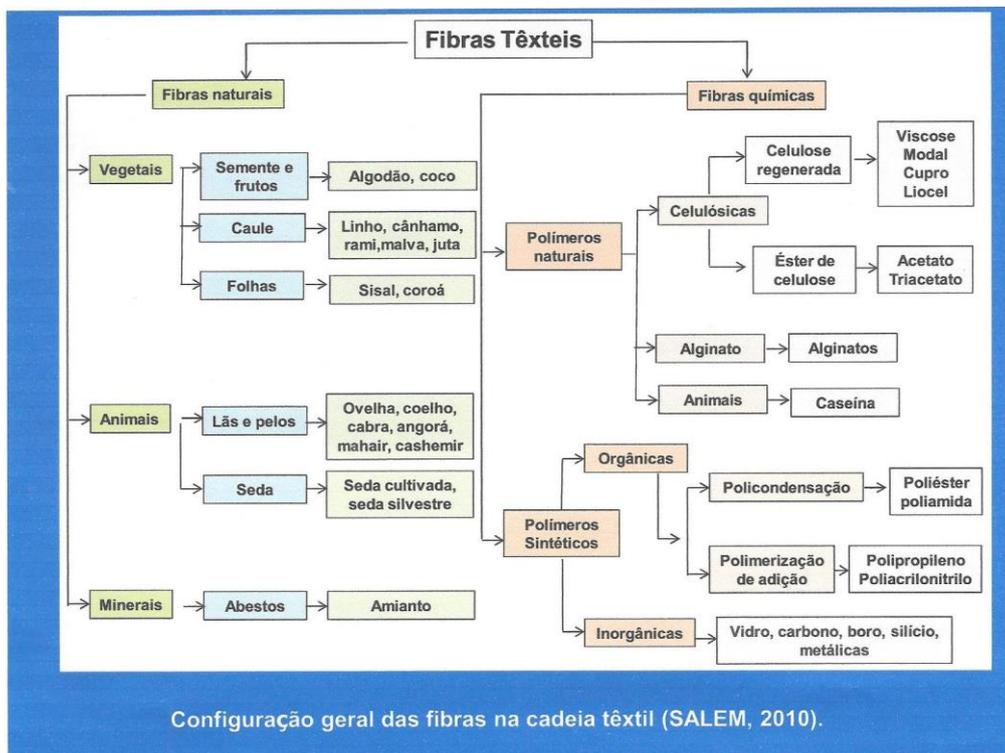


Fig. 25 - Vidal Salem, 2010. Fonte: II Simpósio temático da Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, Silgia Costa.

Entre as fibras naturais surgem as minerais, não mencionadas antes na presente investigação, referenciando-se asbestos. Considera-se asbesto, também conhecido por amianto, uma massa de consistência fibrosa invariável ao fogo, um material com grande flexibilidade e resistências química, térmica, elétrica, à tração muito elevadas e que, além disso, pode ser tecido. São seis os minerais que entram na composição do asbesto: crisólito, crocidolite, amosite, antofilita, tremolite e actinolite. O asbesto ou amianto apresenta problemas de toxicidade e de perigosidade, sobretudo para os pulmões (<http://www.dicionarioinformal.com.br/asbesto>, em abril de 2017).

No quadro supra abarcam-se também as mais recentes fibras sintéticas, isto é, as fibras inorgânicas, que antes se apresentam genericamente - boro, carbono, etc.. Alguma observação se faz ao quadro de Salem, quanto a terminologia. Assim, onde se lê mahair - 3ª coluna vertical, da esquerda para a direita, 4º retângulo, 3ª linha - pensa-se dever ler-se *mohair* e caxemira por cashemir, estas as comuns designações portuguesas. Além disso e em termos ecológicos, consideram-se as fibras naturais tradicionais animais menos vantajosas do que as fibras naturais vegetais. Estas são abundantes, de baixo custo, apresentam capacidade de absorção de dióxido de carbono do meio ambiente, são biodegradáveis e renováveis. Entre as suas desvantagens contam-se a elevada absorção de humidade, a baixa resistência a micro-organismos, a baixa estabilidade térmica e propriedades mecânicas inferiores às das outras fibras. Deve-se breve referência ecológica ao algodão, fibra natural vegetal. De grande procura na indústria têxtil mundial, esta matéria-prima é cultivada há longos anos em monocultura

intensiva, o que torna o algodão a colheita intensiva de mais elevado teor pesticida existente no mercado, poluindo deste modo perigosamente as águas freáticas e entrando na cadeia alimentar global (Colchester, 2009:23-24).

Quanto às fibras químicas do quadro de Salem e comentadas por Navarro, a sua maioria, de origem natural, é derivada de celulose extraída dos vegetais. As mais usadas são a viscose e o acetato e, mais recentemente, o tencel e o liocel. A viscose é obtida pela dissolução da celulose de madeira ou de pequenas fibras de algodão [...]. O acetato é obtido pela reação de anidrido acético com celulose [...] (Navarro, 2007:7 e Salem, et al, 2005).

Entre as fibras sintéticas ou fibras químicas produzidas a partir de produtos químicos encontram-se as poliamidas - normalmente chamadas pelo nome comercial *nylon* - o polipropileno, as poliacrílicas ou acrílico - possuem resistência a rutura bastante alta para artigos têxteis - o poliuretano ou elastano - de grandes propriedades de alongamento, conforto e contorno das roupas, meias femininas, malhas circulares, tecidos para praia, desporto, denominado lycra, surge na década de 1960 - o *polyester* - surge na década de 1950 e é também chamado *terylene* e *tergal*. As fibras de *polyester* são usadas em quase todas as áreas têxteis, devido às suas altas qualidades: elasticidade, estabilidade dimensional, são termoplásticas, resistentes à rutura e ao desgaste, de alta solidez, quer húmidas, quer secas, apresentam-se resistentes à luz e a condições climáticas, aos insetos nocivos e ao bolor. Fabricadas com *polyester* encontram-se roupas de homem e de mulher, tecidos para camisas, capas de chuva, cortinas, artigos de *tricot*, entre outros usos (Navarro, 2007:13,17, 23). Acrescenta-se que fibra sintética é toda a fibra produzida a partir de matérias-primas normalmente obtidas do petróleo (Navarro, 2007: 7).

Segundo outras fontes, desde as fibras naturais - de origem animal, vegetal ou mineral - às fibras multicomponentes - os não tecidos - passa-se pelas fibras não naturais - feitas pelo homem, dividindo-se em artificiais e sintéticas - prossegue-se pelas fibras inorgânicas - compostos químicos com base em elementos naturais como o carbono, o silício e o boro, de difícil processamento pelas técnicas têxteis convencionais, como a tecelagem ou o *tricot*, pois quebram facilmente - depois continua-se pelas fibras funcionais - as que estão para além da estética e decoração, incluindo as chamadas propriedades inteligentes, com exemplos em fibras antimicrobianas, termo reguladoras, gestoras de humidade - e termina-se com as nano fibras, um outro grupo de fibras, cujas propriedades especiais - entre as quais o seu potencial biomimético - as tornam muito atraentes para numerosas aplicações, como em materiais fibrosos absorventes e para curativos, dispositivos nano e micro eletrónicos, dispositivos fotovoltaicos, gama de sensores baseados nestas fibras nano (<http://www.web.fibrenamics.com/pt/conhecimento/as-fibras/fibras-naturais/>, em março de 2017).

### 3. 5. Levantamento das fibras têxteis e materiais não têxteis, presentes nas *Contextiles* e na China.

Entre as fibras têxteis e materiais não têxteis usados pelos artistas selecionados para a *Contextile* 2012 contam-se: cera de abelha, abelhas, fibras mistas, pano cru, tela, papel, tecido de algodão antigo e fechos, plásticos, algodão, sintéticos, contas de missangas, linho, cânhamo, guardanapos, fibras prateadas manufaturadas, linhas metálicas, linho antigo, braços de bonecas, bastidores de metal, bastidores de madeira, parafusos, feltro, caixa de madeira, esmalte, acrílico, bases de acrílico, colarinhos de algodão *vintage*, fio de seda de bordar, objetos enferrujados, fecho de colarinho *vintage*, fio de algodão, lençol de linho, grade de madeira, agrafos, arame de cobre, pano de algodão, têmpera, cola acrílica, madeira, agulhas de coser e de *crochet*, cartão, jornal impresso, gaze e gaze transparente, bonecas em segunda mão, tule, tecidos *vintage* impressos, lençol cinza individual, almofadas, metal, folhas encontradas na natureza, fios de cabelo humano, corda de cânhamo, tinta de tecido, pastel de óleo, organza, velcro, polietileno, garrafa de vidro, musselina, *polyester*, lãs - merino feltrada, angorá, *mohair*, caxemira, *shetland*, alpaca - flores, pinho.

No Catálogo da Bienal *Contextile* 2014, além de alguns dos materiais antes vistos pode ler-se: viscose, cabelo, juta, urtiga, tinta-da-china, sisal, sementes, courato, parafina, crina de cavalo, *nylon*, pêlo de cabra, folha de ouro, fibras sintéticas de algodão, pigmento têxtil, espelhos, fonte de luz, radiografias, arame, pele de tambores, tecido dissolúvel em água, papel manufaturado, *rayon*, arcos, gaze e fio de seda, alfinetes, *challis* - tecido para vestidos de senhora - pérolas, tinta de impressão, tela de seda, papel *zerkall* 300gr., sacos de plástico, agulhas de malha, papel fotográfico, rolos de papelão, pedaços de pneus, tambores, sanguínea, goma-arábica, alvaiade - pigmento branco - cabelo humano, lã crua, algodão preto, filamento de fibra sintética, carteiras de medicamentos, fios prateados, missangas, aço, roupa usada, cal, uma mala de madeira, uma fotografia, rede de fibra, papel de revistas, microfibras, fibra de bananeira, tintas naturais, fibra de algodão, fio de *polyester*, tecido transparente, palha, índigo, cortina resistente à chama, fio de algodão *mouliné*, organza de seda natural, pedrarias.

No âmbito das tendências e em termos de novos materiais têxteis-arte, as chamadas fibras do futuro, e presentes na exposição itinerante *Fiber Futures, Japan's Textile Pioneers*, antes mencionada, contam-se: fibra metálica, filamento de aço inoxidável, película de sulfureto de *polyphenylene*, alumínio aplicado em vácuo, película de espelho, pasta e tintas químicas, poliuretano (*Contextile*, 2014: 122-127).

Quanto aos materiais encontrados nas obras e em Catálogo da *Contextile* 2016, além de alguns materiais anteriores, registam-se: feltro 100% *polyester*, cola, folha autoadesiva, vidro acrílico, tubos de aço, placa de ferro, chá preto, papel de fibras vegetais - amoreira, trigo selvagem,

rabanete, melão - fio de fibra, verniz, tinta nanquim, pigmento de alumínio, papel vegetal, papel bordado à mão, azul marinho, rede de arame, esmalte, arame de aço inoxidável, jornal, renda de bilros, papel artesanal, bilhetes de *ferry* usados, alfinetes, fio reaproveitado, saquetas de chá usadas, fios de seda, papel *kraft*, capa de vinil, tinta acrílica, fio, fio de sisal, fibra de agave, elementos de cartão, fios de linho, seda e algodão, cápsulas medicinais, fio de algodão, linhas transparentes, papel artesanal de *tetra briks*, fitas, ligaduras, napa, lente de aumento, concha de madrepérola, folha de prata, metal inoxidável, fibra orgânica, bambu, algodão em rama, pigmento dourado, folha de alumínio, vidro, moldura de alumínio, seda, *nylon*, chiffon, tule, seda *honan*, dicionário, tela, arame de alumínio, fio de bordar metálico, fita *mohair* (polipropileno), papéis *tissutex*, papel de seda, tintas a óleo para impressão em relevo, varetas de madeira, blocos de madeira, fio de bordar, lápis de colorir, cetim, veludo, esponja, amostras têxteis estampadas, jornal reciclado, fio de cânhamo, ferrugem, chumbo, *ready-made*, papel manuscrito, mapas, cartões de dados, grafite, carvão, fio de *PVC*.

Merece ainda alguma atenção o registo das fibras têxteis contidas na elaboração das obras têxteis de artistas internacionais presentes na 8ª Bienal Internacional da Arte Têxtil, *From Lausanne to Beijing*, que tem lugar na China em 2014. Elege-se esta Bienal na China, porque se quer ver, o que se passa numa região longínqua de Guimarães e de cultura milenar, bem diversa. Tanto quanto é dado conhecer, entre esses materiais e fibras têxteis encontram-se: seda - esta presente em grande parte das obras - fibra de madeira, corda de algodão, feltro de lã, fios de seda, bronze, cobre, aço inoxidável polido de preto, linho, lã, tencel, algodão, *rayon* - seda artificial - plástico, fios de linho, tecido de seda, angorá, fio de algodão, sisal, rami, fios metálicos dourados, cordel de papel, algodão, organdi, tecido de algodão, *nylon*, fio e material reciclado e reutilizado, têxteis, peúgas, cabos de fios, pastel de óleo.

#### **4. Fibras têxteis presentes no atelier de Dulce Santana.**

Mostruário da fibra de **Algodão** no atelier de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - Companhia Fiação e Tecidos de Alcobaca; Empresa Fabril do Norte, Senhora da Hora; Wandschneider & Cª, Ldª., Porto.

**Características gerais** - desde fibra natural a artificial.

**Referências / Rótulos** - Fio para embalagem Invicta; Linha crúa super cardada, nº 4/3; Wandschneider 16/2, 20/1, 20/2, 40/2 (figs. 28-32).

**Apresentação** - meadas e bobinas / canelas (figs. 26-27).

**Cores** - brancos - cru, branqueado - creme, castanho, azuis - claro, escuro - amarelos - claro, torrado - verdes - oliva, garrafa, escuro - vermelho, rosa.

**Secções** - regulares e irregulares, de 0,5mm, 1mm e 1,5mm.

**Cabos** - 1, 2, 3 e 4.

Propriedades:

**Brilho** - natural-baço ou mate, suave-acetinado e mercerizado.

**Resistência** - variável, de fraca a forte.

**Observações / Particularidades** - De modo geral, as fibras de algodão no atelier apresentam regularidade, suavidade e maciez. Encontra-se alguma aspereza nos casos do algodão a cores de 1 cabo, este de grande torção. Além disso, surge irregularidade nalgum do algodão cru mais fino. Nos casos dos fios Wandschneider 20/1 e 40/2 a sua secção apresenta menos de 0,5mm.



Fig. 26 - Visão geral das fibras de algodão no *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.



Fig. 27 - Nova visão geral de fibras de algodão no *atelier* da autora, com destaque para 4 meadas dos fios Wandschneider. Fonte: acervo da autora.





Figs.28-32 - Alguns rótulos das fibras de algodão do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.

#### Mostruário da fibra de **Lã** no *atelier* de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - Bem-Haja, criações Luma; Fábrica Arrancada; Francisco Ribeiro Aibéo, Covilhã; Trilan, fabricação portuguesa.

**Características gerais** - desde fibra natural, 100% pura lã virgem, até fibra artificial e sintética, de composição mista.

**Referências / Rótulos** - Bem-Haja, criações Luma; Capri, 100% lã mohair; Para Sempre, 15% lã; Regent, fio para *tricot*, FNIL 757; SEDIL, 2/50, vários números-cores com preçário; fio de fantasia argolado, vários números; Trilan, 25% lã e 75% fibras artificiais - 20% Nyhair, fibra poliamida, 55% fibra viscose (figs. 33-35).

**Preços** - Sedil: branco 48\$00; preto 57\$00; cinzas 70\$00; cores 80\$00; verdes 90\$00.

**Apresentação** - meadas, bobinas e novelos; uma teia em azul claro a 2 cabos, 0,5mm de secção (fig. 33).

**Variiedades** - comum e grosseiramente fiada; industrial ou super fina; caraculo ou de argola; mescla; *mohair*; *shetland*.

**Cores** - branco, pretos, castanhos, cinzentos, azuis - claro, escuro, pombo, turquesa - amarelos - claro, torrado - verde seco, vermelho, rosa velho, fúchsia, laranja.

**Secções** - regulares e irregulares, de 0,5mm, 1mm e 1,5mm, 2mm, 3, 4, e 5mm, até 1cm, caso da lã *mohair*.

**Cabos** - 2, 3 e 4.

Propriedades:

**Brilho** - natural-baço ou mate, suave-acetinado e metalizado.

**Resistência** - variável, de fraca a forte.

**Observações / Particularidades** - De modo geral, as fibras de lã no *atelier* apresentam regularidade, suavidade e maciez. A grande maioria surge no tipo de lã industrial, isto é, super fina, com 0,5mm e menos de secção. As secções irregulares pertencem aos fios caraculo e *mohair*. A torção é o principal processo de fabrico entre estas fibras, encontrando-se um caso de torção com fio metalizado preto. Além disso, aparece um caso de lã castanha com leve torção, de secção irregular e com o aspeto de lã cardada e de fição simples. Nota-se uma grande variedade nas qualidades, cores e secções da fibra de lã. Considera-se a referência de

Trilan quanto a 75% de fibras artificiais, porventura algo imprecisa, pois as fibras mencionadas são consideradas sintéticas por Champetier (Champetier *in* Kuenzi,1981: 303).



Fig. 33 - Visão geral das fibras de lã em *atelier* de Dulce Santana - tipos industrial, caraculo-argola, mescla, *mohair*, *shetland* - rodeadas por uma teia de fio de lã industrial azul claro, a 2 cabos, 0,5mm de secção. Fonte: acervo da autora.



Fig. 34 - Mostruário Sedil 2/50 dos fios mercerizados de lã, tipo industrial, da Fábrica de Francisco Ribeiro Aibéo. Fonte: Acervo da autora.



Fig. 35 - Mostruário dos «fios fantasia argola» da Fábrica de Francisco Ribeiro Aibéo. Fonte: Acervo da autora.

Mostruário da fibra **Lurex** no *atelier* de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - Sintéticos Arlon, Lda., Porto; Dow Chemical Company, factories in Cleveland, London, Amsterdam.

**Características gerais** - fibra sintética metálica inoxidável.

**Referências / Rótulos** - Para azul forte, lê-se: *Lurex 260, Royal blue, Fo9620, Sl13121,1/64, 21, Insp2, Jr631-2*. Para azul claro: L-116, *Blue flower,1047, 419, 1/64, 260*. Para um prateado, *silver*, lê-se: Nt 250, *Silver, Fo251E, Sl10123, 1/100, 22, InspB, Jr25111*. Para um preto pode ler-se: L-116, 1371, 554, 1/100, 260. Para um dourado pode ler-se: 1/100, *Gold Lurex*. Para outro dourado lê-se 1/64, *Gold Lurex*. Para verde claro: L-117, *Porcelain Spring, 1382, 590, 1-64, 260*. O rótulo de um *lurex* branco diz: L-116, *Porcelain White, 1639, 430, 1-64, 250* (figs. 36-38).

**Preço** - 209\$60 por 870gr.

**Apresentação** - bobinas (figs.36-37).

**Variedades** - metalizado e porcelana.

**Cores** - dourado, prateado, branco, preto, castanho, azuis - forte, claro - verdes - forte, claro - vermelho, fúcsia.

**Secção** - 0,5mm e 1mm.

**Cabos** - finos filamentos metálicos.

Propriedades:

**Brilho** - intenso.

**Resistência** - fraca.

**Observações / Particularidades** - De modo geral, o *lurex* no *atelier* apresenta-se flexível, durável e de brilho intenso. A secção de 0,5mm surge na maior parte dos casos. Nota-se variedade de cores gritantes nesta fibra.

O fio *lurex* recebe-se em bobinas, única solução viável para esta fibra. Entre alguns rótulos deixados pelo tempo nas bobinas do fio metálico *lurex* podem ler-se a seguir várias referências para cada cor.





Figs. 36-38 - Algumas bobinas, rótulos e mostruários de fios metálicos *lurex* no *atelier*. Fonte: acervo da autora.

#### Mostruário da fibra **Perlapont** no *atelier* de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - Francisco Ribeiro Aibéo, Covilhã.

**Características gerais** - fibra sintética acetinada, composta por vários filamentos, tida como uma seda sintética, presumivelmente de origem francesa.

**Referências / Rótulos** - *Perlapont Desiree* (figs.40-41).

**Apresentação** - meadas e bobinas; uma meada em verde água suave constrói uma roda com diferentes bobinas (fig.39).

**Variedades** - cores suaves.

**Cores** - branco, preto, cinzento, castanhos, creme, azuis - escuros, claros - lilás, verdes - escuro, seco, água - vermelho, salmão, rosas.

**Secção** - 1mm variável.

**Cabos** - 30 finíssimos filamentos (figs. 42-43).

Propriedades:

**Brilho** - suave, acetinado.

**Resistência** - considerável, quando em boa torção.

**Observações / Particularidades** - De modo geral, as fibras de *perlapont* no *atelier* apresentam suavidade, maciez e aspeto acetinado. A secção surge variável, de 1mm, e o brilho torna-se por vezes mais intenso. A leve torção nem sempre é mantida entre estas fibras, encontrando-se uma fibra composta por vários filamentos, que facilmente se revelam. Nota-se uma variedade de cores suaves nesta fibra.

Contacta-se telefonicamente e por email, a 9 de julho de 2018, a sr<sup>a</sup> D. Maria do Céu Aibéo, neta de Francisco Ribeiro Aibéo, no sentido de conseguir informação precisa sobre a fibra *perlapont*. Em email e com imagens-anexos de *perlapont* azul e castanho pedem-se origem, composição e outros dados desta fibra. Infelizmente já nada restava à altura da fábrica e quem pudesse esclarecer falecera em 2009. Sabe-se que a empresa labora dos anos 1930 aos anos 1980.



Fig. 39 - Visão geral de fibras de *perlapont* no *atelier* de Dulce Santana. Uma meada tom verde água serve de base à apresentação. Fonte: acervo da autora.



Figs.40-41 - Mostuário «*Perlapon Desiree*» da Fábrica de Francisco Ribeiro Aibéo. Fonte: Acervo da autora.



Figs.42-43 - Entre bobinas e meada vêem-se os "filamentos" da fibra *perlapont*. Fonte: acervo da autora.

#### Mostuário da fibra **Ráfia** no *atelier* de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - Amorim Lima, Ld<sup>a</sup>., Alenquer.

**Características gerais** - fibra natural e sintética, de aspeto laminado, por vezes rugoso, convidando a desconstrução. Transparente e vítria nos casos da fibra sintética.

**Referências / Rótulos** - Romeira, Alenquer, Amorim Lima, Ld<sup>a</sup>. (figs.45-46).

**Apresentação** - meadas e bobinas (fig.44).

**Cores** - branco-celofane vidrilho, preto, creme-plastificado, azul turquesa.

**Secção** - variável, desde 1mm até 2cm e mesmo 3cm, quando desdobrada ou aberta, no caso creme sintético.

**Cabos** - fibra laminada, por vezes rugosa, quando aberta.

Propriedades:

**Brilho** - intenso, vidrilho.

**Resistência** - variável, de fraca a muito forte.

**Observações / Particularidades** - As ráfias no *atelier* apresentam alguma suavidade, maciez e brilho intenso. A secção surge variável. Nota-se transparência nesta fibra sintética. Encontra-se apenas um caso de ráfia natural, creme, secção irregular, 1 a 3mm.



Fig. 44 - Visão geral da fibra rafia no *atelier* de Dulce Santana. Pode observar-se o brilho intenso e a transparência creme. Fonte: acervo de Maria Santana.



Figs.45-46 - Mostruário de rafias da Fábrica Romeira, Amorim Lima Lda., Alenquer. Fonte: acervo da autora.

#### Mostruário da fibra de **Seda** no *atelier* de Dulce Santana

**Fábricas / fornecedores** - El Molino, Lombard, S. A., Barcelona; Francisco Ribeiro Aibéo, Covilhã; La Estrella CDB.

**Características gerais** - Desde fibra presumivelmente natural até *rayon* - seda artificial.

**Referências / Rótulos** - El Molino, Rayón para Labores; fio Palestine; Rayon Estrella, CDB (figs.48-49).

**Apresentação** - meadas e bobinas; uma meada tom verde água constrói uma roda dentada com diferentes bobinas (fig.47).

**Cores** - branco, castanho manganês - Marron - creme, azuis - claro, petróleo - verdes - garrafa, seco, água - vermelhos, amarelos - claro, torrado - laranja, rosa.

**Secções** - variáveis, desde finíssimas até 0,5mm e 1mm.

**Cabos** - Desde finíssimos filamentos até 2, 3, 7.

Propriedades:

**Brilho** - intenso, por vezes suave.

**Resistência** - forte e dilatável, nos fios finíssimos Palestine e muito forte nos restantes casos.

**Observações / Particularidades** - De modo geral, as fibras de seda no *atelier* apresentam suavidade, maciez e brilho intenso. A secção destas fibras surge variável. Nota-se uma variedade de cores tanto suaves como fortes nesta fibra.



Fig. 47 - Visão geral das fibras de seda no *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo da autora.



Figs. 48-49 - Mostruário de sedas, Fio Palestine de Francisco Ribeiro Aibéo e rótulos de *rayons* espanhóis no *atelier*. Fonte: acervo da autora.

#### Mostrauário das **Fibras de Fantasia** no *atelier* de Dulce Santana

Em destaque considera-se o *lurex* torcido com outra fibra, lã ou seda.

**Fábricas / fornecedores** - não encontrados.

**Características gerais** - fibras de fantasia ásperas e brilhantes ou macias e brilhantes, conforme a torção de *lurex* dourado e prateado se fabrica respetivamente com lã ou com seda.

**Referências / Rótulos** - não encontrados.

**Apresentação** - bobinas (figs. 50-51).

**Cores** - branco, cinzento antracite, dourado, prateado.

**Secções** - 0,5mm no caso da torção com seda e 1mm no caso da torção com lã.

**Cabos** - 3.

Propriedades:

**Brilho** - intenso e suave.

**Resistência** - forte e muito forte.

**Observações / Particularidades** - As presentes fibras de fantasia do *atelier* apresentam quer suavidade, maciez, quer aspereza e brilho mais ou menos intenso, conforme os casos. A secção surge variável. Nota-se reduzida variedade de cores nesta fibra, surgindo muito branco torcido com *lurex* dourado ou prateado.



Fig. 50 - Lurex dourado e prateado torcido com lã branca e lã cinza antracite. Fonte: acervo da autora.



Fig. 51 - Lurex dourado torcido com seda branca. Fonte: acervo da autora.

Estuda-se uma outra fibra de fantasia com alguma expressividade nos tecidos de Dulce Santana.

**Fábricas / fornecedores** - Francisco Ribeiro Aibéo, Covilhã.

**Características gerais** - Fibra sintética leve, de aspeto esponjoso.

**Referências / Rótulos** - Schaffhauser Wolle ou Laine de Schaffhauser Twist, 100% Chemstrand nylon (fig. 52).

**Apresentação** - novelos (fig. 52).

**Cores** - branco, amarelo claro, rosa, cinzento, azul claro.

**Secções** - 2mm variáveis.

**Cabos** - a torção de finíssimos filamentos confere aspeto esponjoso a esta fibra.

Propriedades:

**Brilho** - suave.

**Resistência** - fortíssima.

**Observações / Particularidades** - A presente fibra de fantasia do atelier apresenta suavidade, maciez, brilho e grande resistência. A secção surge variável. Nota-se reduzida variedade de cores nesta fibra, que aparece em tons claros no atelier.



Fig. 52 - Mostruário e 4 novelos Schaffhauser Wolle ou Laine de Schaffhauser Twist. Fonte: acervo da autora.

## 5. As obras das autoras, em extensão do Capítulo III, subcapítulo 2. 3.

### 2. 3. 1. 1º núcleo, *Diamantes* e suas variantes.

#### Versão I e suas variantes.

Expande-se o estudo detalhado das obras das autoras, que se inspiram na remissa *Diamantes*, versão I. Inicia-se pelos dois sacos redondos anunciados.

#### *Sacos Redondos.*

Um saco de barra e fundo verde apresenta o padrão *Diamantes*, versão I, aplicado pelo avesso (figs. 53-55). A secção de 17cm do fundo do saco determina a amplitude do mesmo, que apresenta 33cm de altura. A barra, de 19cm de altura situada a 9,5cm do fundo e a 5,5cm da boca do saco, encontra-se realçada, porque ladeada por 1cm de *Tafetá* lurex dourado, seguido de 0,9cm de *Tafetá* simples, este tecido no mesmo fio de seda verde do padrão. A urdidura, de fio de algodão tom branco natural, com 0,5mm variável de secção, recebe fio de seda verde no padrão *Diamantes*, 1mm de secção, tecido a dois fios justapostos, que perfazem 2mm de secção, sobre *Tafetá* igual à teia. O círculo, fundo do saco, encontra-se debruado com um cordão de malhas no ar, em *crochet*; o cordão encontra-se executado com 5 fios justapostos, iguais aos fios empregues no saco, isto é, 3 fios de algodão e 2 fios de seda verde.



Figs. 53-55 – Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, *Saco Redondo*, barra e fundo verde, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, barras, listas, justaposição, borlas, *crochet*, costura, l 17 x a 33cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4,131.

Um saco de barra e fundo vermelho-rosa desbotado pela lavagem, apresenta o mesmo padrão em estudo, mas aplicado pelo direito (figs. 56-58). O padrão encontra-se alongado e favorecido com a tecedura de quatro listas de *Tafetá* lurex dourado - duas listas a meio e na extremidade da barra lateral, duas no fundo do saco, numa clara intervenção da autora no parão original. As listas de *lurex* distam 5cm entre si, apresentam 0,3mm de comprimento e truncam o padrão dos losangos sem flores centrais. Este padrão recebe ainda 6 batidas ou voltas no local do corte, em vez das três batidas do gráfico original, o que contribui mais ainda para o seu alongamento. O fio de seda, vermelho de origem, é da mesma qualidade encontrada no fio verde do saco anterior e no fio vermelho da amostra tipo XI, apresentando deste modo a mesma secção e encontra-se tecido a dois fios justapostos. Os fios *lurex* apresentam a mesma secção de 0,5mm em ambos os sacos. A urdidura é igual à do saco anterior. Estima-se que as medidas do saco antes de encolher são as mesmas encontradas no saco anterior. Presentemente ele apresenta 16,5cm de secção no fundo, 28cm de altura, uma barra de 15cm no padrão em estudo, que dista 5,5cm da boca do saco e 6cm do fundo.



Figs. 56-58 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, *Saco Redondo*, barra e fundo vermelho-rosa, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, barras, listas, justaposição, alongamentos, borlas, costura, l 16,5 x a 28cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Em relação às borlas, existem técnicas várias para a sua obtenção. Nestes casos elas conseguem-se a partir de naveta fabricada no *atelier*, nas medidas pretendidas. A naveta vai receber os fios eleitos, na quantidade e mistura desejadas. Os fios assim obtidos cortam-se numa extremidade, tendo a outra extremidade previamente bem firme, entre atadura adequada. Uma vez libertos da naveta, os fios são

compostos em formato arredondado e atados-circundados por atadura suplementar, abaixo da primeira atadura. Finaliza-se a borla, acertando fios sobra em seu comprimento e aplica-se onde desejado, através da técnica da costura.

**Confeção de Dulce Santana.** Da autoria de Dulce Santana, a confeção de ambos os sacos apresenta traços gerais comuns: boca ajustada, franzida com cordão de algodão redondo de l 0,5 x c 40cm, comprimento quando dobrado e o saco aberto. O cordão que termina em fartas borlas nos tons de cada saco apresenta uma borla em cada extremidade e passa no interior de uma bainha dupla, que abre com quatro "casas", para deixar sair o cordão, que passa cruzado em seu interior. A mesma bainha situa-se a 3cm da boca de cada saco que, quando fechado, apresenta uma boca franzida. A firmeza da estrutura mantém-se com cartões interiores ao forro, no fundo e em cerca de metade da altura dos sacos. Ambos os sacos apresentam uma aparência rústica, no que diferem da grande maioria das teceduras mais requintadas da autora.

A anunciada sucedânea da tecedura e da tessitura - amostra de padrão vermelho tipo XI, que abre o estudo de casos das obras no corpo da tese e que é descontinuada, (figs. 261-262) - surge também em padrão vermelho, mostrando padrão igual a uma outra, em *perlapont e lurex* pretos, respetivamente no padrão e no fundo em *Tafetá*, de referência t. u, l 0,70, p. 160\$00 e 200\$00 /m. Seguem-se imagens de ambas, direito e avesso, respetivamente a variante preta, (figs. 59-60), e a variante vermelha, (figs. 61-62), bem como a memória descritiva da amostra vermelha.



Figs. 59-60 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo u, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; encurtamento, justaposição, l 15,5 x c 9cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.



Figs. 61-62 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo u, amostra em padrão vermelho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; encurtamento, justaposição, contraste tonal entre padrão e fundo, l 18 x c 8cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

A leitura das teceduras e tessituras preta e vermelha espelha indicadores do percurso artístico evolutivo inventivo da autora têxtil. Os indicadores registam-se na memória descritiva a seguir, para a tecedura vermelha. Entretanto, uma ampliação da tessitura ajuda porventura a dialogar melhor com o que se revela (fig. 63).



Fig. 63 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo u, amostra em padrão vermelho, direito ampliado, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pedalagem pessoal inovadora, densa; encurtamento, justaposição, contraste tonal entre padrão e fundo, l 11 x c 8cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4,131.

**Referência:** não encontrada; provável envio por estafeta ou pelo correio, extra mostruário, referindo a amostra preta, sua irmã em padrão e presente em mostruário, com a referência t. u, l 0,70, p. 200\$00 /m. **Medidas:** l 17,5 x c 8,5cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafeté*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso encurtado. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. A remissa é seguida com alteração das pedalagens pessoais e inovadoras 3-2 e 2-1, que se tecem e ouvem apenas uma vez. Esta variação introduzida por Dulce Santana torna a tecedura menos aguçada ou agreste, no que concerne aos losangos iniciais, tornando-os levemente suaves, a tender para um arredondar, no motivo de flor central. A tessitura apresenta padrão tecido a dois fios de *perlapont* vermelho justapostos. Contraste do padrão vermelho, com o fundo preto da teia e vermelho brilhante do *Tafeté*. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* vermelho, tecido a dois fios justapostos no padrão e *lurex* vermelho no fundo em *Tafeté*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* vermelho de brilho baço, 1mm de secção variável; *lurex* vermelho de brilho intenso, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, estrelas brilhantes evocando diamantes reluzentes, elipses e flores, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo recebido. **Conceito:** *ibidem*. **Datação:** anos 1960. **Observações:** além da versão encurtada da pedalagem, as secções e qualidade dos fios empregues no padrão contribuem para suavizar os motivos e para um encurtamento da tessitura. Verifica-se que cada fio de *perlapont* apresenta 1mm variável de secção, enquanto que cada fio de seda empregue na tessitura tipo XI, apesar de apresentar a mesma secção, é um fio encorpado, denso. Destas qualidades têxteis resulta que os dois fios de *perlapont* justapostos perfazem variações de 1 a 2mm de secção, enquanto que os dois fios de seda da tessitura tipo XI apresentam secção invariável de 2mm. Observa-se, assim, a alteração arredondada no padrão como um todo, no caso desta tessitura com *perlapont*. Neste caso, a altura de cada motivo é 3,3cm, no caso da tessitura tipo XI com seda, a altura é 4,3cm, portanto 1cm a mais para a tessitura XI e 1cm a menos para a presente tessitura de *perlapont*. Além disso, considera-se que os fios empregues produzem brilho e reflexos, enfim, uma alquimia tessitural no presente caso, afastando dos motruários a tecedura da versão XI, esta tecida com fio de seda vermelha no padrão, sobre trama de fundo em *Tafeté* e em fio *lurex* preto. Esta variação inventiva de Dulce Santana confere valor artístico acrescido à última tessitura, que se pode considerar uma variação ao tipo u, pelo que antes se refere.

A amostra das imagens 64-65 abre os mostruários distribuídos por Dulce Santana pela variada clientela.



Figs. - 64-65 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo I, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, replicação, l 16,5 x c 15cm. Fontes: curso de tecelagem e Davison, 1951: 4, 131.

**Referência:** t. I, l 0,70, p.150\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16,5 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*. **Fontes:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Tecido corrido, isto é, a remissa é seguida, com leves variações, porque tecida com dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto, tecido a dois fios justapostos no padrão e lã preta no fundo em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã preta industrial, 0,5mm de seccção; *perlapont* preto, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, estrelas brilhantes, sugerindo diamantes, elipses, flores, de tecido convencional, denso, cerrado, em algum seguidismo do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Datação:** anos 1950.

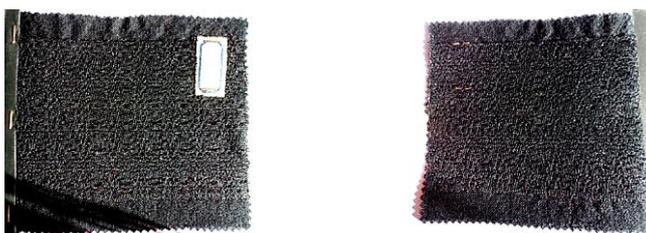
A amostra ilustrada nas imagens 66-67 abre os mostruários distribuídos por Dulce Santana, em alternância com a amostra anterior de padrão preto.



Figs. 66-67 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo I, amostra em padrão branco, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, replicação, l 16,5 x c 15cm. Fontes: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. I, l 0,70, p.150\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16,5 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *ibidem*. **Fontes:** Davison,1951: 4,131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Tecido corrido, isto é, a remissa é seguida, com leves variações, porque tecida com dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** *perlapont* branco, tecido a dois fios justapostos no padrão e lã branca no fundo em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de seccção; *perlapont* branco, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, estrelas brilhantes, parecendo o reluzir de diamantes, elipses, flores, de tecido convencional, denso, cerrado, em algum seguidismo do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Datação:** anos 1950.

A amostra ilustrada nas figuras 68-69 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana.



Figs. 68-69 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo II, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, alongamento, relevados, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. II, l 0,70, p.150\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso alongado e pouco perceptível. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Tecido corrido, isto é, a remissa é seguida, com leves variações, porque tecida com dois fios de fantasia pretos justapostos no padrão. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** fio de fantasia aveludado preto, levemente argolado, tecido a dois fios no padrão e *lurex* preto no fundo em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de seccção; fio de fantasia aveludado preto, levemente argolado, 1mm variável de seccção; *lurex* preto, 0,5mm de seccção. **Harmonia imagética:**

moderna, de acento abstratizante, de tecido convencional, denso, cerrado, em seguidismo do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** nota-se neste caso e comparativamente à amostra tipo I, que os motivos do padrão surgem bem ampliados, ainda que pouco perceptíveis. Atribui-se tal facto à secção de cada fio de fantasia, a tender para 1,5mm. A ampliação do padrão ressalta clara, quando se comparam as duas amostras, tipo I e tipo II. Para as mesmas medidas das amostras, o padrão-losangos com flores repete-se duas vezes neste caso, enquanto que na amostra tipo I surgem três motivos-losangos com flores do mesmo padrão.

A amostra ilustrada nas figuras 70-71 segue as anteriores, nos mostruários distribuídos por Dulce Santana.



Figs. 70-71 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo III, amostra em padrão branco, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, alongamento, relevados, l 15,5 x c 13,9cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. III, l 0,70, p.180\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 15,5 x c 13,9cm. **Remissa, título, padrão:** *ibidem*. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Tecido corrido, isto é, a remissa é seguida, sem alterações ou variações e encontra-se tecida com dois fios de fantasia brancos justapostos no padrão. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** fio de fantasia aveludado branco, levemente argolado, tecido a dois fios justapostos no padrão e rafia branca no fundo em *Tafetá*. **Materiais-seção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; fio de fantasia aveludado branco, levemente argolado, 1mm variável de secção; rafia branca, 1mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, de acento abstratizante, de tecido convencional, denso, cerrado, em seguidismo do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** nota-se neste caso e comparativamente à amostra tipo I preta que os motivos do padrão surgem bem ampliados, ainda que pouco perceptíveis. Atribui-se tal facto à secção de cada fio de fantasia, a tender para 1,5mm. A ampliação do padrão ressalta clara, quando se comparam as duas amostras, tipo I preta e tipo III. Para as mesmas medidas das amostras, o padrão de losangos com flores repete-se duas vezes neste caso, enquanto que na amostra tipo I preta surgem três losangos com flores do mesmo padrão. Acrescenta-se que a variação do fio de fantasia empregue nas duas amostras anteriores torna o padrão de origem quase irreconhecível. No entanto, o fio de fantasia aveludado do padrão-trama confere algum encanto a estas tessituras, que se inclinam para uma harmonia imagética acentuadamente abstratizante e imprecisa. **Obras:** vestido de Dulce Santana no fio de fantasia branco desta amostra; hoje pequeno retalho de uma veste desaparecida.

A amostra ilustrada nas figuras 72-73 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana, com intervalo de oito amostras, que pertencem a outros padrões - a versão II de *Diamantes*, suas variantes e invenções, *Bainhas Abertas*, *Tafetá*.



Figs. 72-73 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo X, amostra em padrão branco, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; listas, truncamento, justaposição, relevo, l 16 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. X, l 0,70, p.180\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 18,5cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso às listas do motivo losangos com flores, 4cm de comprimento cada lista. As referidas listas encontram-se ladeadas de 7mm de *Tafetá* tecido com rafia branca. 3,8cm é o comprimento de outras listas, estas de *Tafetá* em lã industrial branca. As listas a separar o padrão *Diamantes* medem ao todo 5,2cm. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. A remissa é truncada, tecida às listas, estas tecidas com dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão e entremeadas por listas de *Tafetá* de rafia e de lã. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** fio de *perlapont* branco no padrão; lã industrial branca no fundo do padrão em *Tafetá* e nas listas entre o padrão; rafia branca no *Tafetá* que ladeia o padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção; rafia branca, 1mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** as listas do padrão *Diamantes* sobressaem significativamente da urdidura em brilho e algum relevo, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante.

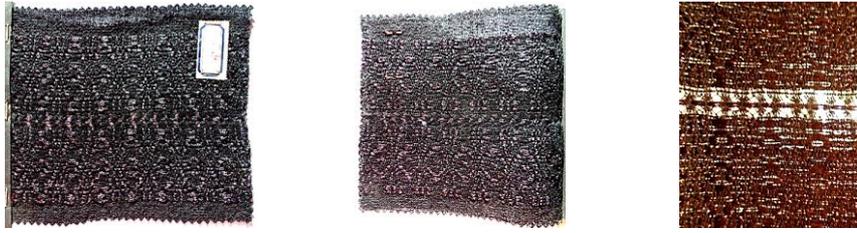
A amostra das imagens 74-75 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana, com intervalo de nove amostras, que pertencem a outros padrões - a versão II de *Diamantes*, suas variantes e invenções, *Bainhas Abertas*, *Tafetá* - bem como a anterior amostra, tecedura branca da presente amostra preta. Registam-se as variações.



Figs. 74-75 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo X, amostra de padrão preto, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, tecedura densa; listas, truncamento, justaposição, relevo, l 16 x c 18cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. X, l 0,70, p.180\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 18cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso às listas do motivo losangos com flores, 4cm de comprimento cada lista. As referidas listas encontram-se ladeadas de 7mm de *Tafetá* tecido com *lurex* preto. 3,5cm é o comprimento de outras listas, estas de *Tafetá* em lã industrial preta. As listas que separam o padrão *Diamantes* medem ao todo 4,9cm. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua. A remissa é truncada, tecida às listas, estas tecidas com dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão e entremeadas por listas de *Tafetá* em *lurex* e lã. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** 2 fios de *perlapont* preto no padrão; lã industrial preta no fundo em *Tafetá* e nas listas entre o padrão; *lurex* preto no *Tafetá* que ladeia o padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção; *lurex* preto,0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna abstratizante, modular, de losangos, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação do modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** as listas *Diamantes* sobressaem significativamente da urdidura em brilho e algum relevo no padrão, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante.

Estudam-se outras variantes da remissa *Diamantes*, versão I, entremeadas com *Bainhas Abertas*, como ilustram as duas amostras em padrão preto, (figs. 76-78), e branco, (figs. 79-81), cada uma com direito, avesso e pormenores de transparência. As *Bainhas Abertas* estudam-se detalhadamente adiante.



Figs. 76-78 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo XIV, amostra em preto, direito, avesso e ampliação, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; listas, truncamento, justaposição, alongamento, relevo, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. XIV, l 0,70, p. 210\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado e valorizado, porque alongado por *Bainhas Abertas*, que interrompem o padrão e passam pelo meio dos losangos mais estreitos, separando os losangos de motivos florais. Além disso, verifica-se um alongamento da remissa nas batidas 4-3, que se tecem 4 vezes. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço, 4 quadros, pente 6, a 2 fios por pua. Dois fios justapostos na trama do padrão. Truncamento da remissa por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Cruzamento de 5 por 4 e 4 por 5 fios da teia, para conseguir *Bainhas Abertas*, estas tecidas e obtidas com dois fios de *perlapont* preto justapostos no cruzamento dos fios de teia; transparência e transparências conferidas pelas *Bainhas Abertas*. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão; *lurex* preto no fundo do padrão em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular de losangos, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinham-se o efeito alongado mencionado, o truncamento e a transparência verificados.



Figs. 79-81 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, tipo XIV, amostra em padrão branco, direito, avesso e ampliação, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; listas, truncamento, justaposição, alongamento, relevo, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. XIV, l 0,70, p. 210\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado, valorizado e alongado por *Bainhas Abertas* tipo cruzado, que interrompem o padrão e passam pelo meio dos losangos mais estreitos, separando de modo claro os losangos de motivos florais. Além disso, verifica-se um alongamento da remissa nas batidas 4-3, que se tecem 4 vezes. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e de 4 quadros, pente 6, a 2 fios por pua; justaposição e relevado na trama a dois fios justapostos do padrão. Alongamento por truncamento da remissa por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Cruzamento de 5 por 4 e 4 por 5 fios da teia, para conseguir *Bainhas Abertas*; transparências, estas tecidas e obtidas com dois fios de *perlapont* branco e um fio de rãfia-celofane branco, justapostos, no cruzamento dos fios de teia. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão; rãfia-celofane branca no fundo do padrão, em *Tafetá*; no cruzamento das *Bainhas Abertas* encontram-se dois fios de *perlapont* e um fio de rãfia-celofane justapostos. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção; rãfia-celofane branca,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular, de losangos, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinha-se o efeito alongado encontrado no losango mais estreito, bem como se destacam o brilho do *perlapont* e da rãfia brancos, conjugados com a transparência das *Bainhas Abertas*, estas no truncamento do padrão;

estes consideram-se efeitos harmónico-imagéticos abstratizantes de modernidade e de transição. Deixa-se amplo espaço a tessituras diversas, abertas a inspirações de fértil clientela.

A versão I de *Diamantes* encontra outras variantes truncadas do seu padrão e outros fios empregues, porventura menos delicados do que os fios encontrados em cima, como se estuda nas amostras extra mostruário adiante. A partir das experiências e aprendizagens sobre teia de algodão branco natural, 1mm variável de secção, com tramas de fio de embrulho azul, 1mm de secção, Dulce Santana inventa tessituras a partir da versão I, que se lêem mais adiante. Na amostra experiência das imagens 82-83 pode ler-se, manuscrito pela autora, direito na primeira imagem, onde se lê ainda numeração romana de I e II, de baixo para cima. A numeração significa que a versão I da remissa *Diamantes* corresponde à experiência I, truncada na experiência e que a versão II da mesma remissa se encontra na experiência II.



Figs. 82-83 - Dulce Santana - *Diamantes*, versões I e II, amostra experiência, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; truncamento, I 14,5 x c 13cm. Fonte e referência: Davison,1951: 4, 131.

O mesmo padrão truncado da amostra experiência, versão I, (figs. 82-83), mostra tramas em dois fios de lã azul celeste, (figs. 84-85), 2mm variáveis de secção, justapostos no padrão e apresenta *perlapont* azul escuro no fundo em *Tafetá*, 1mm variável de secção, sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção. Cada motivo-losango do padrão mede 4,5cm de comprimento. O *perlapont* e a lã referidos alternam-se em *Tafetá* de 0,5cm, lateralmente ao padrão. A restante tessitura desenvolve-se em *Tafetá*, tramado com a mesma lã azul cerúleo do padrão.

A segunda e terceira amostras, (figs. 86-89), ilustram tramas diferentes, sobre urdidura igual à anterior. No segundo caso, (figs. 86-87), observa-se o padrão tecido com dois fios justapostos de lã alaranjada mescla, sobre fundo de *perlapont* laranja, respetivamente, 3mm e 1mm variáveis de secção. Estes dois fios alternam-se lateralmente ao padrão, em *Tafetá* de 0,5cm de cada lado, sendo a restante tessitura composta por *Tafetá* tramado pela mesma lã alaranjada do padrão e este apresenta 5,3cm de comprimento. As duas últimas imagens, (figs. 89-89), patenteiam ainda o mesmo padrão truncado, neste caso ainda mais dilatado ou largo, devido à lã azul mescla empregue, de 3mm variáveis de secção. O padrão apresenta 6cm de comprimento, é tecido com dois fios de lã azul mescla justapostos, sem *Tafetá* e encontra-se ladeado por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Neste caso as *Bainhas Abertas* resultam do cruzamento de 2 por 3 e 3 por 2 fios de teia, no meio do qual passam dois fios justapostos da lã azul mescla referida. A tessitura deste caso desenvolve-se em *Tafetá* tramado com a mesma

lã azul mescla. As amostras medem respectivamente 18 x 14cm, 18 x 14cm e 18 x 18,5cm. Acrescentam-se o conceito - a noção de continuidade através do conceito de fio - e a harmonia imagética abstratizante, modular, de losangos, que evocam "olho de perdiz" e que se encontra nestes casos em tecido tradicional, denso, cerrado, pleno de inventividade de Dulce Santana, que trunca a remissa. Sublinha-se este aspeto e junta-se um outro, o do conforto oferecido por estas tessituras, porventura mais utilitárias do que as anteriores. Como outros casos, estas são amostras de tessituras extra mostruário - enviadas a quem já tem mostruários - e empregues em barras de saias e blusas a condizer. Cabe referir a importante alteração técnica, que tem lugar nestes três casos e sem a qual não é possível atingir a ordem de grandeza observada. Esta consegue-se empeirando a urdidura em pente número 4, a dois fios por pua, facto que entrega 8 fios de urdidura por centímetro. Relembra-se que o número de um pente indica o número de fios de urdidura que o pente dá por centímetro. A solução encontrada pela autora revela a sua inventividade, ao inventar a urdidura referida, que lhe permite teceduras ampliadas, tanto em largura, como em comprimento. Nestes casos concretos, os motivos da amostra experiência medem 2,3 x 2,5cm. Na amostra do primeiro caso, (fig. 84), os mesmos motivos medem 4,2 x 4,5cm. No segundo caso, (fig. 86), obtêm-se as medidas 4,3 x 5,3cm e no terceiro caso, (fig. 88), encontram-se 4,3 x 6cm, para os mesmos motivos. Verifica-se a quase duplicação das medidas da largura, enquanto que se alcança quase o triplo em comprimento. Esta a capacidade de Dulce Santana de se aventurar em "passeios" de fio-linha e linhas ou fios de lã, que lhe entregam teceduras e tessituras originais. Os anos 1960 parecem ser a datação destas teceduras e tessituras.



Figs. 84-85 - Dulce Santana - *Diamantes, olho de perdiz*, versão I, amostra azul, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, truncamento, 18 x 14cm. Fonte e referência: Davison,1951: 4, 131.

Figs. 86-87 - Dulce Santana - *Diamantes, olho de perdiz*, versão I, amostra laranja, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição mescla, truncamento, alongamento, 18 x 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.



Figs. 88-89 - Dulce Santana - *Diamantes, olho de perdiz*, versão I, amostra em padrão azul mescla, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição mescla, truncamento, alongamento, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências; 18 x 18,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

#### **Versão II e suas variantes.**

Continua a expandir-se o Capítulo III, 2.3.1., com várias amostras referentes à remissa *Diamantes*, nestes casos com a versão II e suas variantes.



Figs. 90-91 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, tipo IV, amostra em padrão branco, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, alongamento, l 16 x c 13,4cm. Fontes: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. IV, l 0,70, p. 180\$00 /m, afixada no direito eleito para a tecedura. **Medidas:** l 16 x c 13,4cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso, porventura, mais alongado pelo avesso, face à remissa de origem. **Fontes:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão. Alongamento da remissa por tecelagem de tramas a dois fios justapostos. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinha-se o efeito alongado mencionado, na forma elíptica-baga de diamante, bem como se destacam o brilho do *perlapont* e a eleição do avesso do tecido para funcionar como seu direito.

A amostra ilustrada nas figuras 92-93 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana, com intervalo de três amostras, que pertencem a outros padrões - tipos V, V2D, VI, VII, respetivamente *Tafetá*, *Padrão Dulce Santana*, *Bainhas Abertas* e outro *Tafetá*.



Figs. 92-93 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, tipo VIII, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, listas, l 16 x c 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4,131.

**Referência:** t. VIII, l 0,70, p. 200\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 14cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso às listas do motivo elíptico ou baga de diamante, 2,7cm de comprido cada lista. As referidas listas encontram-se separadas por listas de 2,3cm de *Tafetá*, tecido com *lurex* preto. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Truncamento e alongamento - a remissa é truncada, tecida às listas com dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão, este entremeado por listas de *Tafetá* de *lurex* preto. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão; lã industrial preta no fundo do padrão, em *Tafetá*; *lurex* preto no *Tafetá* das listas entre o padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** as listas alongadas de *Diamantes* sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo no padrão, por entre as reluzentes listas de *lurex*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante.

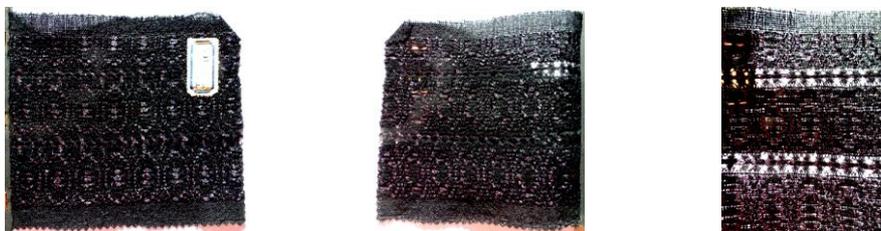
Segue-se uma variante em padrão branco (figs. 94-95).



Figs. 94-95 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, tipo VIII, amostra em padrão branco, direito e avesso, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, listas, l 16,5 x c 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. VIII, l 0,70, p. 190\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16,5 x c 14cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafeté*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso às listas do motivo elíptico ou baga de diamante, 3cm de comprido cada lista. As referidas listas encontram-se separadas por lista de 2,3cm de *Tafeté* tecido com ráfia branca. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Truncamento e alongamento - a remissa é truncada, tecida às listas com dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão, este entremeado por lista de *Tafeté* de ráfia branca. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão; lã industrial branca no fundo do padrão em *Tafeté*; ráfia branca no *Tafeté* das listas entre o padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, com 0,5mm de secção; *perlapont* branco com 1mm variável de secção; ráfia branca com 0,5mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** as listas alongadas de *Diamantes* sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo, por entre as reluzentes listas de ráfia branca, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante.

A amostra ilustrada nas figuras 96-98 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana.



Figs. 96-98 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, tipo XIII, amostra em padrão preto, direito, avesso e ampliação, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevada, truncamento e alongamento, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, listas, transparências, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. XIII, l 0,70, p. 210\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafeté*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado, valorizado e alongado por *Bainhas Abertas* que interrompem o padrão e passam pelo meio das elipses ou bagas de diamante, separando-as. As listas do padrão apresentam 3,5cm de comprido, as *Bainhas Abertas* 1,2cm. **Fonte, referência:** Davison,1951:4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua. Trama a dois fios justapostos no padrão. Truncamento e alongamento da remissa por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Cruzamento de 5 por 4 e 4 por 5 fios da teia, para conseguir *Bainhas Abertas*, estas tecidas e obtidas com três fios justapostos, dois de *perlapont*, um de *lurex*, ambos pretos, no cruzamento dos fios de teia; transparência e transparências conferidas pelas *Bainhas Abertas*. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* preto justapostos no padrão; *lurex* preto no fundo em *Tafeté* do padrão. Três fios justapostos no cruzamento das *Bainhas Abertas*, um fio de *lurex* preto, dois fios de *perlapont*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao

modelo e padrão recebidos e de transparências. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinham-se as listas alongadas de *Diamantes*, que sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo de padrão, sobre tramas *Tafetá* no fundo *lurex*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna e de transição, acentuada e valorizada pelas *Bainhas Abertas* e suas transparências. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do modelo e padrão de origem.

A amostra ilustrada nas figuras 99-101 segue as anteriores nos mostruários distribuídos por Dulce Santana.



Figs. 99-101 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, tipo XIII, amostra em padrão branco, direito, avesso e ampliação, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, listas, transparências, l 16 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. XIII, l 0,70, p. 210\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 16 x c 15cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado, valorizado e alongado por *Bainhas Abertas*, que interrompem o padrão e passam pelo meio das elipses, estas evocando bagas de diamante, separando-as. As listas do padrão apresentam 3,5cm de comprimento, as *Bainhas Abertas* 0,7cm. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão. Truncamento e alongamento da remissa por *Bainhas Abertas* tipo cruzado. Cruzamento de 5 por 4 e 4 por 5 fios da teia, para conseguir *Bainhas Abertas*, estas tecidas e obtidas com três fios justapostos, dois de *perlapont* um de rafia-celofane, todos brancos e justapostos no cruzamento dos fios de teia; transparência e transparências conferidas pelas *Bainhas abertas*. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão; rafia branca no fundo *Tafetá* do padrão. Três fios justapostos no cruzamento das *Bainhas abertas* - um fio de rafia-celofane branca, dois fios de *perlapont*. **Materiais-seção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; *perlapont* branco, 1mm variável de secção; rafia-celofane branca, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos e de transparências. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** sublinham-se as listas alongadas de *Diamantes*, que sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafetá* em fundo de rafia-celofane, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna e de transição, acentuada e valorizada pelas *Bainhas Abertas* e suas transparências. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do modelo e padrão de origem.

Descobre-se uma variante à versão II, em padrão azul forte, inspirada nas anteriores amostras tipos IV, VIII, XIII. Esta variante mostra o centro da pedalagem alterado, sendo a sua outra novidade as *Bainhas Abertas* tipo crivo, conferindo particular destaque a uma tecedura, que explora o avesso da mesma (figs. 102-103).



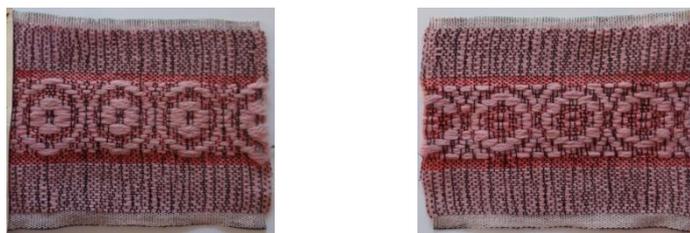
Figs. 102-103 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II recriada, amostra em padrão azul forte, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo crivo, listas, transparências, l 15,5 x c 14cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

As *Bainhas Abertas* apresentam 0,8cm de comprimento, conseguidas pelo cruzamento de 4 por 4 fios de urdidura e a passagem de tramas de 4 fios justapostos, iguais à teia. A amostra não apresenta referência, encontrando-se apenas a um conjunto de outras amostras, em cuja etiqueta se lê: l 0,70, p. 210\$00. A amostra mede l 15,5 x c 14cm. O padrão, de motivos elípticos, evocando bagas de diamante, desenvolve-se em tecedura cerrada, convencional, a 2 fios de *perlapont* azul forte justapostos, 1mm variável de secção cada, sobre outras tramas de *Tafetá* em fundo, estas tecidas em lã industrial azul, 1mm variável de secção. As tramas encontram-se cruzadas com urdidura igual ao *Tafetá*. Fonte, referência e técnicas seguem as indicações da amostra anterior, à exceção das *Bainhas Abertas*, neste caso diversas das anteriores, não deixando de truncar, interromper e alongar este padrão. Imageticamente, esta tessitura entrega módulos elípticos ou baga de diamante, tanto pelo direito como pelo avesso, numa harmonia imagética moderna de transição, abstratizante, modular, onde *Bainhas Abertas* conferem transparência e leveza a uma tecedura e tessitura inovadoras. O conceito permanece. Estima-se que a década de 1960 é o tempo da tecedura deste padrão. Observa-se que os módulos elípticos, bagas de diamante, sobressaem da urdidura em brilho discreto, este conferido pelo *perlapont* azul, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição, onde as originais *Bainhas Abertas* denunciam a inventividade da autora, que entrega uma tecedura e tessitura inovadoras, diversas, também em termos de grandeza, uma vez que o fio industrial da urdidura e das tramas *Tafetá* apresenta o dobro da secção encontrada nos casos anteriores.

Em relação à inovação técnica encontrada neste caso, a entregar brilhos elípticos, "bagas" de diamante, ouve-se pedalagem musical como segue, para o direito da tecedura - aquele, que se bebe na fonte e referência, em Davison - como se lê no gráfico da remissa, antes transcrito no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 1.. Deste modo, a baga elíptica de diamante, em azul forte, inspirada na versão II da remissa *Diamantes*, inventa-se no "cante" de: 4-3, 3-2, 2-1 - este duas vezes repetido; no centro da baga de diamante ouve-se 4-3, quatro vezes; o "cante" do padrão conclui-se com 2-1, duas vezes repetido, depois 3-2, 4-3. Ao comparar-se esta inovação técnica com o original recebido em Davison, verifica-se: a pedalagem 2-1 acontece uma só vez na fonte; por outro lado, neste caso, de azul forte, omite-se a pedalagem 1-4, a ladear o centro da "baga" de diamante. A musicalidade de efeito harmónico-imagético abstratizante superior é, porventura, a que se encontra pelo avesso deste caso e como se lê na primeira imagem em cima. Aí se ouvem 4-3, 3-2, 2-1, 1-4; segue com 4-3, que se ouve duas vezes; 2-1, que se ouve quatro vezes e é o centro da "baga" de diamante; esta completa-se com a audição de 4-3, que

se ouve duas vezes; por fim ouve-se 1-4, 2-1, 3-2, 4-3. Comparando esta inovação técnica com o original bebido em Davison, verifica-se: junto ao centro e ladeando o centro, a sonoridade 4-3 duplica, face ao original e omite-se a pedalagem musical 3-2.

Encontram-se três outras variações da versão II da remissa *Diamantes*, numa ordem de grandeza superior ao comum das amostras em estudo e semelhante à ordem de grandeza encontrada nas amostras antes estudadas em lãs grossas, no caso da versão I. Trata-se de três padrões diferentes, cada um com variações cromáticas, que surgem em amostras extra mostuário, todas elas tecidas com pente 4, a dois fios por pua, dado técnico que explica as ampliações conseguidas pela autora, que entretanto adiciona alteração de pedalagens e musicalidades, como se estuda de seguida. Lembra-se a amostra experiência de base, antes apresentada para as variantes desta ordem de grandeza, na altura em relação à versão I da remissa *Diamantes* (figs. 82-83). As imagens 104-105 ilustram uma tecedura e uma tessitura em tons rosa, padrão explorado depois em duas variantes cromáticas em lãs mescla e nos tons castanho e verde oliva.



Figs. 104-105 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, variante-ampliação, amostra rosa, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, pedalagem pessoal inovadora, listas, l 15 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** inexistente. **Medidas:** l 15 x c 12,5cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*, onde a autora se inspira, alterando o centro. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado e ampliado, face ao original recebido. As listas do padrão apresentam 4,5cm de comprimento e encontram-se ladeadas de rosa contrastante, em cerca de 0,5cm de ambos os lados. A restante tessitura acontece em *Tafetá* rosa, no mesmo tom do padrão. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 4, a 2 fios por pua; trama a três fios justapostos no padrão, sobre fundo de tramas em *Tafetá*; truncamento e alongamento da remissa original por ampliação, maximização de uma só lista de motivos ou módulos, "bagas" de diamante, que mudam de bagas, para dar lugar a flores; alteração da pedalagem; isolamento de parte da remissa conhecida; alongamento por número e qualidades dos fios empregues. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** três fios de lã rosa justapostos no padrão; *perlapont* rosa no fundo do padrão, em *Tafetá*. *Tafetá* em lã rosa, igual ao padrão e na restante tessitura. Pedalagens musicais novas ouvem-se como segue: 4-3, 3-2, 2-1,1-4; duas vezes 4-3, quatro vezes 3-2 e meio da flor, duas vezes 4-3; o padrão completa-se com as musicalidades 1-4, 2-1, 3-2, 4-3. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* rosa, 1mm variável de secção; lã rosa, 2mm variáveis de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-circular e naturalista-floral, de tecido convencional, denso, cerrado, relevado no padrão, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** sublinham-se as listas truncadas e ampliadas do padrão *Diamantes*, versão II, que sobressaem da urdidura em algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafetá* no fundo rosa contrastante, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do modelo e padrão de origem.

Estudam-se as duas anunciadas variantes ao padrão rosa e da versão II da remissa *Diamantes*, dignas de menção, sobremaneira em termos de qualidades dos fios empregues e do seu valor expressivo. Deste modo, nas imagens 106-109 observam-se dois casos em fios mescla de lã, respetivamente castanho e verde oliva, sobre urdiduras pretas.



Figs. 106-107 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, variante ampliada, amostra castanho mescla, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, pedalagem pessoal inovadora, listas, l 18 x c 15cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Figs. 108-109 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, variante ampliada, amostra verde oliva mescla, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevado, truncamento e alongamento, pedalagem pessoal inovadora, listas, l 19 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Em relação ao caso da amostra tecida em lã mescla castanha, (figs. 106-107), essa amostra pode ter-se como o laboratório ou ensaio das harmonias cromáticas encontradas na *Saia Castanha de listas na vertical*, em *perlapont*, estudada a seguir (figs. 110-112). Efetivamente, as duas tessituras encontram-se muito próximas. O padrão em listas ou barras tecidas a 2 fios justapostos da lã referida, com 2mm variáveis de secção cada fio, encontra-se sobre fundo em *Tafetá* da mesma lã castanha escura, que se vê na saia mencionada. De igual modo, o padrão encontra-se ladeado por *Tafetá*, tecido nos mesmos fios e efeitos observados na saia. Assim, também a tessitura se desenvolve à semelhança da tessitura da saia, isto é, com *Tafetá* no mesmo fio do padrão. As pedalagens musicais repetem-se, tal como se ouvem na amostra rosa e na saia. Outros aspetos técnicos permanecem inalterados. A amostra apresenta l 18 x c 15cm, sendo que a barra tem ao todo 5,5cm de comprimento, cada motivo apenas 4,3cm, ligeiramente inferior a cada motivo no padrão rosa, cerca de mais 1cm do que na saia. Neste caso em lã mescla castanha, observam-se contrastes entre padrão e fundo menos evidentes ou acentuados, antes sobressaindo uma suavidade de tessitura.

Quanto à amostra em lã mescla verde oliva, (figs. 108-109), l 19 x c 15,5cm, o padrão quase se torna impercetível, dependendo da incidência de luz, para que o mesmo se reconheça e distinga das tramas em fundo de *Tafetá* e em *perlapont* verde claro. O padrão, tecido a 2 fios justapostos da lã referida, 2mm variáveis de secção cada fio, apresenta 4,5cm de comprimento. A ladear o padrão observam-se listas de *Tafetá*, com 1cm de comprimento, tecidas com voltas do *perlapont* verde claro, alternadas com a mesma lã do padrão.

#### ***Saia Castanha de listas na vertical.***

No âmbito da amostra rosa e da sua variante em castanho mescla, estuda-se a *Saia Castanha de listas na vertical*, em *perlapont*. Esta saia entrega novos aspetos da imaginação e inventividade de Dulce Santana, sobremaneira na curiosa aplicação e confeção pregueada vertical do padrão. Quando em tear, o padrão encontra-se na horizontal, o que ajuda a definir a largura deste tecido, que nesta saia é de 75cm. Deste modo, faz-se da largura do tecido a altura da saia. O comprimento tecido aplica-se, por sua vez, na largura ou amplitude pregueada da saia, medindo 170cm. O padrão aplica-se desta forma em listas verticais na saia, confeccionada pregueada (figs. 110-112).

**Confeção de Dulce Santana.** A saia mede 69cm na cintura, em altura 61cm, na largura inferior ou amplitude do rodado pregueado 170cm, o que lhe confere um corte *evasée*. O cinto duplo tem 3cm de largo e 79cm de comprido, o que inclui 10cm de sobreposição. Um fecho *éclair* de 16cm fecha a saia à esquerda. Salienta-se que da largura de 75cm do tecido, confecciona-se a altura da saia, bainha incluída e as pregas, presas apenas no cinto, ocultam bastante o *Tafeté* liso, sobretudo na cintura.



Figs. 110-112 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, em *Saia Castanha de listas na vertical*, em *perlapont*, direito, avesso e ampliação do avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal em baixo-liço, densa; justaposição, relevo, truncamento, ampliação de musicalidades, listas, contrastes, profundidade, l 75 x c 170cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Neste caso, a urdidura surge em lã industrial preta. As tramas apresentam-se bem imaginativas e inventivas em cor, brilho, luz e sombra, numa harmonia imagética abstratizante, modular-circular e naturalista-floral, em castanhos relevados e contrastivos, moderna de transição nos reais relevos que entrega e na profundidade que cria. Observa-se um padrão truncado e ampliado, face à remissa original, tecido em listas de 3cm de largo, a dois fios de *perlapont* castanho claro, 1mm variável de secção cada um, justapostos com dois fios de lã industrial castanha clara, esta 0,5mm de secção, sobre trama, em fundo de *Tafeté* de fio de lã castanha escura, 1mm de secção; o tom mais escuro da lã da trama, no fundo em *Tafeté*, confere profundidade ao padrão. A ladear o padrão encontram-se três voltas de cada lado em *Tafeté* de fio *perlapont* branco, 1mm variável de secção, intercalado com a lã castanha mais escura referida, o que continua a fazer sobressair o padrão. Este e as listas que o ladeiam apresentam ao todo 4cm de largo. A tessitura desenvolve-se com listas de *Tafeté* em *perlapont* castanho claro, no tom igual ao padrão. As listas de *Tafeté* têm 3,5cm de largura ou 5cm, quando incluem as listas brancas de *perlapont* e as castanhas escuras de lã e estão entre as listas do padrão antes descritas. O padrão assume algum efeito relevado e volumoso, devido à conjugação de quatro fios justapostos e ao brilho do *perlapont* castanho claro, que parece

fazer saltar as flores para fora do tecido. De notar que direito e avesso deste padrão complementam-se nesta peça, tendo Dulce Santana escolhido para o direito da saia as flores patentes na imagem 110. O avesso da peça (fig. 112) evidencia os dois efeitos da remissa - direito e avesso - visíveis nas imagens 110, 111. Importante é clarificar que Dulce Santana inspira-se na versão II da remissa *Diamantes*. Aspetos técnicos a salientar: trata-se de tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 4, a 2 fios por pua; tramas a 4 fios justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá*; truncamento e alongamento da remissa original por ampliação e alteração das pedalagens musicais, ao centro dos motivos "bagas" de diamante, esses mutantes, que se transformam em flores estilizadas. Ouvem-se as mesmas musicalidades registadas para a amostra tipo rosa, em cima. Em conformidade, o conceito seguido mantém-se, observando-se nos "passeios" dos fios, linhas têxteis, uma aliança entre técnica e harmonia imagética abstratizante, relevada, contrastante, circular e naturalista floral, moderna de transição.

Continua-se com o segundo padrão, anunciado em ordem de grandeza superior ao comum das teceduras e tessituras da remissa *Diamantes* (figs. 113-114).



Figs. 113-114 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra azul cerúleo, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; truncamento, justaposição, alongamento, relevado, maximização, pedalagem pessoal inovadora, l 18 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

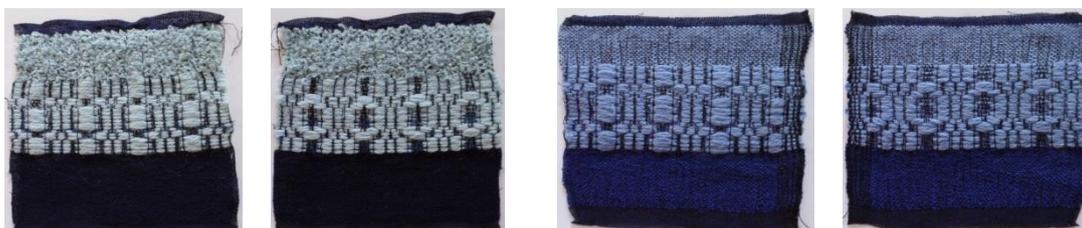
**Referência:** inexistente. **Medidas:** l 18 x c 12,5cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*, onde a autora se inspira, para truncar o padrão original pelo meio das listas. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado e ampliado, face ao original recebido. As listas do padrão apresentam 4cm de comprimento e encontram-se ladeadas de azul cerúleo no mesmo tom, em cerca de 0,5cm de ambos os lados. A restante tessitura acontece em *Tafetá* azul cerúleo, no mesmo tom do padrão. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 4, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de tramas *Tafetá*; truncamento e alongamento da remissa original por ampliação ou maximização de duas listas de motivos ou módulos; alteração da pedalagem; isolamento de parte da remissa conhecida; alongamento por número e qualidades dos fios empregues. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de lã azul cerúleo justapostos no padrão; *perlapont* azul cerúleo no fundo-*Tafetá* do padrão. *Tafetá* em lã azul cerúleo, igual ao padrão e na restante tessitura. Pedalagens musicais pessoais inovadoras, de nova ordem, ouvem-se como segue: 4-3 quatro vezes, 4-1, 2-1, 3-2, 4-3; 4-1 duas vezes e meio do padrão; este termina com as musicalidades 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, 4-3. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de seccção; *perlapont* azul cerúleo,1mm variável de seccção; lã azul cerúleo, 2mm variáveis de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-semicircular e de pequenos losangos, de tecido convencional, denso, cerrado, relevado no padrão, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** sublinham-se as listas truncadas e ampliadas do padrão *Diamantes*, versão II, que sobressaem da urdidura em algum relevo no padrão, sobre tramas de fundo em *Tafetá* azul cerúleo, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do modelo e padrão de origem.

A tecedura e tessitura anteriores apresentam-se numa variante de padrão creme, sobre fundo de *Tafetá*, em *perlapont* castanho claro (figs. 115-116). Os aspetos antes estudados para o caso azul cerúleo repetem-se neste caso, onde se observa uma suavidade porventura mais acentuada das harmonias cromáticas. As medidas da amostra, l 18,5 x c 15,5cm, encontram-se interrompidas numa parte da tecedura, por corte ocasional.



Figs. 115-116 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra creme, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; truncamento, justaposição, alongamento, relevado, maximização, pedalagem pessoal inovadora, l 18,5 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Termina-se o conjunto de três padrões, anunciados em superior ordem de grandeza, estudando dois casos semelhantes, ambos de teceduras em tons de azul, onde a maximização atinge o limiar do reconhecível no padrão original, parecendo desafiar a perceção. As amostras experiências, (figs.117-120), imaginam-se mais como modelos de vestes do lar, tais como mantas, do que aplicáveis a vestes pessoais.



Figs. 117-118 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra azul cerúleo maximizada, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevo, truncamento, alongamento, maximização, pedalagem pessoal inovadora, contraste, profundidade, l 17,5 x c 17cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4,131.

Figs. 119-120 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão II, amostra azul pombo maximizada, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevo, truncamento, alongamento, maximização, pedalagem pessoal inovadora, contraste, profundidade, l 17,5 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Estuda-se o caso da primeira amostra experiência, (figs. 117-118), cujo padrão surge em azul cerúleo, pelo que se convencionou ser o direito, seguido do avesso da tecedura.

**Referência:** inexistente. **Medidas:** l 17,5 x c 17cm. **Remissa, título, padrão:** *Johann Schleelein's nº 123*, versão II, com *Tafetá*, onde a autora se inspira, para truncar o padrão original. Para Dulce Santana é *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso truncado e ampliado, face ao original recebido e com barras. As listas do padrão apresentam 6cm de comprimento e encontram-se ladeadas de dois tipos de *Tafetá*, um em lã caraculo, argolada, azul cerúleo, no mesmo tom do padrão, com cerca de 3,5cm, o outro *Tafetá* em lã azul escuro, com 6,5cm de comprimento. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 4, a 2 fios por pua; trama a três fios justapostos no padrão, sobre fundo de tramas *Tafetá* em dois tons de *perlapont*, que cerca de metade é azul escuro, a outra metade é azul cerúleo; truncamento e alongamento da remissa original por ampliação ou maximização de uma lista de motivos ou módulos, prolongados com barras; alongamento por número e qualidades dos fios empregues; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** três fios de lã azul cerúleo justapostos no padrão; *Tafetá* de *perlapont* azul

cerúleo em metade do fundo, em azul escuro na outra metade. *Tafetás* em lã caraculo azul cerúleo e em azul escuro na restante tessitura. Pedalagens musicais de nova ordem ouvem-se como segue: quatro vezes 4-3, duas vezes 2-1, 1-4, seis vezes 4-3 e meio do motivo floral alterado ou deformado; 1-4, 2-1 duas vezes, 4-3 quatro vezes. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de seccção; lã azul cerúleo no padrão, 2mm variáveis de seccção; *perlaponts* azul cerúleo e azul escuro, 1mm variável de seccção; lã caraculo azul cerúleo, 2mm variáveis de seccção; lã azul escuro, 1mm de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-cilíndrica e floral, de tecido convencional, denso, cerrado, relevado no padrão, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** sublinham-se as listas truncadas e ampliadas do padrão *Diamantes*, versão II, que sobressaem da urdidura, esta contrastando em cor e relevo, sobre tramas *Tafetá* azul cerúleo e azul escuro em fundo do padrão, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. O contraste cromático referido confere profundidade ao padrão. Deixa-se espaço a tessituras inspiradoras de novas teceduras, crescentemente libertas do modelo e padrão de origem. Nesta medida e dependendo do gosto, podem surgir tessituras de apenas um tipo de *Tafetá* a ladear o padrão. Quanto a este, ele pode repetir-se, conjugando-se com outros motivos e à semelhança das barras estudadas para os conjuntos de saia e blusa a condizer, em azul e amarelo.

As imagens 119-120 em cima, no tom azul pombo, falam de uma variante da anterior tecedura. Os aspetos focados para o caso azul cerúleo repetem-se para o presente caso em azul pombo, ressaltando algumas particularidades, como segue. As listas do padrão encontram-se ladeadas de dois tipos de *Tafetá*, uma lista no mesmo tom azul pombo do padrão, com 3cm de comprimento, a outra em azul escuro, com 4,5cm. As tramas do padrão apresentam quatro fios justapostos azul pombo, sobre tramas de *Tafetá perlapont* no mesmo tom, em fundo do padrão. Sendo o comprimento desta amostra experiência 15,5cm, o padrão apresenta-se 0,5cm maior do que no caso anterior, devido aos 4 fios neste caso justapostos, cujo contraste tonal com as tramas em fundo e com a urdidura é inferior ao caso anterior. Além disso, observa-se um relevo maior do padrão, que surge exageradamente aumentado, alongado, sendo este, porventura, o maior alongamento na remissa *Diamantes*, tanto quanto se conhece. Observa-se ainda que o número e as seccções dos fios em muito contribuem para o efeito relevado mencionado, bem como o seu emprego no *Tafetá* do padrão. O nível de grandeza alcançado com este padrão torna-o quase irreconhecível pelo lado dos módulos cilíndricos, tanto quanto é possível alcançar, em modo de visão semicerrada.

Prossegue-se o alargamento do 1º núcleo e da remissa *Diamantes*, apresentando casos porventura de maior imaginação e inventividade de Dulce Santana. Inicia-se o estudo com o *Padrão Dulce Santana*, designação encontrada para esta investigação.

#### ***Padrão Dulce Santana e suas variantes.***

Continua-se o ciclo de estudo de amostras em mostruário(s), com três casos que denotam progressão no percurso artístico de Dulce Santana, pelo grau de inventividade que apresentam. Por esta razão deixam-se ou "saltam-se" antes as amostras tipos V2D, IX e XII, que agora se estudam. Com estes casos regressa-se à descrição de amostras com uma numeração

romana anterior a XIV. Considera-se a numeração romana nas amostras, porventura, indicadora de uma primeira fase do percurso artístico evolutivo da autora Dulce Santana.

Inicia-se o estudo da amostra tipo V2D, (figs. 121-122), que reúne algumas variações, tipos v II e v1, casos que se intitulam *Padrão Dulce Santana*, pelo grau de inventividade introduzido, face ao inspirador original.



Figs. 121-122 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, t. V2D, amostra em branco, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 15,5 x c 12cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4,131.

A amostra encontra-se pelo meio de anteriores amostras, nos mostruários distribuídos por Dulce Santana.

**Referência:** t. V2D, l 0,70, p.160\$00 /m, afixada no direito da tecedura. **Medidas:** l 15,5 x c 12cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que seguem adiante, como ela anota. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, este sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* branco; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão; *lurex* branco no fundo do padrão, em *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 0,5mm de secção; *perlapont* branco, 1mm variável de secção; *lurex* branco, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura sublinham-se conjuntos irregulares de dois motivos, módulos ovalados, ligados e distintos verticalmente no padrão, que sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo de padrão, sobre tramas *Tafetá* no fundo *lurex*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna e de transição. Pelo avesso do tecido brilham pequenas flores, em pares assimétricos verticais, denunciando o direito irregular referido e a inventividade da autora. Uma observação de olhos semicerrados descortina entrelaçamentos circulares elípticos e em espiral, na lã da urdidura. Esta tessitura apresenta 4 variações cromáticas: em preto, com fundo *lurex* preto e dourado, em vermelho e em azul, estas duas últimas variações com fundo *lurex* preto. A amostra vermelha encontra-se sob a referência t. v II, l 0,70, p. 200\$00 /m. Note-se que se encontra também uma regularidade dos motivos, nos casos azul e preto com fundo *lurex* preto, este referenciado t. v1, l 0,70, 200\$00 /m.

Das quatro variações mencionadas, opta-se por estudar um caso irregular e outro regular, pois existe proximidade entre os 2 casos irregulares bem como entre os 2 casos regulares. Em primeiro lugar surge a variação, caso irregular, padrão vermelho com fundo-*lurex* preto (figs. 123-125). Entre outros aspetos estuda-se a seguir a descrição técnica inovadora de Dulce Santana.

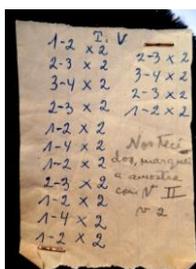


Figs. 123, 125 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, amostra em padrão vermelho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 15,5 x c 12,2cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Fig. 124 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, amostra ampliada, em padrão vermelho, direito, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 15,5 x c 12,2cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. v II, l 0,70, p. 200\$00 /m. **Medidas:** l 15,5 x c 12,2cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafeté*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que seguem adiante, como ela anota. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, este sobre fundo de *Tafeté lurex*; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* vermelho justapostos no padrão; *lurex* preto no fundo do padrão, em *Tafeté*. **Materiais-seccão, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* vermelho,1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-elíptica pelo direito, naturalista-floral pelo avesso, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação e contraste cromático superfície-fundo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura sublinham-se conjuntos irregulares de dois motivos, módulos ovalados, ligados e distintos verticalmente no padrão, que sobressaem da urdidura em brilho e algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafeté* no fundo *lurex* preto, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Pelo avesso do tecido brilham pequenas flores, em pares assimétricos verticais, denunciando o direito irregular referido e a inventividade da autora.

Quanto à inovação técnica de Dulce Santana, replicam-se as anotações da autora, agrafadas em tessitura de recorte triangular, (fig. 126), que denuncia porventura uma experiência, quiçá uma encomenda. Note-se a presença de um alfinete de cabeça azul, sobre uma ampliação da tessitura (fig. 127). O alfinete pretende facilitar a leitura da trama e a sua pedalagem, indicando o momento em que tem lugar a trama, pedalagem pessoal inovadora 3-4 x 2 - isto é, 4-3 duas vezes. Ilustra-se o avesso da tessitura triangular total (fig. 128). Esta tessitura acontece sobre teia de lã industrial preta, com trama dupla de *perlapont* preto no padrão, sobre trama de *Tafeté* no fundo de *lurex* preto. O padrão encontra-se interrompido por lista de *Tafeté* com 4,2cm de comprimento, em *lurex* preto, como clarifica a figura 128.



Figs. 126-127 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, amostra experiência (?) triangular em padrão preto, direito, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição; lista em *Tafetá*; pedalagem pessoal inovadora, manuscrita e agrafada sobre tessitura de recorte triangular, conduz ao *design Dulce Santana*, l 24 x c 24cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Fig. 128 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, amostra experiência (?) triangular padrão em preto, avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição; lista em *Tafetá*; pedalagem pessoal inovadora, l 24 x c 24cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Esta amostra pertence à referência T. V, que a própria autora situa, em notas a lápis, indicando: «Nos tecidos, marquei a amostra com v II - v 2» (fig. 126). Estas anotações concretas conduzem às referências antes estudadas, segundo as quais se descodifica o percurso da trama, definidor do padrão. Este inicia-se na parte inferior da amostra. Deste modo e para a sua obtenção, devem baixar-se em conjunto e sempre duas vezes, os seguintes pedais: 1-2, 2-3, 3-4, 2-3, 1-2, 1-4, 1-2, 2-3, 1-2, 1-4, 1-2, 2-3, 3-4, 2-3, 1-2. Se esta sequência é vista segundo os cânones de Davison, deve ler-se como se tem lido até este ponto da investigação: 2-1, 3-2, 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, 2-1, 3-2, 2-1, 4-1, 2-1, 3-2, 4-3, 3-2, 2-1. Neste ponto deve recordar-se que uma das fontes do saber de Dulce Santana é o curso de tecelagem manual, onde recebe inspirações futuras, como a de momento estudada. Deste modo, copia-se de novo a amostra da experiência e da aprendizagem, na base da anterior inventividade, (fig.129), que situa melhor toda a tessitura. Note-se que sobre a amostra ampliada, (fig. 130), encontram-se dois alfinetes de cabeça branca, devendo ler-se, que se suprime o padrão entre os alfinetes. A imagem 131 repete e sintetiza a fonte de inspiração - Davison, 1951:131, versão I. A imagem 132 apresenta o labor da autora em torno da "fonte" e referência.



Fig. 129 - Dulce Santana - *Diamantes*, versões I e II, amostra experiência, direito, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; truncamento, l 14,5 x c 13cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Fig. 130 - Dulce Santana - *Diamantes*, versão I, amostra experiência, direito, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; truncamento, l 14,5 x c 13cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Fig. 131 - Remissa *Diamantes*, versão I. Fonte, referência: remissa *Johann Schleelein's nº 123*, Davison, 1951: 4, 131.

Fig. 132 - Dulce Santana - Remissa *Diamantes*, versão I ou *D. João IV*, anos 1950. Cópia, descodificação da autora. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison, 1951: 4, 131.

Como antes se refere, há ainda uma versão regular desta invenção de Dulce Santana, observável nas amostras em mostruário, tanto quanto se sabe a partir da experiência de padrão amarelo, sobre fundo preto, ladeado por teceduras enquadrantes de *Tafetás* preto e amarelo (figs. 133-136).



Figs. 133-134 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* - amostra experiência - direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, contraste entre padrão e fundo da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, l 16,5 x c 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Figs. 135-136 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* - amostra experiência ampliada - direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço densa; justaposição, contraste entre padrão e urdidura de fundo, pedalagem pessoal inovadora, l 16,5 x c 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** inexistente. **Medidas:** l 16,5 x c 14cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123, versão I*, com *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que seguem adiante. O padrão da remissa desenvolve-se sobre tessituras envolventes laterais em preto de um lado, em amarelo claro do outro lado, na mesma lã amarelo claro do padrão da remissa. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão; a metade do padrão junto à barra lateral preta encontra-se sobre fundo de *Tafetá* em lã amarelo torrado, a outra metade em fundo de *Tafetá* e lã industrial preta; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de lã amarelo claro justapostos no padrão; lãs preta e amarelo torrado no fundo de *Tafetá* do padrão. Lãs preta e amarelo claro no *Tafetá* extra padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; lã amarelo claro, 1mm variável de secção; lã amarelo torrado, 0,5mm de secção; lã preta, 1mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de losangos pelo direito, naturalista-floral pelo avesso, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação e contraste cromático superfície-fundo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura sublinham-se conjuntos regulares de motivos, módulos de losangos ligados e verticalmente distintos no padrão, que sobressaem da urdidura em contraste cromático e algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafetá* no fundo do padrão, em preto e amarelo torrado, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Pelo avesso do tecido destacam-se pequenas flores verticalmente simétricas, denunciando o direito regular referido e a inventividade da autora.

A anterior experiência origina duas amostras em mostruário, uma preta, outra azul e um projeto de saia. Opta-se por estudar os dois últimos casos. Ilustra-se e identifica-se a amostra azul anunciada (figs. 137-140).



Figs. 137-138 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. v II, amostra em azul celeste, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 15,5 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Figs. 139-140 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. v II, amostra ampliada, em azul, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 15,5 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** não encontrada. Esta amostra encontra-se em mostruário, acoplada a sua congénere de referência t. v II, l 0,70, p. 200\$00 /m, antes estudada. **Medidas:** l 15,5 x c 12,5cm. **Remissa, título,**

**padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123*, versão I, com *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que seguem adiante. O padrão desenvolve-se seguido, em tecedura cerrada, convencional. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* preto; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* azul celeste justapostos no padrão; *lurex* preto no fundo em *Tafetá* do padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* azul celeste, 1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de losangos pelo direito, naturalista-floral pelo avesso, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação e contraste cromático superfície-fundo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos de losangos, ligados e distintos verticalmente no padrão, que sobressaem da urdidura em brilho, contraste cromático e algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafetá* em fundo *lurex* preto, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Pelo avesso do tecido destacam-se pequenas flores, verticalmente simétricas, denunciando o direito regular referido e a inventividade da autora.

#### **Projeto de Saia no Padrão Dulce Santana.**

Quanto à tessitura da saia neste padrão regular, que se intitula *Padrão Dulce Santana* nesta investigação, observam-se listas, barras vermelhas sobre *Tafetá* contrastante em lã azul pombo, 2mm de secção. De cima para baixo e no "pano" da saia, as barras do padrão aumentam progressivamente de comprimento, apresentando-se em uma, duas, três e quatro listas do padrão. Este encontra-se separado por listas do *Tafetá* referido, com 5,5cm de comprimento cada lista. O mesmo padrão dista 16cm e 14,5cm das extremidades da tecedura e tessitura. Toma-se a barra mais larga do padrão para a parte inferior da saia (figs. 141 e 143). Uma urdidura com 66 cm de largo, em lã industrial preta, 0,5mm de secção, recebe a referida tessitura, de 85cm de comprimento. Importante é saber que a urdidura é empeirada em pente número 4, a dois fios por pua. O padrão encontra-se tramado por 2 fios de *perlapont* e um de lã, sendo os três fios vermelhos justapostos, 1mm variável de secção, cada fio de *perlapont* e 2mm de secção para a lã. O número de fios empregue e suas características, ampliam e alongam o padrão consideravelmente. *Perlapont* preto, 1mm variável de secção, constitui o fundo em *Tafetá* do padrão, que contrasta assim mais marcadamente com a urdidura, acentuando uma harmonia imagética abstratizante, modular de losangos num dos lados da tecedura, naturalista-floral, no outro lado, relevada, moderna de transição, onde o padrão recebe um tom de veludo vermelho do *perlapont*, este em mescla com o vermelho fogo da lã. A noção de continuidade através do conceito de fio torna-se evidente numa tessitura que acontece, flui e cresce, se alonga e amplia, conferindo por vezes a ilusão de perspectiva e profundidade. Existindo dois "panos" para a confeção de uma saia, esta não chega a ser confeccionada. Note-se que as imagens totais dos "panos" da saia, (figs. 141 e 143), encontram-se seguidas das respetivas ampliações, (figs. 142 e 144), sendo a última imagem, aquela que se lê na descrição técnica a seguir. Realça-se a reversibilidade da tecedura e tessitura, podendo escolher-se a gosto qualquer um dos lados para direito do tecido.



Figs. 141 e 143 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, direito e avesso, em "panos" de saia, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; barras em *crescendum* descendente, justaposição, relevo, alongamento, pedalagem pessoal inovadora, harmonia cromática contrastante, *Tafetá*, l 66 x c 85cm. Fonte, referência: Davison 1951: 4, 131.

Figs. 142 e 144 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana*, ampliado, direito e avesso, em "panos" de saia, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; barras em *crescendum* descendente, justaposição, relevo, alongamento, pedalagem pessoal inovadora, harmonia cromática contrastante, *Tafetá*, l 66 x c 85cm. Fonte, referência: Davison 1951: 4, 131.

Em relação à inovação técnica introduzida pela autora, passa a ler-se o regular *Padrão Dulce Santana*, resultante de pedalagens musicais ligeiramente diferentes. A amostra experiência em amarelo e as barras da saia começam pelos motivos dos losangos ovalados "completos" e vazios ao centro; aí podem-se ler as seguintes pedalagens musicais, todas repetidas duas vezes: 4-3, 3-2, 2-1, 4-1(meio), 2-1, 3-2, 4-3; isto não esquece o *Tafetá* após cada pedalagem - 4-2, 3-1. Os mesmos motivos "completos" surgem como segue, nas suas pedalagens musicais, incluindo sempre *Tafetá*. A amostra preta t. v 1 apresenta a pedalagem, a repetir 2 vezes cada e lida a começar pela margem inferior: 2-1, 3-2, 4-3 (vértice comum aos losangos ovalados, vazios ao centro), 3-2, 2-1, 4-1(meio), 2-1, 3-2, 4-3 (vértice comum aos losangos ovalados, vazios ao centro). Na amostra azul, t. v II, os motivos de losangos ovalados alongam-se um pouco, dado que as pedalagens 4-3 (vértices dos losangos ovalados, vazios ao centro) se repetem 4 vezes. Uma leitura do padrão desta amostra azul, a começar pela margem inferior, revela: 2-1, 4-1(meio), 2-1, 3-2, 4-3 quatro vezes (vértices dos losangos ovalados, vazios ao centro), 3-2, 2-1, 4-1 (meio), 2-1, 3-2, 4-3 quatro vezes (vértices dos losangos ovalados, de centro vazio) e assim por diante. Claro que se pressupõe a inclusão do referido *Tafetá*.

Conclui-se o estudo da primeira parte do mostruário, em numeração romana, com dois casos semelhantes, ambos em preto e branco e um caso em azul, reveladores da inventividade de Dulce Santana. De certo modo, estes casos podem considerar-se variações do *Padrão Dulce Santana*. Trata-se das amostras tipos IX, XII e azul -1 (figs.145-148).



Figs. 145-146 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. IX, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; listas, justaposição, relevo, contrastes cromáticos entre padrão e fundo da urdidura, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução, l 17 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

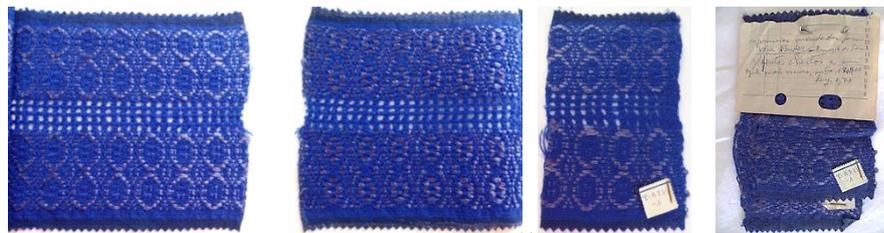
Figs. 147-148 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. XII, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, relevo, contrastes cromáticos entre padrão e fundo da urdidura, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução, l 16,5 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. IX, l 0,70, p. 200\$00 /m (figs. 145-146). **Medidas:** l 17 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123*, versão I ou II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que segue adiante. O padrão desenvolve-se em barras de 2,5cm de comprido, entremeadas por listas de *Tafetá* em rafia branca, com 1cm de comprido e em tecedura cerrada, convencional. As barras do padrão encontram-se tecidas com *perlapont* branco, sobre fundo em *Tafetá* de rafia branca. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá* em rafia branca, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* justapostos no padrão; rafia branca no fundo do padrão em *Tafetá* e no restante *Tafetá* da tessitura. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção; rafia branca,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, ovalada pelo direito, difusamente naturalista pelo avesso, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação e algum contraste cromático e de brilho superfície-fundo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos ovalados e distintos verticalmente no padrão, que sobressaem da urdidura em brilho, contraste cromático e algum relevo no padrão, sobre tramas *Tafetá* em fundo de rafia branca, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Pelo avesso do tecido visualizam-se motivos florais difusos, verticalmente simétricos, denunciando o direito regular referido e a inventividade da autora.

Segue-se a memória descritiva do segundo conjunto, (figs. 147-148).

**Referência:** t. XII, l 0,70, p. 200\$00 /m. **Medidas:** l 16,5 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Johann Schleelein's nº 123*, versão I ou II, com *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes, Padrão Dulce Santana*, neste caso inovador, face ao inspirador original. A inovação introduzida pela autora centra-se no diferente pedalar das tramas, que segue adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura seguida, cerrada, convencional. O padrão encontra-se tecido com *perlapont* branco, sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* e lã pretos. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* preto e lã industrial preta; truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* justapostos no padrão; dois fios justapostos no fundo do padrão em *Tafetá*, um fio *lurex* preto e um fio de lã industrial preta. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, ovalada pelo direito, difusamente naturalista pelo avesso, de tecido convencional, denso, cerrado, em inovação e contraste cromático, apresentando brilho e profundidade superfície-fundo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** pelo direito da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos ovalados e distintos verticalmente no padrão. Os motivos sobressaem da urdidura em brilho, contraste cromático e algum relevo, sobre tramas *Tafetá* no fundo *lurex* e lã pretos, que conferem profundidade à tessitura, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Pelo avesso do tecido visualizam-se motivos florais difusos, verticalmente simétricos, denunciando o direito regular referido e a inventividade da autora.

Continua-se com a referida amostra tipo azul-1, uma descoberta (figs. 149-152).



Figs. 149-150 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. azul - 1, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução, brilho, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 14cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Figs. 151-152 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. azul - 1, amostra cortada em direito, com anotações da autora, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução, brilho, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 14cm, quando completa. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Descobre-se a variação às anteriores tessituras IX e XII, em padrão azul forte, que introduz também a novidade de *Bainhas Abertas* tipo crivo, onde mostram 2cm de comprido, conseguidas pelo cruzamento de 4 por 4 fios de urdidura e a passagem de tramas de 4 fios iguais à teia, tecidos juntos. A amostra não apresenta referência, num conjunto de outras amostras a que está apenas, em cuja etiqueta conjunta se lê: l 0,70, p. 210\$00. Num outro local descobre-se a referência t. azul -1, (figs. 151-152), onde se nota corte na tecedura. Sobre a quarta imagem lê-se outro modo de tecer, outro preço e dados concretos de cliente, em notas da autora. A amostra primeira e completa mede l 15,5 x c 14cm. O padrão desenvolve-se em tecedura cerrada, convencional, com dois fios justapostos de *perlapont* azul forte, 1mm variável de secção cada, sobre outras tramas de *Tafetá* em fundo, estas tecidas em lã industrial azul, 1mm variável de secção. As tramas encontram-se cruzadas com urdidura igual ao *Tafetá*. Fontes e técnicas seguem as indicações da amostra anterior. Imageticamente, esta tessitura entrega motivos ovalados pelo direito e motivos florais difusos pelo avesso, dentro de uma harmonia imagética moderna de transição, abstratizante modular, onde *Bainhas Abertas* conferem transparência e leveza. Os aspetos conceito, tecelã autora e datação seguem a amostra anterior. Observa-se que os motivos, módulos ovalados e florais difusos, sobressaem da urdidura em brilho discreto, conferido pelo *perlapont* azul, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição, onde as originais *Bainhas Abertas* denunciam a imaginação e a inventividade da autora, que entrega uma tecedura e tessitura ligeiramente diversas, também em termos de grandeza, uma vez que o fio industrial da urdidura e o fio das tramas *Tafetá* apresentam o dobro da secção encontrada nos dois casos anteriores. As anotações da autora, apenas a esta amostra, ajudam a situar esta variante, sendo que as mesmas abrem outras possibilidades de exploração deste padrão e revelam encomendas concretas, onde se encontra ainda explicada a tecedura das *Bainhas Abertas* tipo crivo (fig. 153).

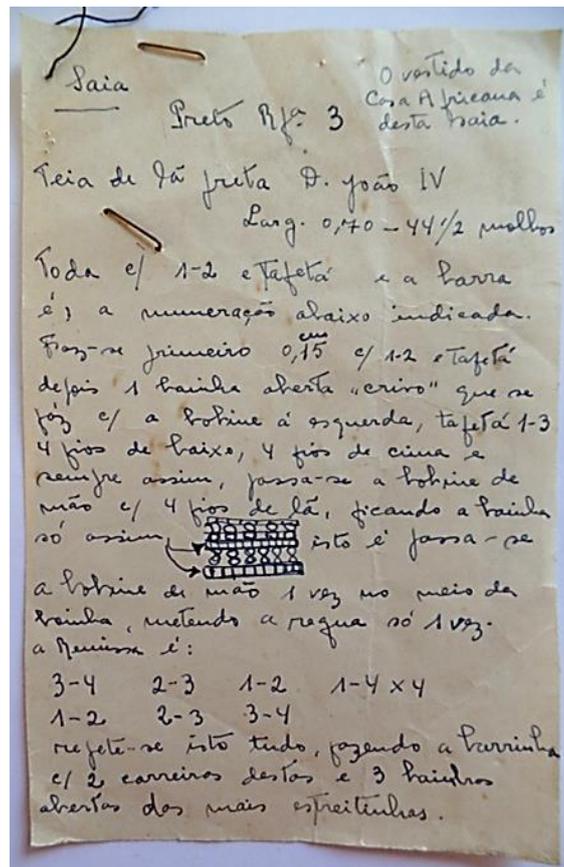
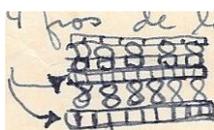


Fig. 153 - Anotações de Dulce Santana, referentes à anterior amostra em azul forte, t. azul - 1. Fonte: acervo de Maria Santana.

Uma transcrição das anotações contidas no anterior documento, manuscrito por Dulce Santana, torna claro os dados seguintes, numa leitura na vertical, do topo e pelo(s) título(s), em direção ao texto. «Saia - Preto Rf<sup>o</sup> 3 - o vestido da Casa Africana é desta saia. Teia de lã preta D. João IV - Larg. 0,70 - 44 1/2 molhos. Toda c/ 1-2 e *Tafetá* e a barra é a numeração abaixo indicada. Faz-se primeiro 0,15cm c/ 1-2 e *Tafetá*, depois 1 bainha aberta "crivo", que se faz c/ a bobina à esquerda, *Tafetá* 1-3, 4 fios de baixo, 4 fios de cima e sempre assim, passa-se a bobina de mão c/ 4 fios de lã, ficando a bainha só assim



, isto é, passa-se a bobina de mão uma vez no meio da bainha, metendo a régua só 1 vez. A remissa é: 3-4; 2-3; 1-2; 1-4 x 4; 1-2; 2-3; 3-4. Repete-se isto tudo, fazendo a barrinha c/ 2 carreiras destas e 3 bainhas abertas das mais estreitinhas».

Em relação à inovação técnica observada nas três anteriores amostras similares, lêem-se as discursividades de Dulce Santana, que continua a apropriar-se do padrão original, modifica-o, interrompendo-o, truncando a pedalagem musical dada, enfim, desconstruindo, para criar depois os seus tecidos. A leitura das três teceduras e tessituras anteriores fala, canta, ouvindo-se no tear como segue: as pedalagens 4-3, 3-2, 2-1 acontecem uma vez; a pedalagem 4-1 ouve-se 4 vezes; depois respondem de novo as primeiras pedalagens, porém ao invés, 2-1, 3-2, 4-3, apenas uma vez.

### Padrão Arcos e suas variantes.

Continua-se o estudo das amostras presentes em mostruário, isto é, pela amostra tipo A (figs. 157-158). Com esta amostra inicia-se o estudo de uma fase porventura mais inventiva do percurso têxtil de Dulce Santana. Sempre que oportuno, anexam-se amostras extra mostruário. Prossegue-se deste modo, com o estudo da remissa *Diamantes* e das possibilidades nela descobertas pela autora, nomeadamente o padrão, que se convencionou designar *Arcos* nesta investigação. Este outro padrão colhe-se em apontamentos da autora Dulce Santana, de quem se bebe a designação *D. João IV* para a mesma remissa *Diamantes*. O padrão, anotado por Dulce Santana, (fig. 154), apresenta um efeito arqueado (figs. 155-156). A autora explora o padrão artisticamente em combinações de formas, fios e cores, como adiante se ilustra e se estuda ao detalhe. As explicações técnicas, anotações básicas da autora, encontram-se na figura 154, esta acompanhada da correspondente experiência-aprendizagem, (figs. 155-156), que apresenta tecedura em urdidura de algodão branco natural, 1mm de secção. O *Padrão Arcos* encontra-se aí tramado com fio de embrulho, em algodão verde, 1mm de secção. Os alfinetes ajudam à compreensão do "passeio" do fio e trama. O alfinete de cabeça preta delimita o módulo base de *Arcos*, a partir do qual Dulce Santana retira 5 tessituras, estudadas a seguir, com a sua imaginação e inventividade. O alfinete de cabeça laranja sublinha variações, que se exploram adiante. A partir dessas anotações básicas, a autora recria ainda outras tessituras, como o tipo H, a estudar à frente.

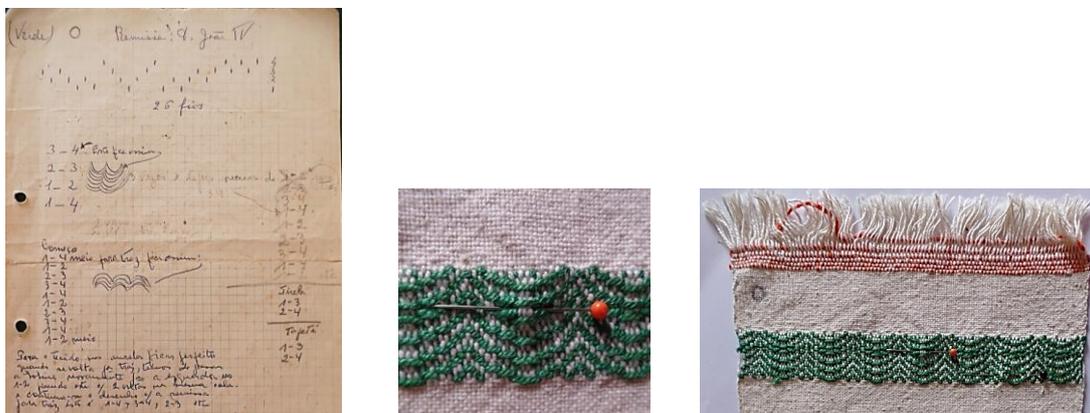


Fig. 154 - Anotações de Dulce Santana, para a execução do padrão *Arcos*. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison, 1951: 131.

Figs. 155-156 - Dulce Santana - *Arcos*, amostra experiência ampliada e amostra global, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, l 17 x c 8cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison, 1951: 131.

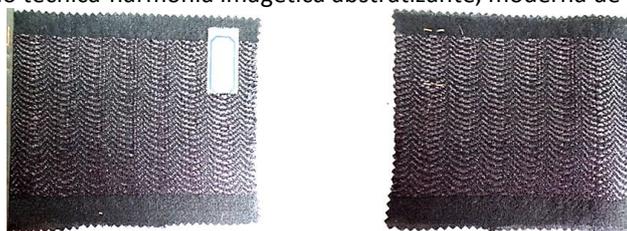
Uma análise sucinta das anotações revela os dados a seguir. A comparação da remissa desta folha de notas, com o gráfico inicial de Davison, indica tratar-se da mesma remissa e montagem para a tecelagem de *Arcos*. Além disso, os números indicam como se devem pisar os pedais simultaneamente, para obter o padrão arqueado num só sentido ou revertendo o efeito (fig. 154). O conjunto das cinco imagens pretas a seguir, de A a E, ilustra possibilidades de conjugações da pedalagem, executada num só sentido ou em ambos os sentidos. Regista-se

que as variedades dos fios empregues diluem a nitidez do padrão, que se torna por isso por vezes menos evidente, acentuando uma harmonia imagética abstratizante - amostras tipos I/J e R. Seguem-se memórias descritivas das cinco teceduras e tessituras *Arcos*, da amostra A à amostra E, cujas imagens se ilustram e identificam. Começa-se pela amostra tipo A (figs. 157-158).



Figs. 157-158 - Dulce Santana - *Arcos*, t. A, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pedalagem pessoal inovadora, densa; justaposição, truncamento, listas, l 16 x c 10,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. A, l 0,70, p. 120\$00 /m. **Medidas:** l 16 x c 10,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar parcelar e repetitivo arqueado das tramas, adiante em detalhe. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente truncada, cerrada, convencional e encontra-se tecido com *perlapont* preto, sobre fundo, urdidura, em lã preta, formando uma tessitura entremeada com 3 listas de *Tafetá*, cada uma com 0,5cm de comprimento, em fio de fantasia *lurex preto*, torcido com lã preta. **Fontes, referências:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial preta. Truncamento acentuado do padrão em si e também através de listas de *Tafetá*; pedalagem pessoal inovadora. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* justapostos no padrão; fios *lurex* e lã pretos entrelaçados. As tramas resultam da pedalagem pessoal inovadora, que começa com 4-1, 2-1, 3-2, 4-3 e repete-se uma vez; segue-se com a pedalagem inversa, 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, que repete uma vez. Este módulo de *Arcos* é repetido 4 vezes na amostra, formando uma tessitura com as listas referidas em tramas de *Tafetá* 4-2, 3-1. **Materiais-seccção,cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção; *lurex* e lã pretos torcidos, 1mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-arqueada, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados em sentidos opostos no padrão. Os motivos tendem a formar elipses, interrompidas por listas de *Tafetá*. Estas sobressaem da urdidura em brilho discreto, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.



Figs. 159-160 - Dulce Santana - *Arcos*, t. B, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço, pedalagem pessoal inovadora, densa; justaposição, truncamento, l 16 x c 13,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 131.

**Referência:** t. B, l 0,70, p. 120\$00 /m (figs. 159-160). **Medidas:** l 16 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional e encontra-se tecido com *perlapont* preto, sobre fundo, urdidura, em lã preta. **Fontes, referências:** Davison,1951:131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de

baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial preta. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* justapostos no padrão. As tramas resultam da pedalagem pessoal inovadora 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, sequência que se repete 28 vezes na amostra. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular arqueada, de tecido convencional, denso, cerrado, igual nas duas faces da tecedura. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados no mesmo sentido. Os motivos formam arcos aveludados pendentes, que sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.



Figs. 161-162 - Dulce Santana - *Arcos*, t. C, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, pedalagem pessoal inovadora; justaposição, truncamento, l 16 x c 13,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951:131.

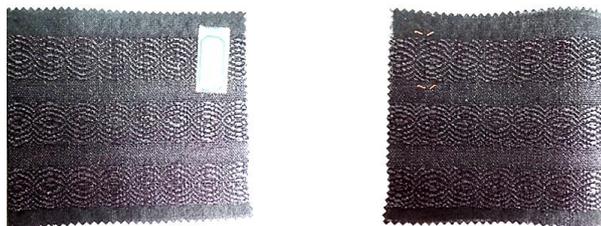
**Referência:** t. C, l 0,70, p. 120\$00 /m (figs. 161-162). **Medidas:** l 16 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura corrida, sem interrupções, consideravelmente cerrada, convencional e encontra-se tecido com *perlapont* preto, sobre fundo, urdidura, em lã preta. Cada motivo, de 2 elipses concêntricas, obtém-se com a inversão das pedalagens, cada 2 vezes, como se detalha a seguir. **Fontes, referências:** Davison,1951:131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial preta. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios de *perlapont* justapostos no padrão. As tramas resultam da pedalagem pessoal inovadora, que começa com 1-4, 2-1, 3-2, 4-3, que repete uma vez. Continua-se com pedalagem inversa: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, que repete uma vez. Depois fecha a concha-elipse primeira com 2-1, 3-2, 4-3, que repete uma vez. A repetição fecha a segunda elipse, concêntrica à primeira. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, arqueada, elíptica, dupla e concêntrica, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados elípticos, duplos e concêntricos. Os motivos formam arcos aveludados, que sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.



Figs. 163-164 - Dulce Santana - *Arcos*, t. D, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, pedalagem pessoal inovadora; justaposição, truncamento, listas, l 16,5 x c 12,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. D, l 0,70, p. 120\$00 /m (figs. 163-164). **Medidas:** l 16,5 x c 12,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura de 3 listas de módulos - com 2,5cm de comprido cada - interrompidas por listas de *Tafetá* em *lurex* preto, com 0,5cm de comprido; o padrão

encontra-se consideravelmente cerrado, convencional e está tecido com *perlapont* preto, sobre fundo, urdidura, em lã preta. Cada motivo, de 3 elipses concêntricas, obtém-se com a inversão das pedalagens, cada 3 vezes, como se detalha a seguir. **Fontes, referências:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial preta. Truncamento dos motivos elípticos, através de listas de *Tafetá* com 0,5cm de comprimento. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *lurex* preto entre os motivos elípticos, dois fios de *perlapont* justapostos no padrão. As tramas do padrão resultam da pedalagem pessoal inovadora 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, que se repete 3 vezes; de seguida encontra-se uma vez 4-3 e continua-se com 4-1, 2-1, 3-2, 4-3, que repete duas vezes. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular arqueada, elíptica, triplamente concêntrica, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados-elípticos tripos e concêntricos. Os motivos formam arcos aveludados, que sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, sublinhados pelo brilho metálico do *lurex* que os interrompe, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.



Figs. 165-166 - Dulce Santana - *Arcos*, t. E, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, pedalagem pessoal inovadora; justaposição, truncamento, listas, l 15,5 x c 13,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem e Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. E, l 0,70, p. 120\$00 /m (figs. 165-166). **Medidas:** l 15,5 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura de 3 módulos, listas - com 2,5cm de comprimento cada - interrompidas por listas de *Tafetá* em *perlapont* preto, com 1,5cm de comprimento, encontra-se consideravelmente cerrado, convencional e está tecido com *perlapont* preto, sobre fundo, urdidura, em lã preta. Cada motivo, de 4 elipses concêntricas, obtém-se com a inversão das pedalagens, cada 4 vezes, como se detalha a seguir. **Fontes, referências:** Davison,1951: 4, 131 e curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial preta. Truncamento dos motivos elípticos, através de listas de *Tafetá* com 1,5cm de comprimento. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto entre os motivos elípticos, dois fios de *perlapont* justapostos no padrão. As tramas do padrão resultam da pedalagem pessoal inovadora 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, que se repete 4 vezes, seguida de 2-1, 3-2, 4-3, que repete também 4 vezes. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta,0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, arqueada-elíptica, 4 vezes concêntrica, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** esta amostra apresenta um padrão e uma tessitura muito próximos da amostra anterior. Em ambos os lados desta tessitura destacam-se conjuntos regulares de 4 motivos, módulos arqueados elípticos e concêntricos. Os motivos formam arcos aveludados, que sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.

A amostra seguinte, (figs. 167-168), pode pertencer a uma referência G, que no entanto se não encontra. Ela constitui-se como uma variante do *Padrão Arcos*, inventado por Dulce Santana. Veja-se a memória descritiva correspondente e as suas particularidades. Além disso, pode considerar-se o título desta amostra *Arcos e Crivo*, duas inovações de Dulce Santana presentes nestas tecedura e tessitura.



Figs. 167-168 - Dulce Santana - *Arcos e Crivo*, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, pedalagem pessoal inovadora; justaposição, truncamento, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 15,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem, Davison,1951:131.

**Referência:** inexistente, (figs. 167-168), sob uma etiqueta de um conjunto de amostras, com as quais esta se encontra agrafada e onde se pode ler: l 0,70, p. 210\$00 /m. **Medidas:** l 15,5 x c 15,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*, com o título *Arcos e Crivo*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura de listas com 3,2 a 3,4cm de comprimento, sendo a primeira lista de 1,8cm. Estas listas do padrão encontram-se interrompidas por *Bainhas Abertas* tipo crivo, com 2cm de comprimento. O padrão encontra-se consideravelmente cerrado, convencional, tecido com *perlapont* azul, sobre fundo, urdidura, em lã azul forte. **Fontes, referências:** Davison,1951:131, curso de tecelagem. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial azul forte. Truncamento dos motivos, arcos elípticos, através de listas de *Bainhas Abertas* tipo crivo com 2cm de comprimento. As *Bainhas Abertas*, que se repetem 3 vezes, resultam do cruzamento de 4 por 4 fios de teia, com inserção de 4 fios justapostos, de trama em lã industrial azul forte, esta igual à urdidura; transparências. **Urdidura:** lã industrial azul forte. **Tramas:** *perlapont* azul a dois fios justapostos no padrão e lã industrial azul forte, no cruzamento das *Bainhas Abertas*. As tramas do padrão resultam da pedalagem pessoal inovadora, que começa com 4-3, 3-2, 2-1,1-4, que se repete 2 vezes; segue com 4-3, 3-2, que interrompe para dar lugar a *Bainhas Abertas*, após as quais o padrão das tramas segue com: 3-2, 4-3; 1-4, 2-1, 3-2, 4-3, que repete uma vez; depois seguem-se 1-4, 2-1, 3-2; 2-1, 1-4; 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, que repete uma vez e termina com 4-3, 3-2. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial azul forte,1mm variável de seccção; *perlapont* azul,1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, arqueada elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** esta amostra apresenta um padrão e uma tessitura muito próximos da amostra tipo D, no qual porventura se inspira, embora os tipos A e C pareçam outras inspirações possíveis. Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados semielípticos. Os motivos formam arcos aveludados, que sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante, inovação de *Arcos*, associada à inovação e variante das *Bainhas Abertas* tipo crivo e suas transparências, acentua a imaginação e inventividade de Dulce Santana e continua a revelar o percurso artístico têxtil da autora.

A amostra anunciada, (figs. 169-170), continua a surpreender, pela rica tecedura reversível, plena de efeitos porventura mais misteriosos no verso da mesma. A surpresa acentua-se, perante a recriação da autora, que desta vez leva bem longe a redução da sua invenção *Arcos*.



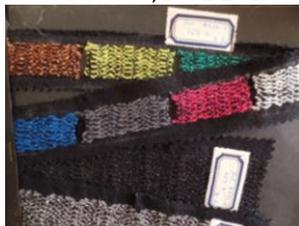
Figs. 169-170 - Dulce Santana - *Arcos* t. H, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; pedalagem pessoal inovadora, redução, miniaturização, l 16,5 x c 10,5cm. Fontes, referências: curso de tecelagem, Davison,1951:131.

**Referência:** t. H, l 0,70, p. 120\$00 /m. **Medidas:** l 16,5 x c 10,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, em *Arcos*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial e repetitivo arqueado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, encontra-se tecido com *perlapont* branco, sobre fundo, urdidura, em lã preta. **Fontes, referências:** curso de tecelagem, Davison,1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a um fio no padrão, sobre fundo, urdidura, de lã industrial. Redução e reinvenção, inovação do *Padrão Arcos*, sustentada pela tecedura de fios singelos e de reduzida secção. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* branco a um fio no padrão. As tramas do padrão resultam da pedalagem pessoal inovadora e começam na margem inferior da amostra com: 3-2, 4-3; seguem-se 1-4, 2-1, 3-2, 4-3; depois 1-4, 2-1, 3-2, 2-1, 1-4, seguem 4-3, 3-2, 2-1, 1-4; 3-2, 4-3, 3-2; 1-4, 2-1, 3-2, 4-3 e assim por diante. Note-se que os alfinetes, sobre o direito da amostra, pretendem clarificar o percurso das tramas, no seu "passo" des-velador da inventividade da autora. **Materiais-secção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, arqueada-elíptica, de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** esta amostra apresenta um padrão e uma tessitura muito próximos da amostra tipo D. Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos arqueados-elípticos, que se vão fechando. Os motivos formam elipses concêntricas aveludadas, que sobressaem da urdidura e com esta contrastam em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante e inovação de *Arcos*, o padrão porventura mais reduzido até aqui estudado, acentua a imaginação e a inventividade de Dulce Santana e continua a revelar o percurso artístico têxtil da autora em teceduras e tessituras novas e inovadoras.

As amostras seguintes apresentam variantes cromáticas ao *Padrão Arcos*, às quais se adiciona o procedimento técnico, entre outros aspetos. As imagens 171-172 ilustram a amostra de referência t. I/J. 0,70, p.120\$00 /m. Tanto na cor verde como no tom azul trata-se de fio caraculo, 2mm variáveis de secção, que surge nas tramas com a mesma tecedura e musicalidade vistas, estudadas e ouvidas para a anterior amostra tipo B, sobre urdidura e pauta de lã industrial preta, 0,5 mm de secção. As tessituras brilhantes resultam um tanto indefinidas e dissonantes, face à precisão de padrão da amostra tipo B. Sublinha-se a múltipla oferta musical têxtil artística de Dulce Santana, nos seus mostruários. As duas variantes sob a mesma referência t. I/J - não se percebe bem qual das letras é - apresentam l 15,5 x c 7cm; enquadram-se em anteriores dados das memórias descritivas, apresentados para estes casos de *Arcos*, como fontes, referências, técnicas, harmonias imagéticas, conceito, data estimada.



Figs. 171-172 - Dulce Santana - Arcos, t. I/J , amostras em padrões verde e azul, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; relevados de fio caraculo, l 15,5 x c 7cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.



Figs. 173-174 - Dulce Santana - Arcos t. R, amostras variações, pelo direito, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; relevados de fios metalizados de fantasia, l entre 4,5 e 5 x c 1,7 a 1,9cm e l 15 x c 6 e 10cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.

Dulce Santana oferece *nuances* cromáticas neste padrão, (figs. 173-174), podendo observar-se 9 miniamostras em mostruário nas seguintes tonalidades de fios de fantasia metalizado, entrelaçamentos de *lurex* torcido com lã: *lurex* cobre + lã castanha, *lurex* verde alface + lã amarela, *lurex* verde + lã verde, *lurex* prata + lã branca, *lurex* fúchsia + lã vermelha, *lurex* antracite + lã cinza, *lurex* azul forte + lã no mesmo tom, *lurex* + lã pretos, *lurex* prata + lã cinza. As 9 mini amostras, todas de referência t. R, l 0,70, p.160\$ /m. Em todas as tonalidades, trata-se de fio de fantasia metalizado, 1mm de secção, que surge nas tramas com a mesma tecedura e tessitura musical vista, estudada e ouvida para a amostra tipo B, sobre urdidura e pauta de lã industrial preta, 0,5mm de secção. As tessituras brilhantes resultam um tanto indefinidas e dissonantes, face à precisão de padrão da amostra tipo B. Sublinha-se a múltipla oferta musical têxtil artística de Dulce Santana, em seus mostruários. As 9 miniamostras apresentam larguras entre 4,5 e 5 x c 1,7 a 1,9cm; as amostras maiores, em preto e em cinza com *lurex* prata, medem respetivamente l 15 x c 10cm e l 15 x c 6cm. Estas amostras enquadram-se em anteriores dados das memórias descritivas, apresentados para estes casos de *Arcos*, como fontes, referências, técnicas, harmonias imagéticas, conceito e data estimada.

Regressa-se à ordem alfabética das referências nas amostras. A ordem alfabética é quebrada nos dois últimos casos, por imperativos de associação de padrões (em) *Arcos*, seus procedimentos técnicos e suas aproximações harmónico-imagéticas abstratizantes, modernas de transição. Deste modo, prossegue-se com a amostra tipo L II (fig. 181). Lembra-se que as cerca de 40 amostras até ao momento estudadas baseiam-se na mesma remissa, *Johann Schleelein's n° 123*. Desta remissa e em termos de reprodução *tout court*, Dulce Santana retira apenas quatro “quase” replicações - tipos I (3), II, III, IV(2) = 7 amostras em preto e branco, no

primeiro caso uma versão tamanho normal e uma outra versão reduzida - a do vestido de casamento de Conceição Pita. A replicação ou cópia das regras na remissa surge até já inventiva, pela razão do número e características dos fios empregues. E o que se vem a estudar surpreende pelo número de variantes ou alterações artísticas concebidas pela autora, que inventa os seus tecidos. A nova amostra é disso novo exemplo, numa sucessão de mais alguns casos, que se acredita sugeridos ou inspirados pela descoberta de *Arcos* - amostras tipos de A a E. Deste modo, tem-se de seguida ainda a remissa *Johann Schleelein's nº 123*, mas com o *Padrão Craquelado* ou *Quebrado*, assim denominado nesta investigação. A designação baseia-se no ziguezague arqueado descoberto pela autora, isto é, arcos interrompidos, parcialmente repetidos, truncados e dentados, em composição ou tessitura ovalada e floral central, apenas num dos lados da tecedura.

Tudo parece indicar que Dulce Santana escolhe ficar maioritariamente e de momento numa ordem de grandeza diminuta para os seus padrões, não obstante a experiência das figuras 175-180 e precede as amostras no referido *Padrão Craquelado*. A grande maioria dos casos até ao momento estudados apresenta 12 fios de urdidura por centímetro. Na amostra experiência seguinte encontram-se 8 fios de teia por centímetro. Estes factos entregam teceduras convencionais, densas, cerradas - "finas" - no primeiro caso e tecidos grossos no segundo caso. A diferença na densidade das teceduras e tessituras deve-se a uma alteração técnica, isto é, no primeiro caso, conseguem-se tecidos finos com pente número 6, a dois fios por pua; no segundo caso, obtêm-se teceduras grossas com pente 4, a dois fios por pua. Lembra-se que o número do pente define o número de fios por centímetro. Nestes casos Dulce Santana aproveita ao máximo as potencialidades da tecnologia ao seu dispor.

#### ***Padrão Craquelado e suas variantes.***

Na experiência ilustrada nas figuras 175-180 observam-se duas tessituras no novo *Padrão Craquelado*, uma em fio de fantasia de lã preta, 2mm variáveis de secção, a outra tessitura apresenta-se em fio *perlapont* laranja, 1mm variável de secção. Ambas as tessituras acontecem sobre urdidura de fio de algodão branco natural, 1mm de secção e as tramas apresentam 2 fios de lã preta justapostos no primeiro caso, enquanto que se encontram 4 fios de *perlapont* justapostos, no caso da tessitura laranja. A amostra experiência mede l 16,5 x c 23cm; na sua largura máxima, cada motivo apresenta 3,7 a 3,9cm - respetivamente para as cores preta e laranja - e 4,5cm de comprimento, em ambos os casos. A noção de continuidade através do conceito de fio, em permanente movimento, ritmo feito tempo e musicalidade têxtil ouve-se, vê-se, assumindo particular padrão tátil, numa imagética moderna de transição, abstratizante craquelada, de tecido convencional pouco denso, cuja fonte se encontra na imaginação e inventividade da autora Dulce Santana. As tramas percorrem a liberdade de

discurso e discursividade têxteis locais da autora, nas pedalagens musicais pessoais inovadoras a seguir, tecendo motivos ampliados. Deste modo e pelo direito da tecedura, aquele sem flores centrais e presente nas figuras 177-179 ouve-se, como segue: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, que repete; seguem-se 2-1, 3-2, 2-1, 1-4; continua-se com 2-1, 3-2, 2-1; conclui-se com a repetição de 1-4, 2-1, 3-2, 4-3. Neste caso não se esquece o *Tafetá* entre as pedalagens.



Figs. 175-177 - Dulce Santana - *Craquelado*, amostra experiência pelo direito e 2 ampliações, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pedalagem pessoal inovadora, pouco densa; justaposição, relevo, l 16,5 x c 23cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Por sua vez e pelo avesso da tecedura, aquele de flores centrais nos motivos ovais craquelados, ouvem-se as musicalidades seguintes, como as figuras 178-180 deixam ler: 2-1, 1-4; continua-se com 4-3, 3-2, 2-1, 1-4; de seguida 4-3, 3-2, 4-3, que repete mais duas vezes; termina-se o *Padrão Craquelado* com 1-4, 2-1, 3-2, 4-3; no final ouvem-se 1-4, 2-1.



Figs. 178-180 - Dulce Santana - *Craquelado*, amostra experiência pelo avesso e 2 ampliações, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pedalagem pessoal inovadora, pouco densa; justaposição, relevo, l 16,5 x c 23cm.

Após a detalhada descrição da amostra experiência, torna-se compreensível a abordagem às amostras, presentes em mostruário(s), tipos L II - em branco, vermelho, azul cerúleo - O, em preto – e tipo azul -2, em azul forte. Opta-se por apresentar apenas os estudos dos casos em padrão branco e em padrão azul forte.



Figs. 181-182 - Dulce Santana - *Craquelado* t. L II, amostra em direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, reduzida, brilhante, contrastada; pedalagem pessoal inovadora, l 15 x c 11cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131.

**Referência:** t. L II, l 0,70, p. 180\$00 /m. **Medidas:** l 15 x c 11cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, *Quebrado* ou *Craquelado*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial craquelado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional,

tecido com *perlapont* branco, sobre fundo, urdidura, em lã preta. **Fonte, referência:** Davison,1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a um fio no padrão, sobre urdidura, de lã industrial. Redução e reinvenção, recriação do *Padrão Arcos*, sustentadas pela tecedura de fios singelos e de reduzida secção. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* branco a um fio no padrão, sem *Tafetá* entre elas. As tramas do padrão resultam de pedalagem pessoal inovadora, igual à ouvida para o lado direito da amostra experiência, padrão ovalado *Craquelado*. Porém, o início apresenta apenas uma vez 4-3, 3-2, 2-1, 1-4 e entre os três motivos ovalados-craquelados da amostra L II ouve-se 3-2, 2-1, 3-2, 4-3; 3-2, 2-1, 3-2. Este o percurso das tramas, no seu "passeio" des-velador da inventividade da autora. **Materiais-secção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* branco,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, ovalada-craquelada, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surgem reduzidos e brilhantes padrões, contrastando com e sobressaindo de um fundo escuro, que lhes confere profundidade. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados ou finais anos 1960. **Observações:** esta amostra apresenta um padrão e uma tessitura muito próximos da amostra experiência estudada antes para este efeito craquelado. Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos ovalados e craquelados, que se fecham em flores pelo avesso. Os motivos sobressaem da urdidura contrastando em brilho discreto, conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante, inovação craquelada ou quebrada, mostra um padrão muito reduzido e repetitivo, que resulta em blocos densamente invariáveis e acentua a imaginação e inventividade da autora, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de tecedura e tessitura novas e inovadoras.

Quanto à variante azul forte, (figs. 183-185), ela apresenta-se porventura como a tessitura melhor conseguida por Dulce Santana no *Padrão Craquelado*. Agradável ao tato, sonora ao olhar, esta tessitura introduz outra inovação, as *Bainhas Abertas* tipo crivo, que a autora aplica noutros casos.



Figs. 183-184 - Dulce Santana - *Craquelado* t. azul - 2, amostra em padrão azul forte, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, brilhante; justaposição, alongamento, truncamento, pedalagem pessoal inovadora, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 16cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131.

Fig. 185 - Dulce Santana - *Craquelado* t. azul - 2, amostra em padrão azul forte, ampliação do direito, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, brilhante; justaposição, alongamento, truncamento, pedalagem pessoal inovadora, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 16cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131.

**Referência:** etiqueta com as indicações l 0,70, p. 210\$00 /m. Noutro local aparece a referência T. azul - 2. **Medidas:** l 15,5 x c 16cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, *Quebrado* ou *Craquelado*. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial craquelado das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, tecido com *perlapont* azul, sobre fundo, urdidura, em lã azul forte. *Bainhas Abertas* tipo crivo, de 1 cm de comprido, interrompem o *Padrão Craquelado* alongado, este às listas de 5cm, com motivos de 3,5cm de comprido. Comparativamente, os mesmos motivos ovalados apresentam apenas 2,2cm de comprido na amostra L II. **Fonte, referência:** Davison,1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre urdidura, de lã industrial. Alongamento, reinvenção, do *Padrão Arcos*, sustentada pela tecedura de fios duplos e pela urdidura com o dobro de secção por fio. Truncamento do padrão em listas. Transparências conferidas por *Bainhas Abertas* tipo crivo, que se repetem 2 vezes na amostra e resultam do cruzamento de 4 por 4 fios de teia, com inserção de 4 fios

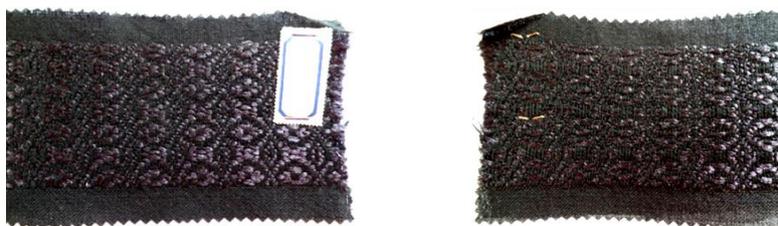
justapostos de trama em lã industrial azul forte, esta igual à urdidura. **Urdidura:** lã industrial azul forte. **Tramas:** *perlapont* azul a dois fios justapostos no padrão, sem *Tafeté* entre elas. As tramas do padrão resultam de pedalagem pessoal inovadora, igual à música ouvida para a tecedura do motivo ovalado da amostra tipo L II. Neste caso, porém, aparecem pequenas flores no começo e final do motivo ovalado. Essas flores resultam da tessitura musical, que no começo deixa ouvir 4-3, 3-2, 2-1, 3-2, 4-3; no final, as pequenas flores surgem da tecedura dos sons 3-2, 2-1, 3-2, 4-3, após 4-3, sendo este o som limite do motivo ovalado craquelado, tanto inferior, como superior. Antes da primeira *Bainha Aberta*, ouve-se a pedalagem musical: 2-1, 3-2, 4-3; 3-2, 2-1, 3-2, 4-3. Este o percurso das tramas, no seu "passeio" desvelador da imaginação e da inventividade da autora. **Materiais-secção, cores:** lã industrial azul forte, 1mm de secção; *perlapont* azul, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, ovalada e craquelada, de alongado e brilhante padrão, este entremeado por discretas transparências de *Bainhas Abertas*, que se aliam ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados ou finais anos 1960. **Observações:** esta amostra apresenta um padrão e uma tessitura próximos da amostra L II e duas variantes seguintes. Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de motivos, módulos ovalados craquelados, que se fecham em pequenas flores pelo avesso. Os motivos sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante, invenção craquelada, quebrada, mostra um padrão alongado e repetitivo, que resulta em blocos densamente invariáveis e acentua a imaginação e inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de tecedura e tessitura novas e inovadoras.

Em suma, o *Padrão Craquelado* oferece, nas várias variantes cromáticas - branco, preto, vermelho, azul cerúleo, azul forte - a flexibilidade, a maleabilidade e a plasticidade técnicas de Dulce Santana em têxtil-arte. A inventividade da autora evidencia domínio técnico, aliado a uma harmonia imagética abstratizante ovalada, além de quebrada ou craquelada. Além disso, observa-se alongamento e truncamento em comprimento - desde 4,5cm até 2cm, respectivamente na amostra experiência e nos casos estudados - ampliação e redução em largura, de 4 até 2cm de largo.

#### **Miniaturizações e suas variantes, tipos M e N.**

Repesca-se a sequência alfabética das amostras em mostruário, com os casos das amostras tipos M e N (figs. 186-189). A sequência quebra-se antes, por razões de tratamento ou apresentação dispersa em mostruário do mesmo *Padrão Craquelado*. As amostras tipos M e N mostram padrão muito próximo e tanto quanto se sabe, diferem em ordem de grandeza. Além disso, surgem na sequência do avesso encontrado nas amostras tipos C, D, E de *Arcos*, onde se inspiram. Na amostra tipo N observa-se, de modo mais claro, "certo" regresso ao padrão da versão I da remissa *Diamantes*, embora os anteriores losangos de flores centrais da versão I se mostrem aqui em formas trapezoidais.





Figs. 186-187 - Dulce Santana - *Elipses e Losangos* t. M, amostra em padrão preto e branco, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; pedalagem pessoal inovadora, miniaturização, contraste entre padrão e urdidura, l 15 x c 10cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131.

Figs. 188-189 - Dulce Santana - *Trapézios e Losangos* t. N, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; pedalagem pessoal inovadora, justaposição, l 15,5 x c 9,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951:131.

Estuda-se a amostra tipo M em memória descritiva (figs. 186-187).

**Referência:** t. M, l 0,70, p. 180\$00 /m. **Medidas:** l 15 x c 10cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, de pequenas elipses e de losangos, contidos e entrecruzando-se em elipses maiores. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, seguida, muito reduzida, miúda, em miniatura, tecida com *perlapont* branco, sobre urdidura em lã preta. Reinvenção inspirada no *Design Arcos*, avesso das amostras tipos C, D, E. **Fonte, referência:** Davison, 1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; trama a um fio no padrão, sobre urdidura de lã industrial. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* branco a um fio no padrão, sem *Tafetá*. As tramas do padrão resultam de pedalagem musical pessoal inovadora, que se inicia com 4-3, 3-2, 2-1 (meio da flor central); 3-2, 4-3 (fim da flor central); continua com metade do motivo elíptico-curva em "chapéu" - 1-4, 2-1, 3-2, 4-3; prossegue com 3-2, meio entre os motivos, e tece-canta um motivo elíptico completo: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4, meio motivo elíptico-concha; canta a seguir a flor central, pelo que repete - 4-3, 3-2, 2-1, 3-2, 4-3; termina o motivo elíptico-curva em chapéu com - 1-4, 2-1, 3-2, 4-3. Estas musicalidades repetem-se 5 vezes nesta amostra tipo M, no que a motivos elípticos completos diz respeito. Este o percurso das tramas, no seu "passeio" des-velador da imaginação e da inventividade da autora. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de seccção; *perlapont* branco, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-elíptica e de losangos miniatura, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge padrão de suave brilho branco contrastante com um fundo de urdidura preta a entregar profundidade. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados anos 1960. **Observações:** este caso apresenta um padrão fino, muito reduzido e contrastante. Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de módulos elípticos e de losangos. Os motivos sobressaem da urdidura em brilho discreto, conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante inventiva apresenta um padrão, que resulta em blocos densamente invariáveis e acentua a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de tecedura e tessitura novas e inovadoras.

O seguinte estudo refere-se à amostra tipo N, (figs. 188-189).

**Referência:** t. N, l 0,80, p. 140\$00 /m. **Medidas:** l 15,5 x c 9,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, de trapézios e losangos médios. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, seguida, tecida com *perlapont* preto, sobre urdidura em lã preta. Reinvenção inspirada no padrão da amostra tipo M. **Fonte, referência:** Davison, 1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre urdidura de lã industrial. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto a dois fios justapostos no padrão, sem *Tafetá*. As tramas do padrão resultam de pedalagem musical pessoal inovadora, igual à música que se ouve para a amostra tipo M e que se inicia também com 4-3, 3-2, 2-1 (meio da flor central); 3-2, 4-3 (fim da flor central); continua com metade do motivo elíptico-curva em "chapéu" - 1-4, 2-1, 3-2, 4-3; prossegue com 3-2 (meio entre os motivos) e tece, canta um motivo elíptico completo: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4

(meio motivo elíptico-concha); canta a seguir a flor central, pelo que repete - 4-3, 3-2, 2-1, 3-2, 4-3; termina o motivo elíptico-curva em chapéu com - 1-4, 2-1, 3-2, 4-3. Estas musicalidades repetem-se duas vezes nesta amostra tipo M, no que a motivos trapezoidais completos diz respeito. Este o percurso das tramas, no seu "passeio" des-velador da inventividade da autora. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 0,5mm de seccção; *perlapont* preto, 1mm variável de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de trapézios e de losangos, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge padrão de discreto brilho preto. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados anos 1960. **Observações:** este caso apresenta um padrão médio e "fino". Em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de módulos trapezoidais e de losangos. Os motivos sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante inventiva mostra um padrão, que resulta em blocos densamente invariáveis e acentua a imaginação e a inventividade da autora, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de tecedura e tessitura novas e inovadoras.

Esta amostra tipo N apresenta-se em duas variantes cromáticas, uma em padrão vermelho e a outra em padrão azul cerúleo, cujo estudo realizado se opta por deixar a outras descobertas. Trata-se de versões encurtadas, como as duas anteriores, das amostras tipo I da remissa *Johann Schleelein nº 123* ou *Diamantes*, versão I. Em relação à amostra estudada em Apêndice, tipo u, (figs. 61-62), pode dizer-se que a amostra tipo N e as suas variantes em padrões vermelho e azul cerúleo, com os seus motivos médios, mostram, como o tipo M, a mesma variante - uma divisão entre os mesmos motivos, neste caso de dimensão média - isto é, a pedalagem musical pessoal inovadora 3-2, que se ouve uma vez. Em suma e em ordem crescente de padrão, a amostra tipo M é a miniatura da amostra tipo I, esta a máxima grandeza até agora estudada e em termos de padrão completo, conforme a remissa de origem apresenta. Pelo meio e em termos crescentes, ficam as amostras tipos u e N. O mesmo é dizer que a ordem do tipo maior para o menor é: tipo I, tipo u, tipo N, tipo M. Deste modo, das amostras tipo I - as que abrem os mostruários, versão I em *perlapont* a dois fios justapostos e *Tafeté* nas tramas - até à amostra tipo M, esta tecida a um fio de *perlapont* e sem *Tafeté*, assiste-se a considerável miniaturização do mesmo padrão, sendo grande a redução do mesmo. Este torna-se quase irreconhecível no caso M, podendo dizer-se que a autora e inventora têxtil-arte Dulce Santana tece *Diamantes* ao limite da perceção. Este e os casos antes estudados como *Arcos*, *Craquelado* e adiante *Colunas e Flores* enquadram-se na desfiguração ou desconstrução da remissa *Diamantes*, que é desmontada em possibilidades antes insondadas. Dulce Santana desconstrói o que conhece e inventa sobre a sua desconstrução, guiada pela sua imaginação e pela sua inventividade, levada pelo fio-linha, por fios-linhas têxteis, em permanente mobilidade e "passeio" contínuo, des-encobrendo um "ser-aí" têxtil-arte, construindo enfim a sua identidade artística têxtil.

#### **Padrão Colunas e Flores e suas variantes.**

A amostra a seguir ilustra um padrão novo, que se intitula *Colunas e Flores* nesta investigação (figs. 190-192). Tudo parece indicar que a autora se inspira em várias amostras do *Padrão*

*Craquelado*, porventura sobremaneira no avesso da amostra tipo L II, (fig. 181), e no direito da amostra tipo O, esta aqui suprimida e deixada a descoberta.



Figs. 190-192 - Dulce Santana - *Colunas e Flores* t. P, amostra em padrão preto, direito, ampliação e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; pedalagem pessoal inovadora, justaposição, l 15 x c 13cm. Fonte, referência: Davison,1951:131.

**Referência:** t. P, l 0,80, p. 140\$00 /m. **Medidas:** l 15 x c 13cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, sem empregar *Tafetá*. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, floral e cilíndrico. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, seguida e tecida com *perlapont* preto, sobre fundo urdidura em lã preta. Reinvenção inspirada no *Padrão Craquelado*, avesso da amostra tipo L II e direito da amostra O. Intitula-se este *padrão Colunas e Flores* nesta investigação. O padrão apresenta 3 efeitos florais, ladeados de 3 losangos, com 2,5cm de comprimento, ladeados de "colunas", com o mesmo comprimento. **Fonte, referência:** Davison,1951:131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre urdidura de lã industrial. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto a dois fios justapostos no padrão, sem *Tafetá*. As tramas do padrão resultam da seguinte pedalagem musical pessoal inovadora, que se inicia na amostra com "colunas". Para "colunas" ouve-se 2-1, 4-3, que repete 9 vezes. Para o início da moldura da flor ouve-se 1-4, 2-1, 1-4; continua-se com a pequena flor - 4-3, 3-2, 4-3; conclui-se a moldura da flor com 1-4, 2-1, 1-4. **Materiais-seção-cores:** lã industrial preta, 0,5mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, floral e de cilindros-colunas, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge padrão de discreto e suave brilho preto. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados ou finais dos anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos regulares de módulos florais e cilíndricos. Os módulos sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante inventiva apresenta um padrão, que resulta em blocos densamente invariáveis e acentua a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de tecedura e tessitura novas e inovadoras.

Em seqüência e dentro de certa lógica do padrão - recuando na ordem do mostruário - estuda-se parte do anterior *Padrão Colunas e Flores*, na amostra tipo V (cinco), l 0,70, p. 140\$00 /m, onde se reconhecem com alguma dificuldade apenas "colunas", devido ao fio caraculo empregue na trama. Opta-se por suprimir o desenvolvimento deste estudo, dada a baixa percepção dos blocos cilíndricos densamente invariáveis, teceduras em fio caraculo preto.

#### **Maximizações ou alongamentos, tipos v [vê] e S.**

Interrompe-se o estudo de *Colunas e Flores*, para apresentar uma amostra que surge na seqüência da anterior em mostruário, (figs. 193-194), porventura o maior alongamento registado na remissa *Diamantes*, conseguido com a ordem de grandeza de urdidura empeirada em pente 6, a dois fios por pua - doze fios por centímetro - e a partir das versões I e II da remissa referida. Outras fontes prováveis de inspiração podem ser as amostras em preto e

branco tipo XIV, versão I, bem como as tecedura e tessitura do saco redondo vermelho, alongamentos aí conseguidos respetivamente pela inserção, em ambos os casos antes estudados, de *Bainhas Abertas* e de *Tafetá*, pelo meio do losango sem flor central.

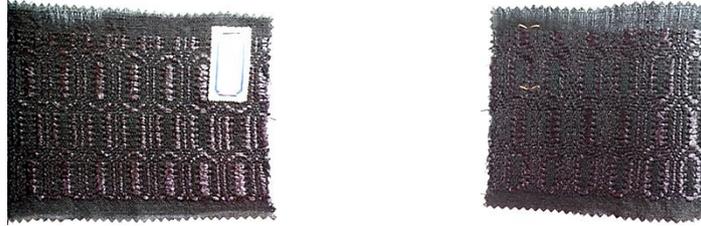


Figs. 193-194 - Dulce Santana - *Diamantes* tipo v, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongada, relevada, brilhante; pedalagem pessoal inovadora, justaposição, alongamento ou maximização, assimetria e irregularidade, I 17,5 x c 10,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

**Referência:** t. v [vê], I 0,70, p.160\$00 /m. Medidas: I 17,5 x c 10,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, com *Tafetá*; reinvenção inspirada nas versões I e II da referida remissa. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, floral bem alongado e irregular. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, irregular, seguida e tecida com fio *perlapont* preto, sobre urdidura em lã preta e tramas *lurex* preto. **Fonte, referência:** Davison,1951: 4,131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; trama a dois fios justapostos no padrão, sobre urdidura de lã industrial e trama de fundo em *Tafetá* brilhante *lurex*. Alongamento ou maximização, assimetria e irregularidade, inventividade da pedalagem, a partir da remissa dada. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá* *lurex*. As tramas do padrão resultam da pedalagem musical pessoal inovadora, que se inicia com 4-3; seguidamente ouvem-se 3 vezes, cada um dos conjuntos de pedais - 3-2, 4-3, 2-1, 4-3, 3-2; 2-1 ouve-se uma vez e é o meio da flor; continua-se com a audição de 3 vezes para cada conjunto de pedais - 3-2, 4-3, 2-1, 3-2; ouve-se agora uma vez 4-3 (fim da flor alongada) e termina-se com 2 audições, cada uma 3 vezes repetida - 3-2, 2-1. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial e *lurex*, ambos pretos e com 0,5mm de secção; *perlapont* preto,1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-floral, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge um padrão de algum relevo e discreto brilho preto. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** meados ou finais dos anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos irregulares de módulos florais alongados. Os motivos sobressaem da urdidura em brilho discreto conferido pelo *perlapont* e pelo *lurex*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta variante inventiva apresenta um padrão, que resulta em blocos densamente invariáveis, assimétricos e irregulares, acentuando a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico e um espírito inventivo têxteis, de teceduras e tessituras novas e inovadoras. A assimetria, encontrada no grande alongamento floral irregular, permite duas outras leituras florais menores na base da amostra e conduz a uma harmonia imagética abstratizante nova, quando se ouve pela primeira vez a pedalagem musical pessoal inovadora 4-3, três vezes repetida. Além disso, deixa-se a questão: a assimetria encontrada é intencional ou surge de um erro? Admitir uma tolerância ao erro neste caso é enraizar a autora mais ainda numa época moderna de transição têxtil-arte. De qualquer forma, a autora avança na libertação de regras, descobrindo e (des-)encobrendo-se.

Em mostuário e muito fora da ordem alfabética, encontra-se a amostra tipo S, que pertence a uma transformação, alteração e alongamento da remissa *Diamantes*, versão II. Por isto e por pertencer também a caso de alongamento, estuda-se na sequência da amostra anterior. A amostra tipo S surge numa tecedura sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção e em padrão de *perlapont* preto a dois fios justapostos, 1mm variável de secção cada, sobre fundo de *Tafetá*, em lã igual à urdidura. Tecnicamente é relevante mencionar o emprego de

penete 6, a dois fios por pua, revelando-se esta versão, porventura, menos apelativa do que a anterior, pelo tecido convencional bem cerrado, de padrão acentuadamente bloquista trapezoidal, harmónico-imageticamente em período moderno, abstratizante, seguindo em parte a remissa bebida na fonte. Esta tecedura e esta tessitura, (figs. 195-196), marcam uma fase do percurso artístico têxtil evolutivo da autora. Na referência deste caso pode ler-se, l 0,80, p.140\$00 /m e a amostra mede l 16 x c 12cm.



Figs. 195-196 - Dulce Santana - *Diamantes Trapezoidal* tipo S, amostra em padrão preto, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongada, relevada; justaposição, pedalagem pessoal inovadora, l 16 x c 12cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Para o alongamento encontrado, face à pedalagem musical original, ouve-se: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4; 4-3 doze vezes; repete-se o início - 1-4, 2-1, 3-2, 4-3; prossegue-se com as pedalagens musicais pessoais inovadoras 1-4, 2-1, esta doze vezes, 1-4; continua-se com a pedalagem primeira. De notar as pedalagens musicais de *Tafetá*. Este padrão, deste modo conseguido, faz de certa forma lembrar o padrão *Regue*, a estudar adiante.

**Continuação do Padrão Colunas e Flores e suas variantes.**

Retoma-se o *Padrão Colunas e Flores* e suas variantes. Inventado por Dulce Santana, ele aparece valorizado em duas amostras variantes, ambas com fundo de tramas em *Tafetá lurex* vermelho, uma de padrão preto, a outra de padrão vermelho. Estas amostras surgem no mostruário da Casa de Modas Bernal, Madrid-Lisboa (figs. 197-201). As etiquetas falam dos caminhos comerciais desta tessitura, de Madrid a Lisboa e vice-versa (figs. 197 e 201).



Figs. 197-198 - Dulce Santana - *Colunas e Flores*, amostra de padrão preto, fundo de tramas em *lurex* vermelho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa,

alongada, relevada, brilhante; justaposição, simetria, pedalagem pessoal inovadora, l 16 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Figs. 199-200 - Dulce Santana - *Colunas e Flores*, amostra de padrão vermelho, fundo de tramas em *lurex* vermelho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongada, relevada, brilhante; justaposição, simetria, pedalagem pessoal inovadora, l 16 x c 13cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

Fig. 201 - Dulce Santana - *Colunas e Flores*, amostra recorte, padrão vermelho, fundo de tramas em *lurex* vermelho, direito com etiqueta Modas Bernal em destaque, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongada, relevada, brilhante; justaposição, simetria, pedalagem pessoal inovadora, l 16 x c 13cm, quando completa. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

A autora parece ter-se inspirado no padrão de sua autoria, amostra de referência tipo P, (figs. 190-192), para inventar este padrão, que se desdobra em dois, *Colunas e Flores* e apenas *Colunas*. Refere-se uma amostra experiência de padrão vermelho sobre urdidura preta, resultado de duas amostras iguais, cosidas à máquina, e ilustrada no Capítulo III, subcapítulo 1 (fig. 206). Essa amostra reflete os estudos e encomendas de Dulce Santana. Em notas da autora, apenas a essa amostra experiência, encontra-se «saia preto rfª 2» e l 0,70cm (fig. 202).

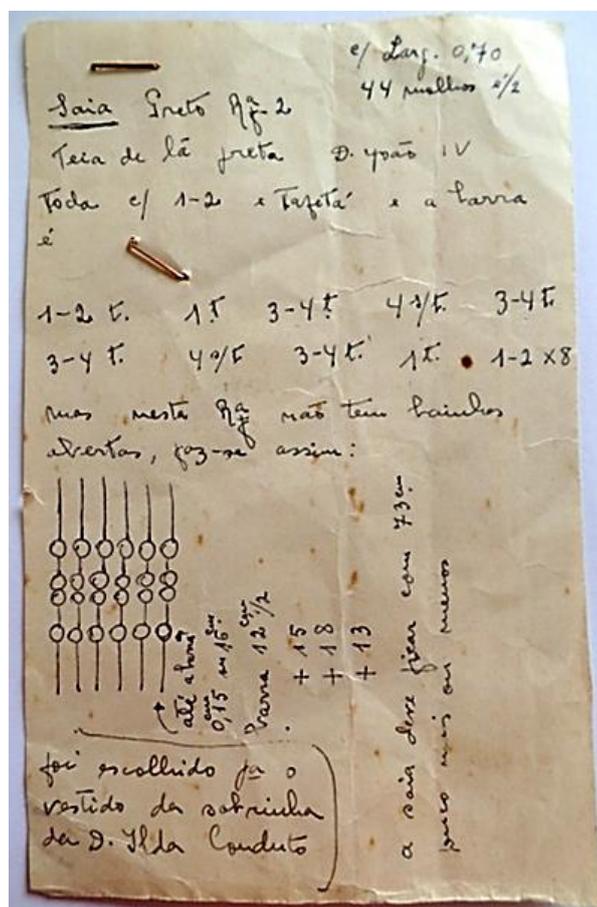


Fig. 202 - Dulce Santana - *Colunas e Flores*, anotações, entre outras, da pedalagem musical, anos 1960. Fontes, referências: Davison, 1951: 4, 131; manuscrito da autora, em acervo de Maria Santana.

Comentam-se as anotações de Dulce Santana, contidas no documento copiado em cima, (fig. 202). As anotações do documento correspondem a tessitura concreta e real, tecida para uma determinada cliente aí mencionada. Este facto pode explicar a ausência dessa tessitura entre as obras em mostruário. Acredita-se que as mesmas anotações podem referir-se a uma saia e a um vestido de tessitura

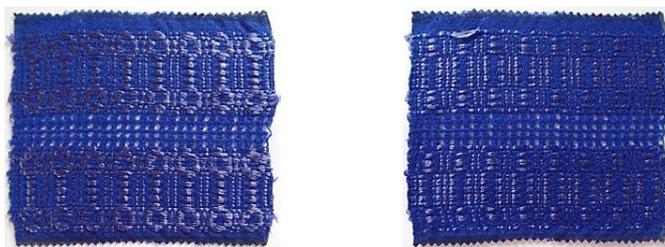
semelhante à amostra experiência. Além disso, essas peças de vestuário podem ter acontecido nas variantes incluídas no mostruário da Casa de Modas Bernal e em cima ilustradas. Acrescenta-se que "t" indica *Tafetá* nas anotações da autora.

Regista-se a habitual memória descritiva, neste caso do estudo do padrão *Colunas e Flores*, ilustrado em cima (figs. 197-198). Esta tecedura e tessitura preta sobre fundo em *lurex* vermelho apresenta discreto efeito harmónico-imagético abstratizante e cromático-contrastivo.

**Referência:** não encontrada. A etiqueta original é arrancada e substituída por etiqueta da Casa Bernal, que é devolvida rasgada, sem menções identificativas. **Medidas:** l 16 x c 13,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, com *Tafetá*; reinvenção inspirada no padrão da amostra tipo P. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, floral e cilíndrico alongado, que se intitula *Colunas e Flores* nesta investigação. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê antes. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, modular, regular, seguida e tecida com dois fios de *perlapont* preto justapostos, sobre urdidura preta e fundo de tramas em *Tafetá lurex* vermelho. Os espaços entre as flores apresentam-se irregulares, 1,3 e 1,8cm, conforme as colunas de 6 ou de 8 voltas, respetivamente. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; tramas a dois fios justapostos no padrão e fundo de *Tafetá* em *lurex*; todas as tramas se encontram sobre urdidura de lã industrial. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** *perlapont* preto a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de tramas em *Tafetá lurex* vermelho. As tramas do padrão resultam da pedalagem musical pessoal inovadora encontrada nas anotações da autora (fig. 204); além disso e quanto às colunas, encontra-se a musicalidade 2-1, repetida 6 e 8 vezes, musicalidade sempre acompanhada de *Tafetá*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 1mm de secção; *perlapont* preto, 1mm variável de secção; *lurex* vermelho, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular-floral e cilíndrica, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge um padrão de algum relevo, discreto brilho do *perlapont* e brilho sonante do *lurex*. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** finais dos anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos, blocos regulares de módulos florais e cilíndricos alongados. Os módulos sobressaem da urdidura em relevo e brilho, este conferido pelo *perlapont* e sobretudo pelo *lurex*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta invenção apresenta um padrão em blocos ou módulos densamente invariáveis, acentuando a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de teceduras e tessituras novas e inovadoras, por um lado rigorosas, por outro lado apresentando uma plasticidade de combinações várias possíveis e conseguidas pela autora, em torno deste padrão. A densa simetria encontrada nos alongamentos cilíndricos irregulares conduz a uma harmonia imagética abstratizante nova, que avança na libertação de regras dadas e conhecidas antes, descobrindo e des-encobrendo o ser-aí têxtil-arte Dulce Santana, que define a sua identidade artística nos passeios descobertos para os seus fios e linhas têxteis.

Encontra-se uma variante da última tecedura e tessitura, dela diferindo quanto ao fundo de *Tafetá*, neste caso em *lurex* brilhante verde. Por sua vez, as colunas entre as flores apresentam todas seis voltas. Quanto à amostra ilustrada em cima em padrão vermelho, (figs. 199-200), como integrando o mostruário da Casa de Modas Bernal, ela repete o modelo da amostra 197-198.

O estudo do próximo caso, em padrão azul forte, introduz algumas particularidades dignas de menção, dentro do padrão *Colunas e Flores* (figs. 203-204).



Figs. 203-204 - Dulce Santana - *Colunas e Flores*, amostra em padrão azul forte, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, alongada, relevada; justaposição, brilho, simetria, pedalagem pessoal inovadora, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 17 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

**Referência:** inexistente. Em notas da autora, apenas a esta amostra, encontra-se «saia preto rfª 2» e «c/ Larg. 0,70», (fig. 202). **Medidas:** l 17 x c 15,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Johann Schleelein's nº 123*, com *Tafetá*, reinvenção inspirada no padrão da amostra tipo P. Para Dulce Santana esta é remissa *D. João IV*, nesta investigação *Diamantes*, padrão neste caso inovador, floral e cilíndrico alongado, que se intitula *Colunas e Flores* nesta investigação. A inovação introduzida pela autora consiste no pedalar sequencial das tramas, como se lê adiante. O padrão desenvolve-se em tecedura consideravelmente cerrada, convencional, modular, regular, seguida e tecida com dois fios justapostos de *perlapont* azul forte, sobre urdidura e fundo de tramas em *Tafetá* e em lã no mesmo tom. A meio da tessitura observam-se *Bainhas Abertas* tipo crivo, com 2,2cm de comprimento, ladeadas por duas barras de colunas e flores, com 5,5cm de comprimento cada. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 131. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a dois fios por pua; tramas a dois fios justapostos no padrão e fundo de *Tafetá* irregular, em lã igual à urdidura; todas as tramas acontecem sobre urdidura de lã industrial. *Bainhas Abertas* tipo crivo, conseguidas pelo cruzamento de 4 por 4 fios de urdidura, três vezes executado. O cruzamento resulta da passagem de tramas com 4 fios justapostos, iguais à urdidura. **Urdidura:** lã industrial azul forte. **Tramas:** *perlapont* azul forte a dois fios justapostos no padrão, sobre fundo de tramas em *Tafetá* irregular azul forte. As tramas do padrão resultam da pedalagem musical pessoal inovadora, que se ouve para a flor, como se descreve nas anotações da autora (fig. 202); além disso e quanto às colunas, encontra-se a musicalidade 2-1, repetida 6 vezes, sempre acompanhada de *Tafetá*; as *Bainhas Abertas* tramam-se com 4 fios justapostos, no cruzamento dos fios da urdidura. **Materiais-seccão, cores:** lã industrial azul forte, 1mm variável de secção; *perlapont* azul forte, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, floral e cilíndrica, que se alia ao domínio técnico de tecido convencional, denso, cerrado, onde surge um padrão de algum relevo e discreto brilho do *perlapont*. Este padrão aparenta veludo e adquire uma transparência conferida pelas *Bainhas Abertas*. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** finais dos anos 1960. **Observações:** em ambos os lados da presente tessitura destacam-se conjuntos, blocos regulares de módulos florais e cilíndricos alongados. Os motivos sobressaem da urdidura discretamente em relevo e brilho, este conferido pelo *perlapont*, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição. Esta invenção apresenta um padrão, que resulta em blocos ou módulos densamente invariáveis e regulares, acentuando a imaginação e a inventividade de Dulce Santana, que continua a revelar um percurso artístico têxtil de teceduras e tessituras novas e inovadoras, por um lado rigorosas, por outro lado apresentando uma plasticidade de combinações várias possíveis e conseguidas pela autora, em torno deste padrão. A densa simetria, encontrada nos alongamentos cilíndricos regulares, conduz a uma harmonia imagética abstratizante nova, que avança na libertação de regras dadas e conhecidas antes, descobrindo e descobrindo o ser-aí têxtil-arte Dulce Santana, que define a sua identidade artística nos passeios que descobre para os seus fios e linhas têxteis.

#### **Padrão Flores Mil e suas variantes.**

Prossegue-se o estudo das obras das autoras, com a extensão do *Padrão Flores Mil*, que se inicia no Capítulo III, 2. 3. 1., com o *Conjunto Azul*. A seguir estudam-se o *Conjunto Amarelo* e a *Saia Castanha Flores Mil*.

#### **Conjunto Amarelo Flores Mil.**

À semelhança do *Conjunto Azul*, convencionou-se designar *Conjunto Amarelo* ao conjunto anunciado, que fala de nova combinação de padrões, surgidos da imaginação e da inventividade da autora (figs. 205-209). O pormenor da barra encontrada na blusa do *Conjunto Amarelo*, (fig. 205), apresenta três padrões diferentes. O primeiro repete-se no topo da barra da blusa e é igual em pedalagem musical, ao primeiro e último padrões encontrados nas peças do *Conjunto Azul* e ao primeiro padrão na amostra experiência. O segundo e quarto padrões em branco apresentam-se iguais e seguem a mencionada descoberta da tecedura e tessitura, invenção da autora e antes ilustrada em creme, neste caso com as variantes: 4-3 apenas duas vezes e não as quatro vezes da amostra creme; 4-1, 2-1, 3-2, 4-3; 4-1 apenas uma vez - não as duas vezes da amostra creme - e meio do padrão, que se completa com 4-3, 3-2, 2-1, 4-1, 4-3 duas vezes. O terceiro padrão da blusa surge igual em musicalidade, em relação aos padrões 2, 3 e 6 da amostra experiência e igual aos padrões 2, 3, 7 e 8 da barra da saia do *Conjunto Azul*.



Figs. 205-209 - Dulce Santana - *Flores Mil*, *Conjunto Amarelo*, pormenores da blusa, da saia; a saia; o conjunto completo; sobreposição de direito e avesso da saia, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, encurtamento da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, densa, justaposição de fios e padrões simétricos criados pela autora, alongamentos, relevados, harmonias cromáticas e imagéticas, blusa l 52-47 x c/a 50cm, saia l 37-70 x c/a 63cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

Em detalhe, a barra da saia do *Conjunto Amarelo*, (fig. 206), apresenta a sequência dos padrões 1, 2, 3, da blusa da mesma invenção, de baixo para cima e até meio, repetindo-se o padrão 3 ao invés, na parte superior da barra da saia. Esta apresenta ao centro um padrão floral, semelhante ao quarto padrão encontrado na amostra experiência e semelhante aos quarto e sexto padrões, encontrados na saia do *Conjunto Azul*; a diferença reside na parte central da flor, que apresenta a musicalidade 2-1 repetida apenas duas vezes neste caso.

**Confeção de Dulce Santana.** Estudam-se as medidas e o corte das peças do *Conjunto Amarelo*. Deste modo e para a blusa de decote em barco e 35cm amplo, a altura é 50cm, do ombro e até à cintura, a largura 52cm na zona dos ombros, 50cm, na zona das cavas, estas 18cm amplas, podendo observar-se um corte levemente cintado - 47cm em baixo. A saia apresenta as medidas: altura 63cm, largura na cintura 37cm, em baixo 70cm, podendo registrar-se machos centrais, distando 22cm e cosidos até à altura da barra, portanto até 35cm da cintura. Os machos observam-se na frente e no verso da confeção da saia, esta de aparência final *evasée* ou em formato sino. A saia apresenta um cinto do mesmo tecido

manual, comprido 74cm, 3cm alto e fecha lateralmente à esquerda com fecho *éclair* de 17cm e com colchete e respetiva presilha.

Continuando o estudo da tessitura, uma vez montada a urdidura no tear - neste caso construída com fio de algodão branco natural, de secção irregular, variável, entre 0,5 a 2mm, empeirada em pente 4, a dois fios por pua - podem ouvir-se os acordes musicais soltados por uma pedalagem de motivos modulares, justapostos, imageticamente concatenados, formal e harmoniosamente sequenciados, seguindo a inventividade de Dulce Santana, que alia a segurança técnica ao seu cuidado e atitude estéticos, na sequência harmónica de formas dos padrões antes experimentados e eleitos. A referida sequência é enriquecida pelas harmonias cromáticas, estudadas a seguir. Na saia, como na blusa, os padrões um e os finais apresentam tramas em *perlapont* castanho claro, sobre fundo de *Tafetá* em lã amarelo claro, a mesma lã que trama a grande maioria da tessitura das duas peças deste *Conjunto Amarelo*. Por um lado e na saia, os padrões dois e seis aparecem tramados em *perlapont* branco, a dois fios justapostos, sobre fundo de *Tafetá* tramado a dois fios justapostos, um em lã castanho escuro, outro em lã preta. Os padrões três e cinco da saia encontram-se tramados com *perlapont* castanho claro, a quatro fios justapostos, sobre fundo em *Tafetá* branco natural igual à urdidura. O padrão central e quatro da saia apresenta-se tramado numa mescla de quatro fios justapostos, dois em lã amarelo claro - tom igual ao resto do tecido *Tafetá* de toda a saia - e dois fios em *perlapont* branco, sobre fundo de *Tafetá* castanho escuro, igual ao que se encontra para os padrões 2 e 6. Em relação à blusa do *Conjunto Amarelo*, ela apresenta os já estudados padrões um, dois e três encontrados na saia. Salienta-se um padrão elíptico, este surgido da feliz sequência dos padrões 2 e 4, a ladear o padrão central ou três, abraçando 2 e 4, o 3 de modo prolongado. Por outro lado, notam-se na blusa as mesmas harmonias cromáticas e de formas, que se encontram na saia e se constituem na blusa em barra mais estreita, sendo central o padrão três e num total de cinco padrões, enquanto que a saia apresenta um total de sete padrões de barra. A barra da saia mede 18cm de comprido, apresenta-se a 6,5cm da extremidade inferior da peça e a 14,5cm da extremidade superior da tecedura. Na blusa, a barra mede 10,5cm de comprido e encontra-se a 4,5cm da parte mais baixa do decote em barco da blusa. Além disso, não se observam *Tafetás* entre os vários padrões, que se entregam em suavidade tonal, sequenciada numa harmonia imagética relevada, moderna de transição, abstratizante modular, floral na maioria, um tanto cilíndrica. Alguns contrastes entre os padrões 2, 4 e 6 e os seus fundos escuros, conferem-lhes profundidade e relevo. Os reais relevos encontrados nas teceduras e tessituras devem-se, como se depreende, ao número de fios justapostos, bem como às secções dos vários fios empregues. Em relação às secções encontradas, sintetiza-se: a urdidura entrega um algodão de secção variável irregular, entre 0,5 a 2mm; encontra-se lã amarelo claro, 1mm de secção,

na tecedura em *Tafetá* das duas peças, no fundo dos padrões um e seus similares e no padrão central da saia; os *perlaponts* apresentam 1mm variável de secção; a lã castanho escuro, 1mm de secção; a lã industrial preta, 0,5mm de secção. Torna-se óbvio, que a autora continua a tecer seguindo os percursos ditados pelos fios e linhas têxteis em presença e presentes nestas teceduras e tessituras, revelando uma imaginação e uma inventividade têxtil-arte, que põem a descoberto a verdade artística de seu percurso identitário neste âmbito.

### **Saia Castanha Flores Mil.**

As imagens 210-212 ilustram outras harmonias cromáticas e de composição, em torno da mesma remissa *Diamantes*, encurtada pela autora Dulce Santana. A nova tessitura continua a revelar o cuidado e a atitude estéticos no *atelier* dos anos 1950, 1960 e em torno do padrão *Flores Mil*, neste caso continuando uma síntese ou aliança técnica-harmonia imagética dos anteriores padrões. A imagem 210 ilustra ao pormenor a tecedura e tessitura da barra na *Saia Castanha*, retirada aos padrões um e dois do *Conjunto Amarelo* e aos padrões quatro e cinco da saia azul do *Conjunto Azul*, até ao centro da barra. Ressalva se deve ao padrão três, que neste caso apresenta ao centro a musicalidade 2-1 quatro vezes repetida. Na imagem 211 ilustra-se um "pano" da mesma *Saia Castanha*, que fica por confeccionar e que apresenta as medidas: l 70 x c 64cm. A imagem 212 permite observar o direito e o avesso desta tessitura em contraste, num caso a gosto reversível, como os anteriores casos desta série *Flores Mil*.



Figs. 210-212 - Dulce Santana - *Flores Mil*, *Saia Castanha*, pormenor da barra da saia; "pano" da saia; direito e avesso da tessitura sobrepostos, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-licho, encurtamento da urdidura, pedalagem pessoal inovadora, densa, justaposição de fios e de padrões criados pela autora, relevados, alongamentos, harmonias e contrastes cromáticos e imagéticos, l 70 x c 64cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 131.

No caso desta saia, a barra encontra-se quase toda tecida sobre fundo de *Tafetá* em lã castanho escuro, este em toda a saia; estas teceduras e tessituras acontecem sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. Os quatro padrões, antes descritos quanto a pedalagem musical, apresentam-se nas variações e combinações cromáticas, como segue. Os padrões um e último encontram-se tramados a um fio de lã amarelo claro, sobre fundo em *Tafetá* castanho escuro. Os padrões dois e seis surgem tramados a quatro fios justapostos de *perlapont* branco, sobre o fundo de *Tafetá* referido. Os padrões três e cinco entregam-se tramados em *perlapont* castanho claro, a três fios justapostos, sobre o mesmo fundo de *Tafetá* castanho escuro, que agora se prolonga, alternando-se com três voltas de *perlapont* branco e até encontrar o padrão quatro e central

na barra. O padrão quatro surge tramado a cinco fios justapostos, três em lã amarelo claro, um fio de *perlapont* branco e um fio de lã em tom amarelo claro, mais carregado do que o anterior. A barra deste modo concebida mede 16cm de comprimento e encontra-se a 11,5cm da extremidade inferior da tecedura. Esta apresenta-se maioritariamente em *Tafetá* castanho escuro, de lã mescla, encorpada, 2mm de secção. Os mencionados *perlaponts* surgem com 1mm variável de secção. A lã castanho escuro do fundo em *Tafetá* dos padrões apresenta 1mm variável de secção. As lãs, em dois tons amarelo claro, surgem ligeiramente diferentes na secção; o amarelo mais carregado 2mm variáveis, o mais suave 1mm variável. Tecnicamente como imageticamente, este caso se enquadra semelhantemente aos dois casos anteriores, observando-se uma tessitura densa, bem relevada, moderna de transição, abstratizante, modular, sobremaneira floral, mal se distinguindo suaves cilindros neste caso. Os contrastes cromáticos apresentam-se porventura mais fortes do que nos dois casos anteriores, numa harmonia imagética moderna de transição, onde a imaginação e a inventividade da autora se manifestam insondáveis, no percurso do fio, dos fios e linhas têxteis, que cruza nas suas teceduras e tessituras originais.

Encerra-se o primeiro núcleo de obras de Dulce Santana em torno da remissa *Diamantes*, referindo que outras amostras presentes em mostruários, a entregar teceduras e tessituras tradicionais de tecidos densos, cerrados, entre outros, pertencem a mais quatro núcleos de remissas e estudam-se a seguir pela ordem: *Tafetás-Twills*, segundo núcleo; *Quaker Ladies* ou *Regue* e *Bainhas Abertas*, estas transversais a outras remissas, quarto núcleo. O quinto núcleo de remissas ocupa-se de *Swedish Lace Weave*, contendo teceduras e tessituras arrendadas, alinhadas em mostruário próprio e separado. Outros Casos Relevantes apresentam-se no sexto núcleo. Neste contexto, segue-se o 2º núcleo, *Tafetás-Twills*.

### **2. 3. 2. 2º núcleo, *Tafetás-Twills* e suas cambiantes.**

A extensão deste núcleo em Apêndice vai revelar porventura os casos de maior inventividade da autora Dulce Santana, em termos de uma evolução e/ou de uma mudança de paradigma têxtil-arte. Os casos a apresentar a seguir determinam uma harmonia imagética moderna de transição, destacando-se de uma harmonia imagética moderna anterior, esta caracterizada por traços bastante e quase apenas convencionais. Deste modo, continua-se neste espaço o estudo de casos *Tafetás-Twills*, dos mais simples aos mais elaborados cromaticamente e aos mais inventivos e inovadores. Igualmente se estudam confeções de Dulce Santana, como a do *Casaco Amarelo-ouro*, antes integrado no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 2., quanto a aspetos de tecelagem manual.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 213-215).** O *Casaco Amarelo-ouro* mede 100cm de altura, largura de ombros 47cm, na cintura tem (2 x 52cm)104cm, na parte inferior, de racha a racha, a largura é 86cm, quando fechado. A gola em v apresenta duas lapelas, cada uma com dois bicos arredondados. O casaco fecha em frente com três botões semiesféricos, forrados do mesmo tecido do casaco, de 3cm de

diâmetro, em "casas". O corte do casaco apresenta-se *evasée*, inclinação conseguida pela diferença de largura superior e cintura - 52cm - em relação à largura inferior - 86cm. As mangas surgem com uma largura afunilada, de 19cm, à altura do sôvaco, de 15cm na zona do pulso e uma altura de 53cm, do ombro ao pulso. Na parte inferior, as mangas fecham com botões iguais aos já referidos. O casaco apresenta-se forrado com *Tafetá* acetinado amarelo, tem bolsos embutidos, quase impercetíveis, que resultam de aberturas deixadas no corte de costuras verticais, que dão o *evasée*. Podem ainda ver-se aberturas laterais, travadas por presilhas interiores ao tecido do forro. As aberturas laterais conferem toque de originalidade e elegância ao casaco.



Fig. 213 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Casaco Amarelo-ouro*, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 52-86 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Figs. 214-215 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Casaco Amarelo-ouro*, pormenores de rachas laterais e manga em bolso, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 52-86 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Estuda-se a confecção do *Casaco Cinza*, cuja tecedura se analisa no Capítulo III, com o anterior casaco.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 216-218).** O *Casaco Cinza* claro mede 100cm de altura e tem um corte *evasée*, dado pela diferença de larguras; 54cm é a largura à altura do sôvaco, 90cm metade da largura inferior, quando abotoado. De ombro a ombro a largura é 50cm. As mangas medem 51cm, do ombro ao pulso, sua largura ao nível do sôvaco é 20cm, ao nível do pulso, 18cm. O casaco apresenta um decote-gola em v e duas lapelas, cada uma com um bico. Na frente abotoa com três botões redondos, de 3 cm de diâmetro, forrados do mesmo tecido do casaco. Podem ver-se 4 bolsos frontais, dois superiores, falsos, sinalizados ou indicados pelo fecho tipo envelope e dois bolsos inferiores, a uma altura confortável, abaixo da cintura e alinhados com os simulacros superiores de bolsos. Também os bolsos inferiores apresentam fecho ou dobra tipo envelope boleado, são exteriores e medem l17 x a17cm. Nas costas, este casaco apresenta uma abertura central de 38cm de altura, a contar da base do mesmo. Este traço estilístico observa-se em imagem anterior. Lamenta-se o estado degradado desta peça de vestuário, sobretudo ao nível da gola, motivado pelos ares do tempo e uso desta peça sóbria, a que se retira a seu tempo o forro, outrora de *Tafetá* acetinado.



Fig. 216 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Casaco Cinza*, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 50-90 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Figs. 217-218 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Casaco Cinza*, pormenores de racha central nas costas e manga em bolso, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, l 50-90 x c/a 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Prossegue o estudo de *Tafetás-Twills*, uma das séries que bem ilustra a imaginação e a inventividade de Dulce Santana e a mão tecedeira das duas autoras, nas coloridas e vivas variantes e harmonias cromáticas das teceduras e tessituras. Os casos seguintes obtêm aplicação em saias dos anos 1950 e 1960. Desde os exemplos mais simples, cujo brilho se retira aos fios dourados ou prateados empregues em todo o tecido, até às tessituras de listas em harmoniosas combinações policromáticas, numa mesma peça, de fios metálicos *lurex*; entre os

casos mais simples e os casos mais complexos, passa-se por teceduras menos requintadas porque mais sóbrias, de efeito harmónico-imagético convencional, passa-se pelos mesclados conseguidos e retirados a uma tecelagem de diversos fios têxteis justapostos, diferentes em espessura, cor, brilho, qualidade, entre outros aspetos. Ilustram-se a seguir alguns cambiantes em *Tafetá*, conseguidos nos anos 1950 e 1960 pelas autoras e pela ordem acima referenciada, das formações discursivas mais singelas até às mais artisticamente elaboradas.

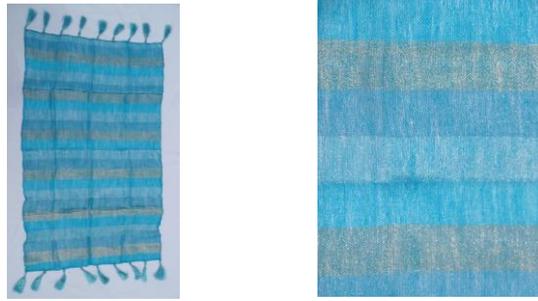


Figs. 219-220 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, em *Saia de Cerimónia* e pormenor da tecedura, anos 1950. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, plana, prateada, l 46-52 x c/a 59cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Nas imagens 219-220 ilustra-se uma *Saia de Cerimónia* lisa, travada, justa, tramada por fio de fantasia, áspero, torção de lã branco natural com fio metálico *lurex* prateado, 1mm de secção, sobre urdidura de fio de lã branco natural, de igual secção, empeirada em pente 4, a 2 fios por pua.

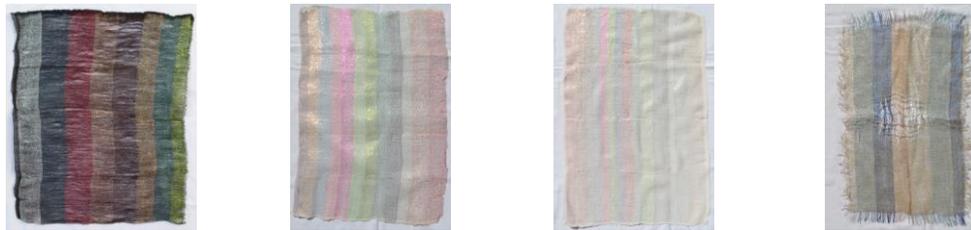
**Confeção de Dulce Santana.** A saia travada apresenta uma altura de 59cm, uma largura de 46 e 52cm, respetivamente na anca e em baixo. Na cintura há 69cm. O cinto da saia tem 3,5cm de largo, é duplo e apresenta um comprimento de 74cm, o que inclui uma sobreposição no local do fecho *éclair*. Este mede 24cm e fecha a saia do lado esquerdo. No interior do cinto existe um elástico largo, que ajuda a um ajuste discreto e confortável da saia à cintura. A saia encontra-se forrada de *Tafetá* acetinado branco e o seu avesso indica que é retirada a uma tecelagem de 115cm de comprimento e de 70cm de largo.

Outras variantes de *Tafetá*, enriquecidas pelas harmonias cromáticas de vários fios metálicos *lurex*, tramados em listas, documentam-se como segue. Ilustra-se uma *écharpe-gola*, concebida como complemento de *toilette* (figs. 221-222). De 124cm de comprido e 70cm de largo, a tessitura desta peça desenvolve-se sobre urdidura irregular de lã industrial azul turquesa, 0,5 a 1mm de secção, empeirada em pente 6, a um fio por pua. As tramas apresentam-se em listas de 5cm e numa sequência invariável de quatro fios diferentes em passeio têxtil: três fios metálicos - prateado, azul claro, dourado, todos com 0,5mm de secção - e um fio de rafia azul turquesa, 1mm de secção. As pontas da *écharpe-gola* apresentam-se irregulares em largura - com 3,5cm e 4cm - e em tipo de fio, respetivamente prateado e rafia, para as medidas dadas, o que parece patentear um gosto por alguma assimetria imagética em Dulce Santana. Nas extremidades desta peça encontra-se acabamento de discretas e estreitas bainhas, com 0,5cm de largo, de onde pendem nove borlas de cada lado, executadas nos mesmos fios das tramas.



Figs. 221-222 - Dulce Santana - *Écharpe-gola* e pormenor da tessitura, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, listas, harmonias cromáticas, borlas, l 70 x c 124cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Ilustram-se outras variantes de harmonias cromáticas, tecidas igualmente às listas de *Tafetá*, (figs. 223-226), em fio metálico *lurex* e constituem-se em tessituras de vestido de cerimónia ou baile, cuja camada exterior é em tule - como ilustra o vestido adiante - ou são à altura aplicadas em *écharpes* e *napperons* decorativos, como se documenta em um desses *napperons* do lar da autora, gastos pelo uso e tempo (fig. 226).



Figs. 223-226 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em tessituras de aplicação variada, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, listas, harmonias cromáticas, franjas, l 46, 59, 70, 34 x c 36, 40, 48, 53 cm, respetivamente. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Opta-se por registar apenas o primeiro caso, sendo as restantes variações muito semelhantes, com as devidas diferenças cromáticas. O primeiro *Tafetá* às listas, (fig. 223), mede l 46 x c 36cm. Numa leitura da esquerda para a direita, este *Tafetá* apresenta listas de 4,5cm, 5,5cm, 5cm, 3,5cm a 3cm de largo, em fios metálicos *lurex*, 0,5mm de secção, respetivamente numa ordem das cores e tons prateado, preto, vermelho, cobre, castanho, dourado, verde escuro, verde alface. As listas são tecidas em *Tafetá*, sobre urdidura de lã industrial preta e de secção irregular, de 0,5 a 1,5mm. A urdidura empeira-se em pente 6 a um fio por pua. Este pode ter sido um ensaio ou experiência para a sequência das listas encontradas no *Vestido de Baile*, (figs. 227-230), nos tons metálicos *lurex* dourado, azul forte, rosa-fúchsia, verde alface, verde escuro, prateado. As listas de *Tafetá* do vestido apresentam 4,5cm de largo. No caso do vestido, registam-se iguais pormenores técnicos quanto a: urdidura, pente empregue, secções dos fios.



Figs. 227-230 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em *Vestido de Baile*, aspetos gerais e de pormenor frente e costas, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, listas, harmonias cromáticas, l 43 a 124 x c/a 83cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

**Confeção de Dulce Santana.** O *Vestido de Baile*, usado por Maria Santana nos anos 1960, (figs. 227-230), merece alguma atenção. Atualmente, esta peça veste uma das 23 figuras modeladas pela autora, ilustrando *A Evolução da Moda através do Tempo*. A última imagem desvela a nitidez das listas de fio metálico *lurex* antes descritas, uma vez que está intencionalmente levantado o véu de tule preto, que cobre todo o vestido, em tecelagem *Tafetá*. O vestido apresenta 83cm de altura, 43cm de largo aos sovacos, 34cm na cintura, 124cm de amplitude inferior. Dos ombros à cintura, tule e tecelagem manual *Tafetá* em listas *lurex* são aplicados lisos, a direito, enquanto que da cintura para baixo o vestido ganha volume e originalidade no modo apanhado franzido, em *ruches*, nos seis pontos de seu corte rodado em *evasée*. A roda inferior do tule apresenta 150cm em largura; o tule acompanha as *ruches* em feitio, a partir da cintura e apresenta folho duplo em baixo, este de 30cm de altura. No peito e costas a tecelagem manual aparece em confeção cai-cai, desnudando com descrição o corpo de mulher-manequim, que entretanto recebe o véu preto do tule. O decote cai-cai encontra-se a 18cm dos ombros, na frente e a 24cm nas costas. As mangas em tule preto medem 58cm do ombro ao punho, encontrando-se tufadas junto ao punho, este de 7cm de alto e realçam o corpo que velam, de 38cm entre ombros. Este vestido apresenta particular inventividade da autora e parece integrar-se nas atuais tendências da moda, quanto a transparências.

Outros exemplos de amostras no padrão *Tafetá* de efeito artístico e vendidos a metro encontram-se em mostruários. Ilustra-se e enriquece-se a variedade dos *Tafetás* inventados por Dulce Santana (figs. 231-234). Trata-se de tessituras sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção e de tramas em fio igual e diverso. Tecnicamente, refere-se que estas teceduras manuais saem de tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; de notar que nos quatro casos seguintes a urdidura empeira-se em pente 6, a 2 fios por pua, à exceção do primeiro caso, amostra tipo VII, cuja teia se empeira em pente 6, a 1 fio por pua. Deste modo, encontram-se em mostruário algumas teceduras e tessituras em inspiradas versões. A imagem 231, amostra de referência tipo VII, l 0,70, p.180\$00 /m, apresenta uma tecelagem manual bem áspera ao toque, tecedura em rede rala, já que teia e trama são executadas em fio de fantasia - *lurex* preto torcido com fio de lã preta, 1mm variável de secção. A amostra mede l 16 x c 11cm. Note-se que esta tecedura é descontinuada, isto é, retirada de oferta de venda em mostruário, porventura pelas características ásperas do fio, tanto quanto a memória permite des-velar. Ainda assim, esta tecedura encontra-se em bolsas de mão e de cerimónia - também designadas *pochetes* na altura e usadas pelas autoras. A amostra em mostruário, referência tipo F, l. 0,70, p. 120\$00 /m, (fig. 232), apresenta um *Tafetá* cerrado preto, no mesmo fio da urdidura, interrompido por listas de dois fios de fantasia - *lurex* rugoso preto torcido com fio de lã preta, 1mm de secção; as listas distam 1,5cm umas das outras. A amostra mede l 16 x c 10,5cm. A amostra em mostruário, referência tipo OJ, l 0,70, p.140\$00 /m, (fig. 233), mostra um *Tafetá* cerrado preto, de trama em lã industrial igual à teia; esta trama regular encontra-se interrompida por listas de um fio de fantasia - *lurex* rugoso prateado torcido com fio de lã cinza antracite, 1 mm de secção - distando as listas 2,5cm entre si. A amostra mede l 15,5 x c 11,5cm. A amostra em mostruário, referência tipo T, l 0,70, p. 200\$00 /m, (fig. 234), apresenta

uma tessitura às listas de fio caraculo preto, 2mm variáveis de secção, alternadas com listas de fio *lurex* preto, 0,5mm de secção. As listas de fio caraculo alternam-se de 0,7 em 0,7mm com o *lurex* preto e desenvolvem-se sobre urdidura de lã industrial. A amostra mede l 16 x c 11cm.



Fig. 231 - Dulce Santana - Padrão *Tafeté*, amostra, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa e áspera, l 16 x c 11cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 232 - Dulce Santana - Padrão *Tafeté*, amostra, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, listas *lurex* rugoso preto, l 16 x c 10,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 233 - Dulce Santana - Padrão *Tafeté*, amostra, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, listas *lurex* rugoso prateado, l 15,5 x c 11,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 234 - Dulce Santana - Padrão *Tafeté*, amostra, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, listas *lurex* e caraculo pretos, l 16 x c 11cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

As anteriores tessituras de padrão *Tafeté* incluem-se numa harmonia imagética moderna, abstratizante, de "quanto menos melhor", de tecido convencional, cerrado, reversível, onde técnica e harmonia imagética se aliam para entregar inovações, fruto da imaginação e inventividade da autora, num tipo de tecedura simples e base de todas as demais teceduras.

Encontram-se outras variedades de padrão *Tafeté*, tramado em *perlapont* e em lã, ambos em diferentes cores; o *perlapont* aparece em laranja, rosa, vermelho, castanho, azul cerúleo, azul escuro, verde seco, branco e preto; a lã surge branca, amarela, azul claro, azul pombo. Estas tramas, que no primeiro caso apresentam 1mm variável de secção, no caso da lã 1 a 2mm, encontram-se tecidas sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 6, a um fio por pua. Ilustram-se algumas variedades cromáticas do padrão *Tafeté* em teceduras manuais, respetivamente nos tons laranja, verde seco, azul escuro e preto (figs. 235-238); estas amostras encontram-se agrafadas juntas em mostuário, apresentando a primeira amostra uma etiqueta, onde se lê o preço - P. 140\$00 /m.



Figs. 235-238 - Dulce Santana - Padrão *Tafeté*, anos 1950-1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, variedades cromáticas em *perlapont*, l19,5 x c 7,5cm; l 18,5 x c 7,5cm; l 19,5 x c 11,5cm; l 20 x c 11cm, respetivamente da esquerda para a direita. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

No anterior contexto, mencionam-se duas *pochetes*, uma preta, outra prateada, cuja elaboração pertence às autoras, tanto na tecedura manual do *Tafetá* como na confecção. Opta-se pela sua omissão nestes estudos, pois as teceduras dessas bolsas apresentam-se iguais à tecedura representada na imagem 231.

Continuando o estudo do padrão *Tafetá* em tecelagem manual, estudam-se 3 casos de *Tafetás* mesclados antes referenciados no Capítulo III, planeados para execução de saias rústicas, de uso quotidiano ou para cliente turista (figs. 239-242); as saias não chegam a ser confeccionadas e esses panos, teceduras em *Tafetá* manual de Maria Santana dos anos 1950, são adaptados/aplicados por esta autora em 2011 a telas/quadros seus, l 50 x c 50cm (fig. 242).



Figs. 239-241 - Maria Santana - Padrão *Tafetá* em *Pano de Saia*, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição de azuis e de branco com azul, listas, contrastes tonais, l 70 x c 60cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Fig. 242 - Maria Santana - *Sem título*, anos 1950 e ano 2011. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição de azuis e de branco com azul, listas, contrastes tonais; pintura em acrílico, l 50 x c 50cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

A tela, tecido *Tafetá* mesclado em tons de azul, (fig. 242), faz parte de um conjunto de três telas mescladas, evocando esta, quiçá, águas marinhas e céu. Neste caso, pode observar-se uma urdidura em lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua, que é tramada por dois fios justapostos, um de lã branca, secção de 2mm, o outro de *perlapont* azul, 1mm variável de secção, na zona clara do tecido; na zona escura do mesmo tecido encontram-se tramas de dois fios justapostos, um de lã azul escuro, 2mm de secção, sendo o outro fio em *perlapont* azul, de igual secção. De notar que a passagem entre as duas zonas é feita de modo anunciador, por listas dos tons a seguir. Deste modo anuncia-se o tom da zona clara do tecido, quando se lê a tessitura na posição em que se apresenta o último quadro. Em continuação, a tessitura desenvolve-se com uma lista em azul escuro, que se despede das águas escuras. Ao invés, semelhante leitura tessitural é possível, não deixando de

sublinhar os efeitos contrastantes tonais de cor, luz, brilhos de tecidos pinturas, tessituras por si só pinturas, onde o fio, linha em passeio, des-encobre um ser-aí, a sua imaginação e inventividade têxtil-arte. As listas clara e escura apresentam respetivamente 1cm e 1,5cm de largo. Antes de cortado, o tecido apresenta 40cm de comprido na zona clara, 20cm na zona escura.

O tecido, tela em *Tafetá* verde mesclado suave, (figs. 243-244), empregue num outro quadro de 2011, tecido e quadro igualmente da autoria de Maria Santana, é exemplar único, pelo que se apresenta apenas o/em quadro.



Fig. 243 - Maria Santana - *Sem título*, anos 1950 e ano 2011. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição de 3 tons de verde com castanho; puxados fada-do-lar; pintura em acrílico, l 50 x c 50cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 244 - Maria Santana - Padrão *Tafetá* ampliado, destinado a *Pano de Saia*, aplicado em tela de quadro, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição, l 70 x c 60cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

No quadro de tela em *Tafetá* mesclado verde, (figs. 243-244), o mescla obtém-se sobre urdidura de lã industrial branco natural, 0,5mm de secção, empeirada em pente 6, a dois fios por pua. A urdidura é tramada com quatro fios justapostos - algodão nos tons verde vivo, verde oliva, verde escuro e *perlapont* castanho claro, tom terra, respetivamente secções 1mm, 0,5mm, 1mm e 1mm variável. O mesclado parece evocar as planuras alentejanas na estação do reverdecer. As quatro bolas ou círculos, salientes do tecido, conseguem-se após a tecelagem, com puxados, através de uma agulha *Imra*, comumente conhecida por fada-do-lar; as bolas encontram-se nos mesmos fios do *Tafetá* e apresentam relevos de 1cm a 1,5cm de altura, em relação ao plano do *Tafetá*. As três bolas alinhadas, da maior para a menor, medem respetivamente 8, 7 e 5cm de diâmetro; a bola isolada, do lado oposto às três bolas descritas, encontra-se sensivelmente no mesmo alinhamento da anterior bola média, dela distando 32cm - pela parte exterior do círculo - e mede 7cm de diâmetro, como a anterior bola média. Tal como a anterior tessitura azul, esta é concebida nos anos 1950 para "pano" de saia rústica, destinada a turista. A saia não chega a ser confeccionada e assim a sua tessitura e as outras duas aplicadas nas telas dos quadros - a anterior e a seguinte - chegam aos anos 2010.

Os referidos panos para saias rústicas medem l 70 x c 60cm, antes de serem cortados e adaptados a telas dos quadros de l 50 x c 50cm, em 2011.

A terceira tela de quadro, do anunciado conjunto de três telas, tecidas e pintadas por Maria Santana, apresenta um mesclado, que faz lembrar as planuras alentejanas estivais após a ceifa, (figs. 245-246). Sobre urdidura bem visível de lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua, se tece um *Tafetá* mesclado, resultante da justaposição de um fio amarelo de lã, com um fio castanho claro de *perlapont*, nas mesmas voltas. Ambos os fios apresentam 1mm variável de secção. Como os anteriores tecidos em *Tafetá*, este destina-se à confeção de saias do quotidiano ou para aquisição turística, tem as mesmas medidas e é peça única, à altura da sua integração em pintura, no ano 2011.



Figs. 245-246 - Maria Santana - *Sem título*, tela de quadro e pormenor da tecedura mescla, anos 1950 e ano 2011. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição de lã amarela e *perlapont* castanho; pintura em acrílico, l 50 x 50cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Estuda-se nova variante de *Tafetá* mescla, em tons azuis marinhos e de céu - duas imagens com zona lisa e zona mescla (figs. 247-248) - e um pormenor da zona mescla (fig. 249). Nestes casos trata-se de *Tafetá* empregue em bolsas de alforques e como base de *assemblages* de pescador. A urdidura apresenta-se aqui em lã industrial preta, empeirada em pente 4, a dois fios por pua e é tramada por fio azul cerúleo, na zona céu monocromática. O mesclado, sugerindo ondulação marítima na zona mar, integra 8 fios justapostos: 6 fios de lã - azul cerúleo, azul claro, azul forte, levemente mesclado e acetinado de azul claro, dois fios verde claro, branco, todos de 2mm de secção, à exceção dos fios verde claro, estes com 1mm de secção - um fio de *perlapont* verde claro, 1mm variável de secção e um fio metálico *lurex*, prateado, 1mm de secção (fig. 249).



Fig. 247 - Dulce Santana - *Bolsa de Alforge*, anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição; *assemblages*, l 20 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 248 - Dulce Santana - *Bolsa de Alforje*, pormenor, anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição; *assemblage*, l 20 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Fig. 249 - Dulce Santana - *Bolsa de Alforje*, pormenor da zona mar, anos 1960. Tecedura e tessitura manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana, mesclada; justaposição, l 20 x c 18,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Outros exemplos do padrão *Tafetá* encontram-se em mostruários ou avulso, antes documentados em vastas experiências em monte. Estuda-se e destaca-se uma experiência com ráfia natural, (figs. 250-252), neste caso com efeitos mescla naturais, evidenciando a natureza do material têxtil em si, cujas características peculiares conferem ondulação à tecedura manual.



Figs. 250-252 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá*, experiência com ráfia natural, 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, l 50 x c 20cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

A imagem que a memória consente devolver, parece falar de experiência dedicada a sacos de senhora, entre outros usos. No caso referido, a urdidura apresenta-se em lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. Tramas de lã amarela, 2mm de secção, alternam com a ráfia natural, secção irregular de 1 a 3mm. Em anotações de Dulce Santana pode ler-se, (fig. 253), ser esta experiência pensada para destecer ou desconstruir e aplicar em chão de palha, este a pisar por ceifeira, numa *assemblage* de saia rústica.

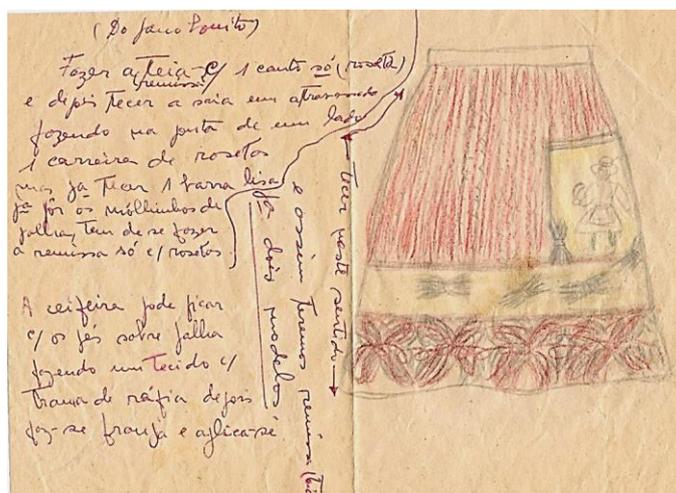


Fig. 253 - Dulce Santana - *Manuscrito e esquisso* anotado, indicando procedimentos de tecedura e tessitura, anos 1960. Fonte: acervo de Maria Santana.

Pertencendo ainda ao núcleo dos *Tafetás*, encontra-se vasta variedade de amostras experiências, tessituras transparentes, adequadas a cortinados. Em castanho, amarelo claro, branco ou tons crus e verde claro ou verde seco, em azul claro, este nicho de mercado é no entanto modestamente explorado pelas autoras, mais devotadas a vestuário feminino e seus

acessórios, do que a vestuário do lar, muito embora se estudem antes reposteiros e *napperons*. As 3 amostras das figuras 254-262 ilustram palidamente esta variedade de tessituras.



Figs. 254-256 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em amostra experiência castanho claro, para *Cortinado*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, listas, fios por tecer, transparências, l 70 x c 42cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Figs. 257-259 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em amostra experiência amarelo claro, para *Cortinado*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, listas, fios por tecer, transparências, l 60 x c 37cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Figs. 260-262 - Dulce Santana - Padrão *Tafetá* em amostra experiência castanho escuro mesclado, para *Cortinado*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, listas, fios por tecer, transparências, l 70 x c 64cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Estuda-se a peça, experiência em *Tafetá*, (figs. 254-256), maioritariamente castanho claro, na urdidura irregular e na quase totalidade das tramas irregulares, fio de lã industrial, de 0,5 a 1mm de secção, empeirada em pente 6, a dois fios por pua. A peça experiência mede l 70 x c 42cm, sendo que as imagens mostram a largura do tecido na posição vertical. A particularidade desta tessitura reside no efeito de listas, conseguidas e tiradas a partir de zonas não tecidas, por vezes sublinhadas com fios de lã castanha escura, 3mm de secção e por lã mescla castanho-esverdeado, 2mm de secção variável, esta tecida numa *duite* - ida e volta consecutivas. Lendo esta tessitura nas imagens e da esquerda para a direita, apresentam-se as seguintes listas, tecidas em grande parte com lã industrial castanho claro, 0,5mm de secção: lista com 7mm de largo, em castanho médio; lista em tom castanho claro, 8,5cm de largo; lista em tom castanho médio, 14mm de largo; lista castanho claro, 7mm de largo; lista de fios por tecer, 9mm de largo; lista castanho claro, 4mm de largo; duas voltas de fio de lã mescla castanho-esverdeado; lista castanho claro, 1cm de largo; lista de fios por tecer, 1,5cm de largo; lista de *Tafetá* castanho claro, seguida de nova lista de fios por tecer, ambas com 1cm de largo; lista de 7-8mm variáveis, antes de duas novas voltas em lã castanho-esverdeado. A tessitura entre os fios de lã mescla repete-se duas vezes, agora separada por lã castanho escuro, que se tece só com um fio e surge assim duas vezes, que distam 6cm, os mesmos 6cm que separam a lã mescla. Após a segunda volta de lã castanho escuro, surgem uma lista de *Tafetá* castanho

claro e uma zona de fios por tecer, com as mesmas medidas anteriores. Por fim, a tecedura e a tessitura terminam com uma lista de *Tafetá* castanho claro, 7,5cm de largo e um acabamento em lã industrial preta, 0,5cm de largo.

Opta-se por omitir detalhe do estudo realizado para as 2 restantes peças. De semelhança geral, as suas legendas introduzem a sua tecedura.

Acrescenta-se que as imagens apresentadas, contendo fios por tecer, procuram ilustrar a transparência das teceduras. Além disso, as imagens deste núcleo *Tafetás-Twills* falam das diversas variações tonais de fios, a entregar teceduras e tessituras monocromáticas, por vezes policromáticas, mescladas, recetoras de *assemblages*, experiência de materiais novos e inovadores, harmoniosas, que falam da imaginação e da inventividade de Dulce Santana, mostrando tantas vezes a urdidura, criando tecidos leves e inovadores, antecessores das teceduras contemporâneas, situando Dulce Santana num período moderno de transição, como se vem afirmando. Acrescenta-se a posterior exploração e estudo das *Bainhas Abertas* em conjugação com *Tafetá tout court*, anotando que elas se apresentam transversais ao núcleo anterior e ao núcleo seguinte.

#### **2. 3. 4. 4º núcleo, *Regue*, versões I, V, suas variantes e *Bainhas Abertas*.**

A extensão deste núcleo em Apêndice vai revelar casos surpresa, que continuam a ilustrar a obra têxtil da autora Dulce Santana, bem como a sua imaginação e a sua inventividade, face a padrões reguenguenses conhecidos. Estudam-se casos de conjugação da remissa *Regue V* com *Bainhas Abertas*, como segue. Nas amostras, presentes em mostruários, surgem referências de 1 a 7, que inspiram aplicação em barras de saias, em *écharpes* ou em tecido a metro. Os conjuntos de imagens a seguir, ilustram direito e avesso do mesmo padrão. O caso seguinte, (figs. 263-264), apresenta referência nº 3 e encontra-se apenso a outros casos idênticos, com indicação de l 0,80, p. 180\$00 e 210\$00 /m.



Figs. 263-264 - Dulce Santana - *Regue V* e *Bainhas Abertas*, amostra em castanho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; justaposição, alongamentos, listas, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências, l 18 x c 13cm. Fonte, referência: Davison, 1951:112.

As *Bainhas Abertas* seguem o tipo cruzado e as tessituras variam, na qualidade e espessura dos fios, nas cores empregues, que tornam as teceduras porventura menos elegantes. Acrescenta-se que a urdidura empeira-se em pente 4, a 2 fios por pua, em todos os casos seguintes. A primeira amostra, (figs. 263-264), entrega uma tecedura de tonalidade castanha

homogénea, destacando-se o padrão em *perlapont*, 1mm variável de secção, tom mais claro do que o fundo da tessitura, onde a urdidura dialoga com as tramas de modo cromático harmonioso; urdidura e tramas surgem no mesmo fio castanho, de lã industrial, 0,5mm de secção. As *Bainhas Abertas* entregam leveza e valor harmónico-imagético abstratizante a esta tessitura, onde o cruzamento dos fios se consegue com uma trama de 3 fios justapostos, dois de *perlapont* e um da lã mencionada. Com a sua transparência, as *Bainhas Abertas* quebram a monotonia e a regularidade do padrão, porventura quebram também uma banalidade de padrão reguenguense, que se torna quase irreconhecível, devido à imaginação e à inventividade da autora Dulce Santana, que modifica o padrão original *Regue V*, alterando para 14 voltas o motivo central, quando a remissa apresenta apenas 10 voltas. Esta amostra mede l 18 x c 13cm.

A segunda amostra, (figs. 265-266), referência nº 4 em mostruário, patenteia maior realce do padrão, na medida em que o fundo se encontra tecido em *Tafetá* de lã castanho escuro, 1mm de secção, o que confere profundidade ao padrão. Entremeando este, as *Bainhas Abertas* recebem maior destaque do que no caso anterior. Esse destaque torna-se ainda maior, pois logo a seguir às *Bainhas Abertas* e antes de iniciar o padrão, encontram-se tecidas três voltas de *Tafetá* na referida lã castanho escuro. De resto e no essencial repetem-se os dados descritos para o caso da amostra anterior. Exceção se faz ao padrão *Regue*, a que se cortam as pequenas flores. Neste sentido, a remissa simplifica-se, ficando por pedalar e musicar as quatro últimas conjugações. Esta amostra mede l 18 x c 13,5cm e encontra-se apenas em dois mostruários, o que parece indicar, que Dulce Santana distingue a sua clientela com peças originais, oferecendo-lhe exclusividade extra, além da originalidade que as peças em si mesmas contêm, pela tecelagem manual personalizada, inventada, em que se encontram tecidas. As amostras em mostruário são por vezes fonte de inspiração para teceduras diferentes, completamente personalizadas, ao gosto e sabor da clientela, que determina tessituras únicas. Este tipo de amostras não se encontra em mostruários, como se vê adiante noutros casos.



Figs. 265-266 - Dulce Santana - *Regue V* e *Bainhas Abertas*, amostra em castanho, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; justaposição, truncamentos, listas, contrastes cromáticos, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências, l 18 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951:112.

No anterior contexto, a terceira amostra, (figs. 267-270) - l 16 x c 14cm - surge sem referência e entrega uma tessitura do mesmo padrão *Regue V*, neste caso conseguido com fios outros,

dominando uma lã mescla, tom castanho esverdeado, 2mm de secção, que define o padrão em estudo de modo suave e difuso, tecido com um fio da lã mencionada, mantendo-se um fundo castanho escuro, de lã mais escura do que no caso anterior, porém com a mesma secção. Dois fios da lã mescla referida cruzam duas *Bainhas Abertas*, ladeadas por três voltas da lã escura. Por sua vez, as *Bainhas Abertas* ladeiam o padrão, que surge como barra ou lista única, numa tessitura, depois apenas *Tafetá*, tramado na lã mescla mencionada. Toda a tessitura desenvolve-se sobre urdidura igual aos dois casos anteriores, retirando o seu valor harmónico-imagético abstratizante, do realce conferido às *Bainhas Abertas*, iguais às anteriores, quanto ao cruzamento do número de fios e à altura de 1cm, com o tecido esticado. A diluição do padrão *Regue*, interrompido como no caso anterior, deixa espaço a descobertas para lá das *Bainhas Abertas*, nas transparências que se adivinham, quando apresentam 1cm de altura, estando o tecido esticado e as mesmas *Bainhas Abertas* se revelam dominantes. Um certo mistério parece envolver esta inovadora tessitura de Dulce Santana, cuja imaginação e inventividade continuam a surpreender, com este padrão recriado, isto é, de 14 voltas na zona central, o que alonga o padrão *Regue* e lhe confere valor único, além do "encorpado", recebido da lã mencionada, que é superior ao encorpado do *perlapont* dos dois anteriores casos. A barra deste caso mede 7,5cm, *Bainhas Abertas* incluídas, enquanto que os dois casos anteriores apresentam barras de 5,5 e 6,5cm de altura, respetivamente, igualmente incluídas as *Bainhas Abertas*.



Figs. 267-270 - Dulce Santana - *Regue V e Bainhas Abertas*, amostra em castanho mescla, direito, avesso e dois pormenores, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; encorpada, alongamento, lista ou barra, contraste cromático, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências, l 16 x c 14cm. Fonte, referência: Davison, 1951:112.

### ***Napperon Castanho.***

Um caso paradigmático de apropriação e recriação do padrão *Regue*, versão V, por parte de Dulce Santana, encontra-se no *Napperon Castanho*, (figs. 271-276), na presunção de ser caso pouco tecido, já que não se encontra em mostruários. Ainda assim, crê-se que este é caso de aplicação em barras de saias, *écharpes*, *napperons*, para clientela exigente de exclusividade. Estuda-se adiante a modificação do padrão, de inspiração reguenguense, podendo mesmo dizer-se que a fonte padronal fica irreconhecível, sublinhada que está, pela introdução das *Bainhas Abertas*, tão do gosto de Dulce Santana e cunho da sua inventividade têxtil-arte. Continua-se deste modo a estudar uma série de "discursividades locais" de Dulce Santana, com o caso paradigmático do referido *napperon* experiência. Ele contém um padrão, que se

encontra também em *écharpe* castanha, em vestido cinza, estudado também no casaco vermelho, entre outros casos. O *napperon* castanho ilustra como Dulce Santana tece a novidade, jogando com as regras matemáticas dadas na fonte. No *napperon* observa-se apropriação, modificação e recriação da remissa de origem, nos motivos cortados e remontados em *Bainhas Abertas*. Esta invenção de Dulce Santana inspira-se na remissa, pentagrama original *Regue* ou *Quaker Ladies*, V (Davison, 1951: 112). A alteração da remissa consiste no corte do motivo pelo meio, depois entremeadado com duas listas de *Bainhas Abertas*, 1cm de largo cada, separadas por lista de 1cm de *Tafetá*. As *Bainhas Abertas* retiram o seu efeito harmónico-imagético do cruzamento invariável de 3 por 2 e 2 por 3 fios de urdidura, esta em lã industrial castanha, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. O cruzamento das *Bainhas Abertas* tece-se com a passagem de trama composta por três fios justapostos, dois da lã castanha mencionada e um fio *lurex* dourado, 0,5mm de secção. Os mesmos três fios encontram-se no *Tafetá* tecido entre as *Bainhas Abertas*. O padrão *Regue* surge tecido no fio *lurex* mencionado, sobre fundo de *Tafetá*, tramado com dois fios de lã igual à urdidura. A cada metade do direito do padrão trapezoidal, entregam-se 9, 10, 11 e 12 voltas. Recorda-se que a remissa fonte e referência indica 10 voltas seguidas, para a totalidade desta parte do padrão. A irregularidade encontrada nesta parte do padrão, em nada perturba o mesmo, aceitando-se que se trata de uma experiência em tecelagem manual, esta devedora à espontaneidade, liberdade e intuitividade da autora. Curiosamente, a referida irregularidade não interfere significativamente no comprimento das barras do padrão. Deste modo, as barras medem 4cm, 4,2cm, uma mede 3,8cm - a terceira ou a quarta barra no padrão, conforme o lado por que se aborda o *napperon* - e uma barra lateral apresenta apenas 3,7cm. O *napperon* mede l 46 x c 47cm, ocupando as franjas 4cm de cada lado. Ilustram-se o direito e o avesso do *napperon*, em visões gerais e de pormenor (figs. 271-276).



Figs. 271 e 274 - Dulce Santana - *Napperon Castanho*, *Regue V* e *Bainhas Abertas*, experiência, direito em visões geral e de pormenor, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana;

justaposição, truncamento, listas, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências; franjas, l 46 x c 47cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Fig. 272 - Dulce Santana - *Napperon Castanho, Regue V e Bainhas Abertas*, experiência, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana; justaposição, truncamento, listas, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências; franjas, l 46 x c 47cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Figs. 273 e 275 - Dulce Santana - *Napperon Castanho, Regue V e Bainhas Abertas*, experiência, avesso em visões geral e de pormenor, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana; justaposição, truncamento, listas, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências; franjas, l 46 x c 47cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Fig. 276 - Dulce Santana - *Napperon Castanho, Regue V e Bainhas Abertas*, experiência, pormenor das *Bainhas Abertas*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana; justaposição, truncamento, listas, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, transparências; franjas, l 46 x c 47cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

### ***Vestido Cinzento de duas peças e Conjunto Preto de Casaco e Vestido.***

O padrão *Regue V*, antes encontrado, continua a replicar-se apenas em parte, agora sem *Bainhas Abertas*, para conseguir um *Vestido Cinzento de duas peças*, cuja confeção tira partido da conjugação de efeitos horizontais e verticais do mesmo padrão (figs. 277-280). A solução encontrada parece querer esconder de novo a origem reguenguense deste padrão. *Grosso modo*, o padrão *Regue V* aparece horizontal na blusa do vestido cinza, surgindo vertical na saia pregueada. O decote em barco e a curta manga recebem respetivamente uma aplicação oblíqua e uma aplicação vertical do mesmo padrão.



Fig. 277 - Dulce Santana - *Vestido Cinzento de duas peças, Regue V*, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, truncamento, listas, blusa, costura, l 51-57 x c/a 52cm, saia l 369 x c/a 60cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Figs. 278-279 - Dulce Santana - Saia do *Vestido Cinzento de duas peças, Regue V*, pormenores, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, truncamento, listas, costura, pregas, l 369 x c/a 60cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Fig. 280 - Dulce Santana - Blusa do *Vestido Cinzento de duas peças, Regue V*, pormenor, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, truncamento, listas, costura, decote em barco, l 51- 57 x c/a 52cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

A tecedura do *Vestido Cinzento de duas peças* desenvolve-se sobre urdidura de lã industrial, tom cinzento claro, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. A tessitura apresenta listas de *Tafeté* em alternância a listas do padrão *Regue*, versão *V*, respetivamente com 4cm e 3,5cm de comprido. A trama *Tafeté* consegue-se com dois fios de lã igual à urdidura; os dois fios justapostos da trama atingem 1mm de secção; o padrão *Regue* tira-se de fio de seda cinzenta clara, 1 a 2mm variáveis de secção, sobre fundo do *Tafeté* descrito e apresenta nove voltas no motivo direito do padrão trapezoidal; o padrão encontra-se ladeado de duas voltas de fio *lurex* prateado, 1mm de secção.



Figs. 281-282 - Dulce Santana - Blusa de *Vestido Cinzento de duas peças, Regue V*, frente e costas, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, truncamento, listas, costura, decote em barco, l 51-57 x c/a 52cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

**Confeção de Dulce Santana (277-282).** Acrescentam-se as medidas do *Vestido Cinzento de duas peças*, retirado a tecedura com 60cm de largo. A blusa apresenta: 52cm de altura, a partir do ombro, 43cm do decote até abaixo; 57cm de largo de ombro a ombro, 47cm de cava a cava, 51cm em baixo. Uma curta manga cobre o ombro, medindo 3cm. Quanto à saia pregueada, o comprimento de 60cm encontra uma amplitude de 369cm. As pregas da saia apresentam-se costuradas sobre combinação de cetim rosa, numa cintura de 42cm de largo; a combinação esconde-se debaixo da blusa. As pregas apresentam 11cm de fundo ou embebiamento, deste modo escondendo uma lista do padrão.

Globalmente, este é um vestido harmonicamente e imageticamente sóbrio, usado a seu tempo por Dulce Santana. Sobre suave tom neutro cinza, brilham seda cinza e a prata do *lurex*. Está-se perante pintura de módulos trapezoidais, regularmente e matematicamente repetidos. Porém, tais módulos constituem-se e compõem-se de modo livre, construindo uma linguagem plástica têxtil peculiar, através dos seus elementos estruturantes. Estes surgem sistematicamente replicados no *Conjunto Preto de Casaco e Vestido*, igualmente sem *Bainhas Abertas*. Neste caso, a remissa *Regue V* reproduz-se repetidamente sem interrupções. Ainda assim, os fios rugosos usados parecem querer ocultar tal cópia. Ilustram-se todo o conjunto e pormenores da tecedura e confeção nos ombros do vestido e do casaco (figs. 283-291). Os pormenores revelam o padrão *Regue V*, tecido sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. O padrão tece-se com fio de fantasia rugoso, 1mm de secção, sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* preto, 0,5mm de secção.



Figs. 283-285 - Dulce Santana - *Conjunto Preto de Casaco e Vestido, Regue V*, visões do casaco com o vestido, só do vestido, só do casaco, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; costura, casaco l 46-80 x c/a 103cm, vestido l 40-108 x c/ 93cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Figs. 286-287 - Dulce Santana - *Conjunto Preto de Casaco e Vestido, Regue V*, pormenores do vestido e do casaco, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; costura, casaco l 46 a 80 x c/a 103cm, vestido l 40 a 108 x c/ 93cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

**Confeção de Dulce Santana (figs. 283-291).** No *Conjunto Preto de Casaco e Vestido* dá-se destaque às aberturas na frente e nas costas, bem como às mangas tipo "sino" do casaco. As mangas encontram-se ilustradas nas figuras 289-290, as aberturas observam-se nas figuras 285, 288 e 291. Numa altura de 103cm, a abertura traseira do casaco vai até 43cm da bainha. À frente, o casaco fecha apenas com um botão circular, 5,5cm de secção, na zona da cintura, pelo que permanece aberto o suficiente, para

deixar ver o vestido. O botão entra numa casa, argola postiça, 6cm saliente. Existe ainda um colchete e respetiva presilha, que distam 5cm abaixo da parte inferior da casa do botão. De corte acentuadamente *evasée*, rodado mesmo, o casaco apresenta 46cm de ombro a ombro, 86cm de cintura total, quando fechado, 160cm totais na zona da bainha. Na cava medem-se 26cm e a manga apresenta 58cm de amplitude na ponta. A gola do casaco, em v frontal, vai até 34cm abaixo do nível boleado traseiro e apresenta corte bilobado frontal, com dois bicos arredondados de cada lado.



Figs. 288 e 291 - Dulce Santana - *Conjunto Preto de Casaco e Vestido, Regue V*, aberturas na frente e costas do casaco, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; costura, l 46-80 x c/a 103cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Figs. 289 e 290 - Dulce Santana - *Conjunto Preto de Casaco e Vestido, Regue V*, mangas tipo sino no casaco, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; costura, l 46-80 x c/a 103cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

O corte do casaco apresenta ainda duas costuras na frente, que saem arredondadas das mangas à altura do peito e vão a direito até à bainha. Nas costas surge uma costura central. Quanto ao vestido, num conjunto usado em casamento e em *vernissages* por Dulce Santana, encontra-se uma altura de 93cm, numa linha direita e justa, com largura de 40cm nos ombros, 98cm na cintura, 108cm em baixo. O vestido sem mangas apresenta cavas, sublinhadas por debrum com 3cm de largo na zona do ombro. O debrum anula-se na zona inferior da cava. O decote surge redondo, interrompido por 11cm de abertura central superior, abotoada com dois dos 13 botões pretos de fantasia, que simulam fecho falso. De formato trapezoidal, os botões sublinham debrum de 10cm de largo, a toda a altura do vestido. Nas costas do vestido observa-se uma costura central a toda a altura do mesmo. Neste conjunto, apenas o casaco se encontra forrado de tecido acetinado preto.

Após o estudo da *Saia Castanha Mescla*, padrão *Regue I*, no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 4., prossegue-se com o estudo e extensão da versão I de *Regue*, neste espaço de Apêndice.

A conjugação de *Bainhas Abertas* com padrões têxteis torna-se frequente em Dulce Santana, como se vem a documentar e como ilustram grande parte das amostras seguintes, presentes em mostruários, a propósito do padrão *Regue*, versão I.



Figs. 292-293 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra em direito e avesso, castanho claro, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, l 17 x c 11,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

No caso da amostra anterior, (figs. 292-293), não se registam *Bainhas Abertas*, tão só o padrão entregue pela remissa *Regue*, versão I, que a autora reproduz em trama de lã industrial castanho claro, para o fundo do padrão. Este recebe o brilho de um outro tom castanho, em *perlapont*, tecido com dois fios justapostos, de secção variável - entre 1 a 2mm. As tramas referidas acontecem sobre urdidura de lã industrial castanho claro, 0,5mm de secção,

empeirada em pente 4, a dois fios por pua. A amostra mede l 17 x c 11,5cm e apresenta em mostruário a referência nº 1, l 0,80, p.180\$00 /m.

A amostra a seguir, (figs. 294-295), surge no mesmo padrão l de *Regue*, porém neste caso truncado por duas listas de *Bainhas Abertas*, tecendo-se deste modo um novo padrão, que apresenta a referência nº 2, l 0,80, p. 210\$00 /m. Este padrão encontra a mesma teia, pente, modo de o empeirar e a mesma trama de *perlapont* vistos no caso anterior. No entanto, o fundo do padrão tece-se em *Tafetá* de tom castanho mais escuro, conferindo destaque e profundidade ao padrão *Regue*. Este encontra-se enriquecido por *Bainhas Abertas*, tipo cruzado, que resultam do cruzamento de fios da teia, no esquema antes visto de 3 por 2 e 2 por 3 fios, onde passa uma trama de três fios justapostos, um de lã igual à urdidura, dois do *perlapont* referido. As *Bainhas Abertas* surgem ladeadas por duas e três voltas de trama no castanho mais escuro e apresentam 1,5cm de comprimento, a truncar o padrão *Regue*, que surge em listas de 4cm de comprimento. A presente amostra mede l 17 x c 13,5cm.



Figs. 294-295 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra em direito e avesso, tons castanhos, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; truncamento, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, listas, transparências, contrastes cromáticos, l 17 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Prossegue-se com o estudo de nova amostra e novo conjunto de imagens da mesma remissa *Regue*, (figs. 296-297), neste caso de padrão em tudo igual ao que surge na *Saia Castanho Mescla* antes estudada no Capítulo III, pelo que se encontra antes a sua descrição. Neste caso, a urdidura empeira-se em pente 4, a dois fios por pua. Note-se que esta amostra encontra-se presente em mostruários, disponível assim para encomenda de clientela. Dulce Santana abdica neste caso de vestir uma peça exclusiva, a saia estudada, confortável e de fácil conjugação com outras peças de vestuário, como dita a cor neutra. A amostra mede l 18,5 x c 14,5cm e apresenta-se sem referência.



Figs. 296-297 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra em direito e avesso, padrão castanho mescla, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; truncamento, listas, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, alongamentos, transparências, contrastes cromáticos, l 18,5 x c 14,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

A amostra das figuras 298-300 ilustra uma variante do mesmo padrão, no mesmo tipo de lã mescla, porém neste caso azul. A trama de *Regue I* surge numa só barra de 4cm e a trama do *Tafetá*, surge em duas listas de 3,5cm a ladear o padrão *Regue*. De notar que *Regue I* recebe relevo de uma tecedura a dois fios justapostos da lã azul mescla, com 2mm variáveis de secção cada fio e recebe destaque de um fundo de *Tafetá* em tom azul escuro, este em lã de 1mm de secção. Este mesmo fio ladeia em *Tafetá* de três voltas as *Bainhas Abertas*, cujo cruzamento 3 por 2 fios de urdidura acontece com a passagem de trama de dois fios justapostos da lã mescla azul. As *Bainhas Abertas*, 1,5cm de comprido, oferecem uma barra de 8cm no total, todos os efeitos incluídos. Toda a tessitura desenvolve-se sobre urdidura de lã industrial de 0,5mm de secção em azul pombo, em sintonia tonal com os restantes fios das tramas. A imagem 300 oferece um ampliado valor harmónico-imagético abstratizante a esta nova tessitura, que parece alongar o seu padrão. Note-se que a urdidura empeira-se em pente 4, a dois fios por pua. A amostra mede l 18,5 x c 14,5cm e não apresenta referência.



Figs. 298-300 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra em direito, avesso e ampliação, padrão azul mescla, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, relevada; truncamento, listas, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, alongamentos, transparências, contrastes cromáticos, l 18,5 x c 14,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

Novo conjunto de imagens apresenta o mesmo padrão *Regue*, versão I, em tom azul claro. Curioso é observar, como o padrão surge neste caso alongado, o que se deve à secção de 2mm do fio de lã azul claro empregue na urdidura, bem como ao emprego de pente 4, a dois fios por pua, tornando o padrão quase irreconhecível, constituindo-se assim num novo padrão. Estes dados surgem como traços subtis do percurso artístico da autora a criar seus tecidos.



Figs. 301-304 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra em direito, avesso e ampliações, padrão azul claro, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, relevada; truncamento, listas, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, alongamento, transparências, contrastes cromáticos, l 18,5 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

As imagens 303 e 304 entregam detalhes da tessitura azul clara, presente em mostruário da Casa de Modas Bernal, Madrid-Lisboa, com a referência l 0,70, p. 190\$00 /m; noutro mostruário referencia-se com nº 5, l 0,80, p. 250\$00 /m e passa a estudar-se. Sobre uma

urdidura antes pormenorizada, desenvolve-se tecedura e tessitura de barras de 6cm do padrão *Regue*, versão I, ladeadas de 1,5cm de *Bainhas Abertas*, estas possíveis pelo cruzamento regular de 3 por 2 e 2 por 3 fios de urdidura, onde passa uma trama de três fios justapostos, um igual à teia, dois em *perlapont* azul claro, 1mm variável de secção cada. O padrão tece-se com dois fios de *perlapont* justapostos, sobre fundo em *Tafetá* tecido com fio de lã azul escuro, 0,5mm de secção. Este mesmo fio ladeia as *Bainhas Abertas*. A amostra mede l 18,5 x c 15,5cm. Em relação à primeira amostra deste *design* e antes estudada, l 17,5 x c 11,5cm, verifica-se neste caso um significativo aumento no comprimento do tecido e algum aumento na largura.

Parte-se à descoberta de uma outra amostra, (figs. 305-307), contendo duas execuções tessituras semelhantes, que em mostruário se encontram marcadas com referência numérica sequencial, em relação ao anterior caso e a ele estão agrafadas. Estudam-se assim os casos nº 6 e nº 7, que aparecem em mostruário nacional e também espanhol, imediatamente a seguir ao caso anterior, este referenciado com o nº 5. Começa-se pelo caso nº 6. Em termos gerais, saber ler esta tecedura, quer dizer pô-la em paralelo com a tecedura nº 5. Descobre-se no caso nº 6 que os motivos trapezoidais se encontram encurtados e simplificados e que o padrão continua a afastar-se do original padrão quase circular da remissa *Regue*. Além disso, não se encontram ali *Bainhas Abertas*. Um estudo detalhado conduz a um corte deliberado da pedalagem, no centro do padrão, onde o número 3 desaparece. Na realidade, a amostra nº 6 corresponde a uma pedalagem central de: 1-4 uma vez, 2-1 duas vezes, 1-4 uma vez. Quanto à urdidura, ela é a mesma da amostra nº 5. O padrão é tecido com dois fios de *perlapont* azul escuro justapostos, 1mm variável de secção, sobre fundo de *Tafetá* em lã industrial azul claro, 0,5mm de secção. A amostra, englobando as duas referências, mede l 18 x c 15,5cm; a tecedura nº 6 tem apenas 7,8cm de comprido. Em relação à tecedura nº 7, ela apresenta 7,7cm de comprido e acontece de modo igual, excetuando o fundo *Tafetá* do padrão, neste caso em fio metálico *lurex* azul claro, 0,5mm de secção (fig. 307). Note-se que estas teceduras e tessituras acontecem em urdidura empeirada em pente 4, a dois fios por pua.



Figs. 305-307 - Dulce Santana - *Regue I*, amostra(s) em direito, avesso e ampliação, padrão azul escuro, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço; truncamento, justaposição; pedalagem pessoal inovadora, contrastes cromáticos, l 18 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

#### **Conjunto Branco de Casaco e Vestido.**

O anunciado *Conjunto Branco de Casaco e Vestido* é usado por Maria Santana. Ilustra-se a tecedura deste conjunto, o padrão *Regue I* (figs. 308-310). Estudam-se depois os vários aspetos da tessitura em memória descritiva. Remete-se para o Capítulo III, subcapítulo 2. 3., núcleo *Regue*, onde se lê a remissa deste padrão e respetiva pedalagem musical.



Figs. 308-310 - Dulce Santana - *Regue I*, visões geral e de pormenores, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, relevada; justaposição. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 112.

**Remissa, título, padrão:** *Regue*, versão I, que se desenvolve em algum seguidismo da fonte, de modo contínuo, em tecedura convencional, densa, cerrada, de módulos hexagonais desencontrados e concatenados, em alvura monocromática. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 112. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros. **Urdidura:** algodão industrial branco natural, empeirado em pente 6, a 2 fios por pua. **Tramas:** dois fios de *perlapont* branco justapostos no padrão, sobre fundo de *Tafetá* em *lurex* branco, tecido a um fio. **Materiais-seccção, cores:** algodão industrial, branco natural, 1mm de secção; *perlapont* branco, 1mm variável de secção; *lurex* branco, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna abstratisante, modular-hexagonal, de tecido convencional, denso, cerrado, em estilo elegante, sóbrio e conciso, numa palavra, ático. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** conjunto elegante e requintado de *toilette*, reservado a momentos festivos, em tecedura e tessitura reversíveis monocromáticas, discretas, de suave brilho apelativo, numa conjugação arte-técnica e harmonia imagética abstratizante, moderna, em algum seguidismo do padrão recebido na fonte e em inventividade de tessitura tonal ática. As alvas tecedura e tessitura apresentam-se globalmente chamativas, relevadas, artísticas. No Capítulo II, subcapítulo 4. 5., estuda-se a confeção deste conjunto.

#### ***Écharpe Castanha Regue I e V.***

Termina-se a série das teceduras *Regue*, dentro do núcleo *Regue*, com um estudo de caso, que faz a síntese das versões I e V abordadas, visíveis na *Écharpe Castanha* (figs. 311-314). Nesta *Écharpe Castanha*, a grande parte da tessitura apresenta-se no padrão *Regue I*, que se conjuga com menor extensão do padrão *Regue V*. A peça mede l 52 x c 143cm, excluídas as franjas. Estas medem 12cm de comprimento e encontram-se em ambas as extremidades da peça. Nas medidas da tecedura encaixam-se e em comprimento, a partir de ambas as extremidades 4,5cm no padrão *Regue V*, seguido de 8,5cm no padrão *Regue I*; de seguida encontram-se 11cm de padrão V; o restante comprimento da *écharpe* encontra-se tecido no padrão I. A tessitura da peça mostra os dois padrões bem concatenados, fruto da imaginação e da inventividade de Dulce Santana, que oferece ainda a particularidade de conceber os quatro motivos *Regue V* - 11cm - em comprimento irregular decrescente a partir da extremidade da *écharpe* e como segue, lendo o direito da tecedura e o corpo do motivo V: na primeira fila, o motivo V apresenta 16 voltas, na segunda fila 14 voltas, na terceira fila 12 voltas, na quarta fila 16 voltas; estas variações encontram-se numa extremidade da peça. Na outra extremidade a contagem dita, respetivamente: 17, 12, 12, 13 voltas. Curioso é verificar que, as assimetrias no

número de voltas, em nada afetam a tessitura no seu todo, antes lhe acrescentam valor harmónico-imagético abstratizante, moderno de transição, dentro daquilo que pode ser dito ou tecido, nas discursividades locais de Dulce Santana, suas formações discursivas têxteis e regularidades específicas (Foucault, 2014: 252). Quanto aos motivos *Regue V* junto às franjas, eles apresentam 9 voltas no motivo incompleto e 17 voltas no motivo maior e completo. Cabe referir que os padrões surgem tecidos em fio *lurex* dourado, 0,5mm de secção, sobre urdidura de lã castanha, 0,5mm de secção, empeirada em pente 4, a dois fios por pua. O fundo dos dois *designs* encontra-se tramado em *Tafetá*, a dois fios justapostos, iguais à urdidura. Quanto às franjas, o fio *perlapont*, 1mm variável de secção, marca a sua presença, num tom castanho claro, cromaticamente harmonioso no conjunto da tessitura. A colocação das franjas na *écharpe* segue a técnica antes detalhada. Neste caso podem observar-se espaços variáveis entre as franjas de 0,5 a 1,5cm (Figs. 311-314).



Figs. 311-312 - Dulce Santana - *Écharpe Castanha Regue I e V*, direito e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, variações tonais, assimetrias nos padrões, franjas, l 52 x c 143cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 112.

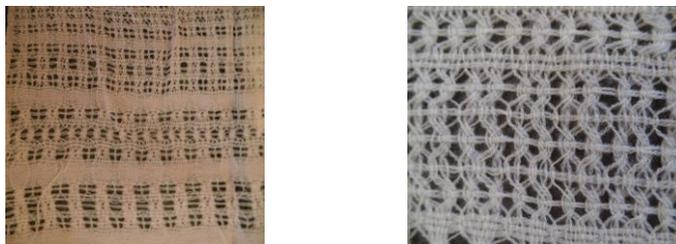


Figs. 313-314 - Dulce Santana - *Écharpe Castanha Regue I e V*, pormenores da tessitura, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, plana; justaposição, variações tonais, assimetrias nos padrões, franjas, l 52 x c 143cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4, 112.

### **Bainhas Abertas.**

Neste núcleo *Regue*, dedica-se particular atenção e espaço aos casos das *Bainhas Abertas*, consideradas uma não remissa. Procura-se estruturar esses e outros casos. Até este ponto estudam-se *Bainhas Abertas* conjugadas com padrões elaborados: casos da remissa *Diamantes* e suas variantes - amostras tipos azul I, XIII em preto e branco, azul forte, XIV em preto e branco, olho de perdiz, *Padrão Dulce Santana*, *Arcos*, *Craquelado*, *Colunas e flores* - bem como

se estudam antes *Bainhas Abertas* conjugadas com a remissa *Regue* e descritas em cima, neste núcleo *Regue*. Além disso, as experiências seguintes, (figs. 315-316) - onde se observam padrões quadrados e cruzados, em alternâncias diversificadas, conjugadas com o simples *Tafetá* - em conjunto com todos os casos referenciados nas remissas *Diamantes* e *Regue* permitem agrupar as *Bainhas Abertas* em três tipos: crivo, quadrado e cruzado.



Figs. 315-316 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas* em amostras experiência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, *Tafetá* e transparências, l 41 x c 22cm e l 40 x c 12,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

### ***Bainhas Abertas* tipo crivo.**

O tipo crivo, porventura o caso mais simples, aparece com vários padrões inventados por Dulce Santana, dentro da remissa *Diamantes* - *Arcos*, *Craquelado*, *Colunas e Flores*, entre outros. Sobre as *Bainhas Abertas* tipo crivo, repesca-se o *Padrão Dulce Santana*, da remissa *Diamantes* e transcrevem-se as anotações em documento manuscrito pela autora.

[...] uma bainha aberta «crivo», que se faz com a bobina à esquerda, tafetá 1-3, quatro fios de baixo, 4 fios de cima e sempre assim, passa-se a bobina de mão, com 4 fios de lã, ficando a bainha só assim, isto é, passa-se a bobina de mão uma vez no meio da bainha, metendo a régua só uma vez.

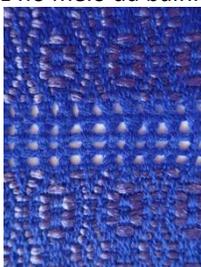


Fig. 317 - Dulce Santana - *Padrão Dulce Santana* t. azul - 1, amostra ampliada, avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear manual horizontal de baixo-liço, densa; justaposição, truncamento da pedalagem, pessoal e inovadora, desconstrução, brilho, *Bainhas Abertas* tipo crivo, cruzamentos, listas, transparências, l 15,5 x c 14cm, quando completa. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 131.

### ***Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado.**

O tipo quadrado em *Bainhas Abertas* não parece ser o mais popular entre a clientela dos anos 1950 e 1960. Ele surge conjugado com o tipo cruzado, ambos presentes nas amostras seguintes; a tecedura encontra-se a seu tempo em mostruários, porém é depois descontinuada (figs. 318-320).

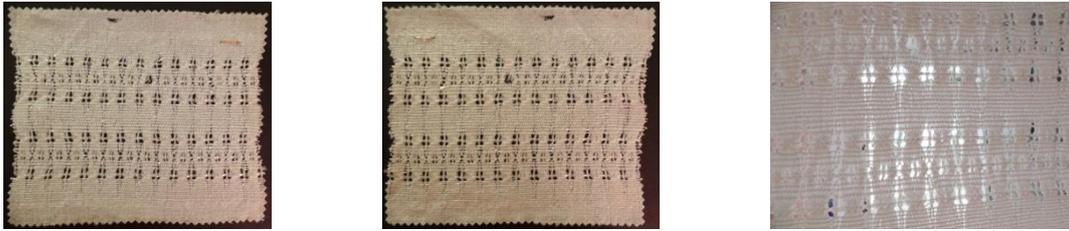


Figs. 318-320 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas*, amostra em parão preto, direito, avesso e transparência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, *Tafetá*, listas e transparências, l 17 x c 15,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

Estuda-se o caso da amostra preta, tipo VI, em memória descritiva (figs. 318-320).

**Referência:** t. VI, l 0,70, p. 160\$00 /m. **Medidas:** l 17 x c 15,5cm. **Remissa, título, padrão:** não sendo uma remissa, reconhecem-se *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, conjugadas com *Tafetá*. Dulce Santana inspira-se presumivelmente nos bordados de *Bainhas Abertas* sobre algodão ou linho. O padrão percebe-se como artístico, arrendado, entregando transparências enigmáticas, onde se encontram duas barras de *Bainhas Abertas* com 3,2 a 3,5cm de comprimento, separadas por *Tafetá* com 1,5cm a 2cm de comprimento. Cada barra de *Bainhas Abertas* subdivide-se em duas listas iguais de *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, que ladeiam uma barra de *Bainhas abertas* tipo cruzado. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; tramas a dois fios justapostos, tanto no *Tafetá*, como no padrão, este conseguido em parte pelo cruzamento dos fios da urdidura, de modo a entregar *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, como se detalha em cima. Neste caso acrescenta-se, que o tipo quadrado resulta do cruzamento de 1 por 1 fios da urdidura, enquanto que o tipo cruzado aparece em 2 versões: uma de 5 por 2 e 2 por 5 fios de urdidura, que intercala com o tipo quadrado, na mesma volta; a outra versão de cruzados, na volta a seguir e depois de 3 voltas de *Tafetá*, resulta do cruzamento de 3 por 3, 1 por 1, 4 por 3 fios da urdidura. O padrão continua com a repetição de 3 voltas de *Tafetá*, este seguido da primeira volta descrita - tipos quadrado e cruzado intercalados. Esta barra de 3,5cm de *Bainhas Abertas* repete-se, após 1,5cm de *Tafetá*. **Urdidura:** lã industrial preta. **Tramas:** dois fios justapostos, lã e *lurex* ambos pretos, no *Tafetá* e no padrão das *Bainhas Abertas*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial preta, 1mm variável de secção; *lurex* preto, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, de quadrados e cruzados, que evocam aranhas, regulares e variáveis, de fios a construir espaços abertos na urdidura, deixando esta respirar e se ausentar, agrupada pelas tramas que prendem os cruzamentos desejados, des-velando os passeios da imaginação e da inventividade da autora. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** a alternância dos dois tipos de cruzamentos - mais densos no caso 5 por 2 - enriquece a tessitura, muito trabalhosa e morosa, que se mostra algo simétrica e regular, construindo-se de aberturas espaciais, onde direito e avesso se confundem e unem. O discreto brilho *lurex* apela a descobertas, além das transparências oferecidas. Algum mistério se permite e consente, numa tecedura e tessitura, onde técnica e harmonia imagética revelam a inventividade têxtil da autora em tecelagem manual.

A tecedura de *Bainhas Abertas* tipo quadrado, em preto, amostra tipo VI, encontra uma variante ou irmã tecnicamente quase gémea, em branco. Nota-se que tem a seu tempo etiqueta, depois retirada (figs. 321-323). Com 14,5cm de comprimento, esta variante apresenta diferenças, face à sua congénere preta. Efetivamente, uma memória descritiva pode conter pontos diversos: urdidura, tramas e materiais-seccção, cores. Na urdidura encontra-se lã industrial branca; as tramas revelam dois fios justapostos, lã e rafia ambas brancas, tanto no *Tafetá*, como no padrão das *Bainhas Abertas*; quanto aos materiais, sua secção e cores, a lã branca apresenta o mesmo 1mm variável de secção, já a rafia, celofane ou vidrilho branco oferece 1mm de secção e brilho discreto, numa tecedura gasta e roída pelo tempo.



Figs. 321-323 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas*, amostra em padrão branco, direito, avesso, transparência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipos quadrado e cruzado, *Tafetá*, listas e transparências, l 17 x c 14,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

No que concerne ao tipo cruzado em *Bainhas Abertas*, ele torna-se popular e é porventura o tipo de melhor efeito artístico, encontrando-se com as remissas referidas já estudadas ou com *Tafetá*, como as amostras a seu tempo presentes em mostruário ilustram. Toma-se o caso de uma amostra branca, que chega a estes estudos sem referência e extra mostruário, ainda assim digna de estudo, pela oferta de *Bainhas Abertas* cruzadas, a seu tempo comercializadas (figs. 324-326). As imagens e uma memória descritiva ajudam a completar os "passeios" dos fios e linhas têxteis de Dulce Santana, construindo a sua identidade artística têxtil, através de sua imaginação e da sua inventividade.



Figs. 324-326 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas*, amostra em padrão branco; direito, avesso e transparência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, *Tafetá*, listas e transparências, l 17 x c 11,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

**Referência:** não encontrada, amostra muito provavelmente descontinuada na mesma altura das outras em *Bainhas Abertas*, que neste caso aparecem em seis listas. **Medidas:** l 17 x c 11,5cm. **Remissa, título, padrão:** não sendo uma remissa, reconhecem-se seis listas de *Bainhas Abertas* exclusivamente do tipo cruzado, conjugadas com *Tafetá*. Dulce Santana inspira-se presumivelmente nos bordados de *Bainhas Abertas* sobre algodão ou linho. O padrão percebe-se como um arrendado artístico, entregando transparências enigmáticas, onde se encontram seis listas de *Bainhas Abertas*, com 0,8mm de comprimento, entremeadas por sete listas de *Tafetá*, com 0,5cm de comprimento. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; tramas a um fio, tanto no *Tafetá*, como no padrão, este conseguido pelo cruzamento dos fios da urdidura, de modo a entregar *Bainhas Abertas* tipo cruzado, como se detalha em cima. Neste caso, acrescenta-se que o tipo cruzado surge do cruzamento sistemático e invariavelmente repetido de 5 por 4 fios de urdidura. **Urdidura:** lã industrial branca. **Tramas:** um fio de *perlapont* branco, no *Tafetá* e no padrão das *Bainhas Abertas*. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branca, 1mm variável de secção; *perlapont* branco, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, de fios cruzados a construir espaços abertos na urdidura, deixando esta respirar e se ausentar em discretos arrendados, agrupada pelas tramas que prendem os cruzamentos desejados. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1950. **Observações:** os cruzamentos sistemáticos resultam num padrão ao mesmo tempo repetitivo e rico, oferecendo uma tessitura original arrendada, suavizada pelo discreto brilho do *perlapont* branco, construindo-se, enfim, de aberturas espaciais, onde direito e avesso da tecedura se confundem e unem. As transparências oferecidas apelam a descobertas. Algum mistério se permite e consente, numa tecedura e tessitura, onde técnica e harmonia imagética revelam a inventividade têxtil da autora em tecelagem manual.

Encontra-se uma outra amostra branca, esta de duas barras de 2 *Bainhas Abertas* cada, que seguem o mesmo cruzamento invariavelmente repetido e encontrado na amostra anterior, numa tecedura e tessitura novas. Cada barra de 2 *Bainhas Abertas* apresenta de 2 a 2,5cm de comprimento, encontrando-se separada do seu par mais próximo por barra de *Tafetá*, com 1,5cm de comprimento. Cada barra de 2 *Bainhas Abertas* constrói-se com duas listas das mesmas, entremeadas com *Tafetá* (figs. 327-329).



Figs. 327-329 - Dulce Santana - *Bainhas Abertas*, amostra em padrão branco, direito, avesso e transparência, anos 1950. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, *Tafetá*, listas e transparências, l 17 x c 12cm. Fonte, referência: Davison,1951: 4.

Nas imagens anteriores pode observar-se menor concentrado de *Bainhas Abertas*, em relação à amostra anterior, facto que torna esta tessitura menos densa, onde se destaca o brilho da rafia vidrilho ou celofane. Este fio, 1mm de secção, é um dos aspetos distintivos relevantes deste caso, onde se repetem aspetos referidos no caso anterior, havendo no entanto assinalar a diferença no comprimento, 12cm neste caso.

#### ***Blusa Preta em Bainhas Abertas.***

Conclui-se o estudo das *Bainhas Abertas* conjugadas com *Tafetá* com o caso de uma *Blusa Preta em Bainhas Abertas* (figs. 330-332). Regista-se esquema porventura complexo e amplo neste âmbito. Nesta blusa surgem amplas listas de *Bainhas Abertas*, 4cm de largo, cada lista com 3 séries de *Bainhas Abertas*, conseguidas pelos seguintes cruzamentos, sobre urdidura de lã industrial preta, 0,5mm de secção: 1ª série, 3 por 2 e 2 por 3 fios de urdidura; 2ª série, 3 por 3 fios de urdidura; 3ª série, igual à 1ª. No cruzamento dos fios das *Bainhas Abertas* passa uma trama de fio da lã industrial preta igual à urdidura, justaposto a um fio preto de rafia brilhante, 1mm de secção. Entre as listas de *Bainhas Abertas*, observam-se listas de *Tafetá*, tramadas com os dois fios mencionados justapostos. As listas de *Tafetá* medem 4cm de largo, apresentando as 2 últimas listas 5,5 e 2cm, seguidas de listas de *Tafetá* de lã industrial preta igual à urdidura, respetivamente 2,5 e 3,5cm de largo e escondidas nos acabamentos da confeção e fecho da blusa, nas costas. Dulce Santana inspira-se presumivelmente nos bordados de *Bainhas Abertas* sobre algodão ou linho, porventura bem mais na sua imaginação e inventividade. O padrão percebe-se arrendado, artístico, entregando bastantes transparências enigmáticas de cruzados, evocando aranhas regulares. Quanto a técnicas acrescenta-se que se trata de tecelagem manual, em tear horizontal de baixo-liço e 4 quadros e emprega-se pente 4, a 2 fios por pua. Em termos de harmonia imagética, observa-se uma

peça moderna de transição, abstratizante, de cruzados regulares, no clássico preto, de fios cruzados, a construir espaços abertos na urdidura, deixando esta respirar e se ausentar em discretos arrendados, agrupando-a com tramas, que prendem os cruzamentos desejados. Esta tessitura oferece-se em renovadas transparências, brilhos e luz. A noção de continuidade através do conceito de fio continua como conceito, ditando os passeios dos fios e linhas, que a tecelã autora Dulce Santana segue nos anos 1960.

Observa-se que os cruzamentos regulares e sistemáticos resultam numa tessitura original bastante arrendada, suave ao toque, pelas características dos fios empregues. Além disso, a tecedura e tessitura emanam algum brilho discreto, devido à rafia preta, que se espraia pelo plano e superfície. A tecedura constrói-se, enfim, de vastas aberturas espaciais, onde direito e avesso se confundem e unem. Esta tecedura oferece transparências, que apelam a descobertas. Algum mistério se permite e consente, numa tecedura e tessitura, onde técnica e harmonia imagética revelam a imaginação e a inventividade têxtil-arte da autora em tecelagem manual. A peça mede l 45 x c 100cm, quando sai do tear. Note-se que a largura da tecedura toma-se para a altura da blusa, aproveitando os naturais efeitos ondeados, que resultam da natural contração do tecido nas *Bainhas Abertas*.

**Confeção de Dulce Santana:** completando traços da confeção, acrescenta-se que a blusa apresenta decote em barco de 30cm, cavas de 20cm, ombros de 7,5cm e fecha com costura cosida nas costas, à exceção dos 18cm finais e inferiores, que se abrem ou fecham com 2 molas. Encontra-se ligeiro cintado na blusa, conseguido com 6 pinças, 2 frontais, 2 nas costas, 2 laterais, todas elas ajustando a blusa ao nível da cintura.



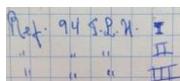
Figs. 330-332 - Dulce Santana - *Blusa Preta em Bainhas Abertas*, frente, costas, ampliação de costas, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, justaposição, técnica pessoal nas *Bainhas Abertas* tipo cruzado, *Tafetá*, listas e transparências, l/a 45 x c 100cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4.

### **2. 3. 5. 5º núcleo, *Rendas* ou *Lace Weave*, versões e variantes - *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*.**

Continua-se a extensão das obras das autoras com o 5º núcleo, *Rendas* ou *Lace Weave*. Estuda-se neste espaço de Apêndice em primeiro lugar a remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versões I, II, III e variantes, uma vez que não se encontram aplicações desta remissa em peças de vestuário ou outras.

#### ***Renda Tradicional*, versão I e variantes.**

Em relação à remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão I, ela abre o referido mostruário de capas brancas, com a amostra das figuras 333-335. Note-se que esse mostruário encontra-se em tempos na posse da Casa de Modas Bernal, que retira as referências originais, colocando: Casa-Modas Bernal, Madrid-Lisboa; nalguns casos, esta etiqueta desaparece. Descubrem-se entretanto as referências em anotações de Dulce Santana e para as três versões



desta remissa. Por sua vez, os preços das amostras encontram-se anotados no verso das cartolinas, que lhes servem de suporte, não se encontrando no entanto menção à largura das teceduras.

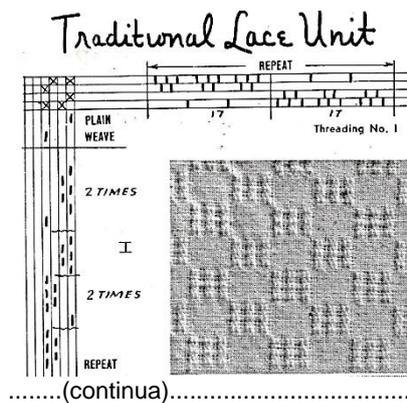


Figs. 333-335 - Dulce Santana - *Renda Tradicional*, versão I, direito, avesso, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, pouco densa, brilhante, de quadrados relevados, listados e arrendados, transparências, contrastes, 13 x 8,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Uma habitual memória descritiva revela o detalhe desta tecedura e desta tessitura.

**Referência:** ref.94 T.L.U., I, p.180\$00 /m. **Medidas:** 13 x 8,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão I, com *Tafetá*. O padrão apresenta-se neste caso replicador, face ao inspirador original, formando quadrados listados e arrendados, desencontrados e texturados ou relevados, unidos nos vértices; no seu intervalo observam-se quadrados de tecedura plana, lisa, em *Tafetá*. Uma visão de abrangência entrega cruces de quadrados arrendados relevados, com centro de *Tafetá* ou cruces em *Tafetá* com centro de quadrado arrendado relevado, conforme o enfoque da visão. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 94. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; pedalagens musicais *lurex* prata a um fio, como se lê adiante, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa, como segue. Contrastes de lã baça, com brilho *lurex* e transparências de renda - espaços abertos entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem, devendo os fios ser batidos de modo suave pelo pente. **Urdidura:** lã industrial branco natural. **Trama:** um fio *lurex* prata no padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de secção; *lurex* prata, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de quadrados, em tecido arrendado, alternando com tecedura densa *Tafetá*, em seguidismo, face ao modelo recebido. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se relativamente reversível, mais regular pelo direito do que pelo avesso. Este descobre tramas *lurex* pouco integradas na tecedura. Sublinha-se o relevado dos quadrados arrendados e listados, pelo direito da tecedura, nesses locais texturada. Salientam-se os conjuntos regulares de quadrados relevados equidistantes, módulos que elevam a urdidura, numa conjugação técnica-imagética abstratizante, moderna de transição, destacando-se transparências.

Complementam-se procedimentos técnicos, com o estudo e descodificação da remissa *Traditional Lace Unit*, bem como da pedalagem musical para a versão I (fig. 336).



.....(continua).....  
 Fig. 336 - Remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão I, Davison, 1951: 4, 94.

Seguindo o gráfico da remissa e começando a ler-se o pentagrama da direita para a esquerda, observa-se um primeiro grupo de 17 fios, que se remetem nos olhais dos liços como segue: um fio no liço do quadro um, um no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um; um no quadro 4; um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um; novo fio no quadro 4; de novo um fio no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um. Segue-se novo grupo de 17 fios, estes a remeter nos olhais dos liços como segue: um fio no liço do quadro quatro, um no quadro três, um fio no quadro quatro, um no quadro três, um no quadro quatro; um no quadro um; segue-se a sequência 4, 3, 4, 3, 4; de novo um fio no quadro 1; por fim, de novo a sequência 4, 3, 4, 3, 4. Todo este procedimento se repete à largura pretendida para a tecidura. Quanto à pedalagem musical para a versão I, ouvem-se as sonoridades: 4-2 e 3-1, que tecem *Tafetá* plano, liso; seguem-se as pedalagens musicais 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1, que se executam duas vezes; prossegue-se com 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2; depois ouvem-se 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1, 4-2, que se executam duas vezes; por fim, escutam-se as pedalagens 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1. Toda a sequência se repete, até conseguir o comprimento de tecido desejado.

A anterior tessitura apresenta duas variantes, uma muito próxima, em mostruário, onde o fio da trama é um fio de fantasia - *lurex* prata torcido com lã branca. A outra variante, extra mostruário, mede l 15 x c 9,5cm, apresenta o tom ocre na urdidura, esta tramada com ráfia branca, 1mm de secção, justaposta com um fio da lã industrial ocre igual à urdidura, 1mm de secção. O padrão é encurtado para metade, ouvindo-se as pedalagens musicais 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1 apenas uma vez, logo seguidas pelas pedalagens 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2. Destaca-se a aliança técnica-harmonia imagética, a entregar uma tessitura suavemente quente, ocre, este tom realçado pela luz, brilho e reflexos vítreos brancos da ráfia. Opta-se por omitir as imagens, dada a semelhança e proximidade destas duas teceduras com o primeiro caso.

***Renda Tradicional*, versão II e variantes.**

Prossegue-se o estudo da remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, com a versão II.



Figs. 337-339 - Dulce Santana - *Renda Tradicional*, versão II, direito, avesso, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, pouco densa, truncamento, de listas relevadas e arrendadas, transparências, contrastes brilho-baço, l 13 x c 7,5cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Uma memória descritiva ajuda a uma abordagem de pormenor (figs. 337-339).

**Referência:** ref.94 T.L.U. II, p.180\$00 /m. **Medidas:** l 13 x c 7,5cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão II. O padrão neste caso apresenta-se inovador, face ao inspirador original, formando um pouco mais que quadrados listados e arrendados, texturados, relevados e em fila, no intervalo dos quais se observam teceduras *Tafetá*, planas, lisas. Uma visão de abrangência entrega um pouco mais que quadrados arrendados e relevados, em listas verticais interrompidas, sobre fundo de *Tafetá*. Este forma listas horizontais em fio *lurex* prata, a interromper as listas verticais dos um pouco mais que quadrados. Sobre estes e seus espaços encontra-se tecedura em fio de fantasia, torção de lã e *lurex* prata. Deste modo, o padrão oferece-se em leituras verticais e em leituras horizontais, alterando a fonte e dela se afastando, pela razão dos fios, combinados de modo inventivo. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 94. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; pedalagens musicais *lurex* prata e em fio de fantasia - torção de lã branca com *lurex* prata - a um fio, como se lê adiante, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa antes descodificada quanto ao seu pentagrama. Contrastes de lã branca baço, com o brilho *lurex* prata. Transparências ténues de renda - espaços abertos entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem. As pedalagens musicais, que originam este padrão, seguem o gráfico da remissa, versão II (fig. 340) e descodificam-se: 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1, conjunto que se repete duas vezes; segue-se 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2; continua-se com *Tafetá* 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1, 4-2, 3-1. Toda a sequência deve repetir-se pelo comprimento desejado.

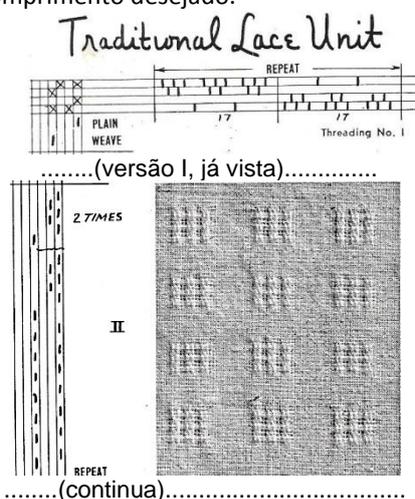


Fig. 340 - Remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão II, Davison, 1951: 4, 94.

**Urdidura:** lã industrial branco natural. **Tramas:** um fio *lurex* prata no *Tafetá*, fundo do padrão, e fio de fantasia no padrão. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de seccção; *lurex* prata, 0,5mm de seccção; fio de fantasia, 1mm de seccção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de um pouco mais que quadrados arrendados, texturados, relevados, alternando com teceduras em *Tafetá*, tanto verticalmente, como horizontalmente, em inovação, face ao padrão recebido. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se relativamente reversível, mais texturada, relevada pelo direito, do que pelo avesso. Sublinha-se o relevado dos um pouco mais que quadrados, arrendados e texturados, pelo direito da tecedura. Salientam-se os conjuntos regulares e equidistantes dos um pouco mais que quadrados relevados, módulos que elevam a urdidura, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna

de transição. Destacam-se discretas transparências e suave toque, oferecido sobremaneira pela lã da urdidura.

A anterior tessitura surge em duas variantes, uma muito próxima, l 13,5 x c 8,5cm, onde o fio da trama é o fio de fantasia - torção de lã branca com fio *lurex* prata - 1mm de secção. Esta amostra variante replica a fonte, apenas se notando os motivos quadrados um pouco mais alongados, pela razão do fio de trama empregue. A outra amostra variante, l 15,5 x c 7,5cm, apresenta lã verde seco na urdidura - 0,5mm de secção - tramada por dois fios justapostos - lã e *lurex*, ambos verde seco, em tom diverso da urdidura, respetivamente 1mm e 0,5mm de secção. Esta variação apresenta alteração técnica das pedalagens musicais, isto é, os padrões quadrados relevados surgem/nascem de apenas uma vez da primeira sequência da pedalagem e o *Tafetá* apresenta apenas cinco voltas. Os tons verdes, suavemente contrastantes, oferecem uma tessitura de harmonia imagética ática, moderna de transição, onde o brilho e a luz de *lurex* discreto tornam a tecedura apelativa ao toque macio. Opta-se tão só pela memória descritiva anterior destas teceduras, sem as ilustrar, dada a sua proximidade com a amostra antes apresentada.

#### **Renda Tradicional, versão III e variantes.**

A amostra das figuras 341-343 tece a versão III da remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*.



Figs. 341-343 - Dulce Santana - *Renda Tradicional*, versão III, direito, avesso, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, pouco densa, listas verticais relevadas, arrendadas, transparências, contrastes brilho-baço, l 13,5 x c 7cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Detalham-se a tecedura e a tessitura deste caso em memória descritiva.

**Referência:** ref. 94 T.L.U., III, p.180\$00 /m. **Medidas:** l 13,5 x c 7cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se em *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão III. O padrão deste caso apresenta-se replicador, face ao inspirador original, formando listas arrendadas verticais, texturadas, relevadas, 1cm de largo, no intervalo das quais se observam listas verticais, teceduras em *Tafetá*, planas, lisas, 1,5cm de largo. Uma visão de abrangência entrega listas arrendadas, relevadas baças, que se elevam das listas de *Tafetá lurex* prata, fundo prata, que também se encontra nas listas verticais texturadas. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 94. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; pedalagens musicais *lurex* prata a um fio, como se apresenta adiante, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa já descodificada em seu pentagrama. Contrastes de lã baça, com o brilho *lurex* prata. Transparências e arrendados - espaços abertos entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem. As pedalagens musicais, que originam o anterior padrão, seguem o gráfico da remissa, versão III (fig. 344) e descodificam-se: 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1, conjunto a repetir pelo comprimento desejado.



Fig. 344 - Remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional*, versão III, Davison, 1951: 4, 94.

**Urdidura:** lã industrial branco natural. **Tramas:** fio *lurex* prata. **Materiais-seccão, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de secção; *lurex* prata, 0,5mm de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, ática, de listas verticais, ora arrendadas, texturadas, salientes, ora lisas, em *lurex* prata, oferecendo transparência e transparências, brilho e brilhos generosos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se relativamente reversível, mais texturada, relevada pelo direito, do que pelo avesso. Sublinha-se o relevado das listas arrendadas, pelo direito da tecedura. Salientam-se os conjuntos regulares e equidistantes das listas, módulos que elevam a urdidura, pela conjugação técnica-harmonia imagética moderna de transição, abstratizante, ática, destacando-se discretas transparências e ofuscantes brilhos *lurex*.

A anterior tessitura surge em três amostras variantes, duas muito próximas, a primeira das quais, I 13,5 x c 7cm, apresenta na trama o fio de fantasia antes encontrado - torção de lã com fio *lurex* prata, 1mm de secção. Esta amostra variação, replica a fonte; apresenta tecedura mais compacta e de maior definição de transparências do que o caso anterior, revelando-se discreta quanto a brilhos *lurex*. A segunda variante, de amostra semelhante, I 13 x c 7,5cm, apresenta trama em *perlapont* branco, fio de suave brilho acetinado, 1mm variável de secção. Como as duas anteriores teceduras e tessituras, esta replica a fonte. Dada a sua semelhança com o anterior caso, opta-se por omitir as imagens destas duas últimas teceduras.

A terceira variante, amostra de I 13 x c 8cm, apresenta-se inovadora nas tramas, que desenham listas horizontais, ora *lurex* prata, ora fio de fantasia, este de lã branca torcida com *lurex* prata. As listas horizontais apresentam respetivamente 1,5 e 2cm de largo e criam ilusão axadrezada de conjunto, no seu cruzamento com o padrão original, a versão III da remissa *Traditional Lace Unit* ou *Renda Tradicional* (figs. 345-347).



Figs. 345-347 - Dulce Santana - *Renda Tradicional*, versão III, direito, avesso, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, plana, pouco densa, listas verticais relevadas, arrendadas, transparências, listas horizontais, ilusão axadrezada, I 13 x c 8cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

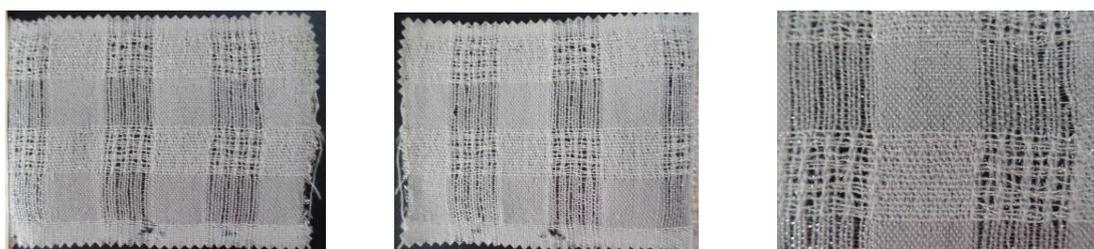
Prossegue-se com a extensão de casos de nova remissa, *Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas*, introduzida no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 5. - 5º núcleo, *Rendas*.

#### ***Vertical Lace Stripes* ou *Renda às Listas* e suas variantes.**

Nesta remissa surgem uma anunciada amostra replicação e duas amostras inovadoras.

A tessitura vista no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 5., antes do gráfico da remissa *Vertical Lace Stripes*, apresenta uma variante, amostra muito próxima, l 15 x c 8cm, onde o fio da trama é um fio de fantasia antes encontrado, resultante da torção de fio *lurex* prata com lã branca, 1mm variável de secção. Esta amostra variante replica igualmente a fonte, a tecedura de *Tafetá* surge no entanto menos compacta, mostrando maior definição de transparências do que o caso anterior e revela-se discreta quanto a brilhos *lurex*. Omite-se a sua ilustração, dadas as semelhanças notadas.

A remissa *Vertical Lace Stripes* aparece inovadora na abordagem seguinte. Ao tramar as mesmas listas com fios diferentes e alternados, Dulce Santana inventa nova tecedura e nova tessitura (figs. 348-350).



Figs. 348-350 - Dulce Santana - *Renda às Listas*, amostra em direito, avesso, ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, arrendada, alternância de fios nas listas horizontais, impressão axadrezada, consideráveis transparências, l 14,5 x c 11cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 95.

Uma descrição sucinta estuda o novo caso.

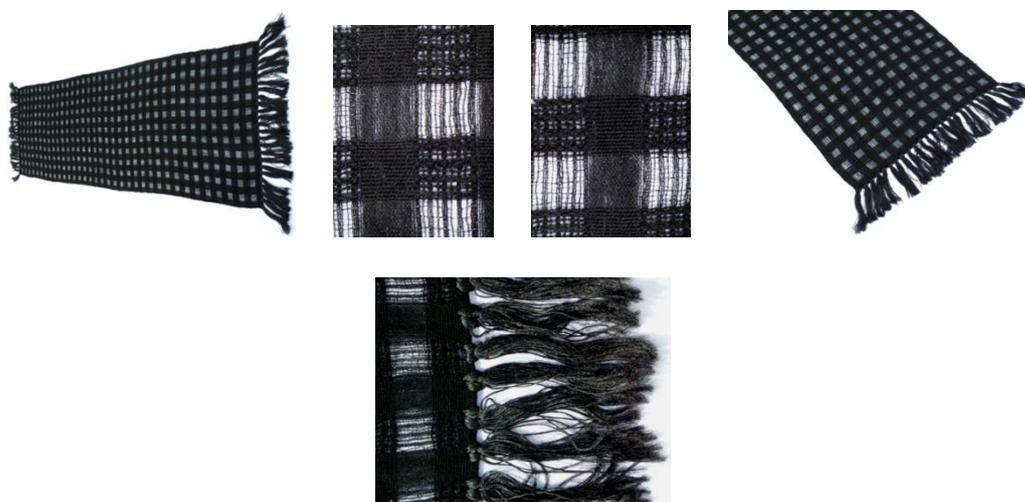
A amostra e tessitura supra, com l 14,5 x c 11cm, apresenta-se inventiva nas tramas, que tecem listas horizontais, ora *lurex* prata, 0,5mm de secção, ora fio de fantasia, este resultante da torção de *lurex* prata com lã branca, 1mm variável de secção. As listas, respetivamente de 2,3 e 2,3cm de largo, criam um efeito axadrezado regular nos seus cruzamentos com as listas verticais do padrão, de 2,3cm de largo. O padrão arrendado dilui-se nas tramas *lurex* prata *tout court*. A tecedura e tessitura reversíveis oferecem-se em consideráveis transparências, conforme os cruzamentos dos fios em presença, entregando uma combinação entre arte, técnica e harmonia imagética ática, que fala da imaginação e inventividade de Dulce Santana para criar padrões inovadores. Este modelo é seguido na tecedura e tessitura do *Vestido de Cerimónia*, estudado no Capítulo III, subcapítulo 2. 3. 5. - 5º núcleo, *Rendas*.

A anterior tessitura aparece numa variante mais brilhante e mais transparente, uma vez que o fio *lurex* prata apresenta secção superior, 1mm, e é justaposto a um fio de ráfia branca de igual secção. Estas tramas continuam a alternar com o fio de fantasia antes visto; os quadrados

deste fio apresentam 2,3cm de largo; a mesma largura encontra-se nos quadrados reluzentes *lurex* prata e ráfia. O padrão oferece-se deste modo muito idêntico ao da tessitura anterior: a largura das listas verticais "renda" é igual e mantém o efeito axadrezado. Esta amostra apresenta medidas iguais à sua anterior congénere, tornando-se mais vistosa e atraente. Opta-se por omitir a ilustração deste caso, pelas semelhanças com o anterior caso.

No âmbito das duas últimas teceduras e tessituras, Dulce Santana entrega uma *Écharpe Preta*, um *Xaile Verde Claro* - ambos a estudar a seguir - o mencionado e estudado *Vestido de Cerimónia* e *écharpe* a condizer, em acervo de proximidade, bem como ficam retalhos de xailes, que falam de encomendas em variadas tonalidades.

***Écharpe Preta, Vertical Lace Stripes ou Renda às Listas.***



Figs. 351-355 - Dulce Santana - *Écharpe Preta, Renda às Listas*, nas visões geral, 2 ampliações padronais, parcial, pormenor de algumas franjas, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, arrendada, relevada, alternância de fios nas listas horizontais, impressão axadrezada, consideráveis transparências, costura, franjas, l 56,5 x c 185cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 95.

Esta *Écharpe Preta*, (figs. 353-357), mede l 56,5 x c 185cm, sem franjas. Estas medem 11cm de comprimento, são 25 de cada lado da largura da peça, distam 1,5cm e apresentam-se abundantes, em *perlapont* preto, 1mm variável de secção. Quanto a remissa, título, padrão desta peça, encontra-se a remissa *Vertical Lace Stripes*, no mesmo padrão em renda relevada antes visto, invenção da autora e nas mesmas proporções e medidas para os efeitos xadrez. Aspetos relativos a fonte, referência e técnicas são comuns à tecedura e tessitura sob a referência 95 V.L.S. antes estudada – Capítulo III, figuras 369-371 e respetiva memória descritiva. Registam-se as diferenças: a urdidura desta *écharpe* apresenta-se em lã industrial preta, 0,5mm de secção; as tramas alternam, entre lã preta - 1mm variável de secção - e *lurex* preto, 0,5mm de secção. A peça surte leve, apresenta algum relevo, textura, entrega considerável transparência e transparências, discretos brilhos *lurex*, sente-se macia e acontece numa harmonia imagética moderna de transição, ática, fruto do domínio da técnica em arte têxtil.

***Xaile Verde Claro, Vertical Lace Stripes ou Renda às Listas.***

O *Xaile Verde Claro* anunciado mede l 59 x c 162cm, sem franjas, estas 97 e abundantes, de 11cm de comprimento, distando 2 a 2,5cm entre elas, executadas em *perlapont* verde claro, de considerável brilho e 1mm variável de secção. O formato original elíptico da peça é porventura o seu traço mais marcante (figs. 356-359).



Figs. 356-359 - Dulce Santana - *Xaile Verde Claro*, *Renda às Listas*, nas visões geral, 1 ampliação padronal, parcial, pormenor de algumas franjas, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, arrendada, relevada, alternância de fios nas listas horizontais, impressão axadrezada, consideráveis transparências, costura, franjas, l 59 x c 162cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 95.

Em relação a remissa, título, padrão, encontra-se a mesma remissa *Vertical Lace Stripes*, no mesmo padrão de renda relevada inventado e antes ilustrado na amostra das figuras 348-350. No presente caso, o padrão apresenta alguma indefinição do efeito arrendado e alongamento do efeito axadrezado para 3,4cm, na zona da lã *mohair*. Aspetos relativos a fonte, técnicas e urdidura são comuns à tecedura e tessitura sob a referência 95 V.L.S., antes estudada - Capítulo III, figuras 368-370 e respetiva memória descritiva. Registam-se as diferenças: as tramas alternam, entre lã *mohair* verde claro, 3mm variáveis de secção e fio de fantasia - lã branca torcida com *lurex* prata, 1mm variável de secção. A peça surge leve, apresenta algum relevo, textura, entrega considerável transparência e transparências, discretos brilhos *lurex*, sente-se macia, confortável e acontece numa harmonia imagética moderna de transição, ática, fruto do domínio da técnica em arte têxtil.

Realça-se a reversibilidade quase perfeita dos padrões das teceduras e tessituras, a permitir pleno à-vontade no uso destas peças, tanto pelo direito como pelo avesso, enquanto complementos ou acessórios de vestuário feminino, como *écharpes* e *xailes*.

#### ***Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão I e suas variantes.**

Neste espaço em Apêndice estuda-se a última remissa do 5º núcleo, *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versões I, II e suas variantes, uma vez que não se encontram aplicações desta remissa em peças de vestuário ou outras, apenas se encontrando amostras. Esta remissa apresenta

amostras inventivas, de certo modo próximas, semelhantes em suas tessituras. Deste modo, opta-se pela omissão de suas imagens. A remissa revela efeitos xadrez na fonte, porventura mais acentuados do que os efeitos axadrezados anteriores, (figs. 360-362), alguns inovações de Dulce Santana.

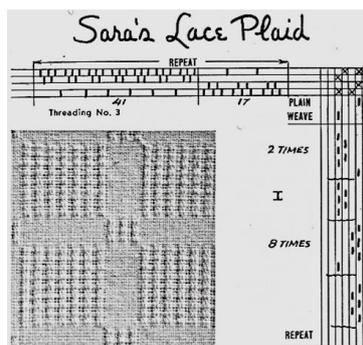


Figs. 360-362 - Dulce Santana - *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão I, amostra em direito, avesso e ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, quadrados diferentes listados, arrendados, em xadrez, relevados, contrastes, transparências, 13 x c 12cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Uma memória descritiva complementa detalhes deste caso (figs. 360-362).

**Referência:** ref. 94 S.L.P., I, p.180\$00 /m. **Medidas:** 13 x c 12cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão I, com *Tafetá*. O padrão deste caso apresenta-se replicador, face ao inspirador original, formando quadrados grandes e pequenos, listados e arrendados, desencontrados e texturados, relevados, unidos nos vértices, no intervalo dos quais se observam retângulos, teceduras em *Tafetá*, plano, liso. Uma visão de abrangência entrega cruzes de espaços *Tafetá* em retângulos, com centro de pequeno quadrado renda, relevado, texturado ou efeitos outros, a exemplo, com centro de grande quadrado renda, relevado, texturado, conforme o enfoque. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 94. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; pedalagens musicais em fio de fantasia - mistura de lã e *lurex* prata - a um fio, como se apresenta adiante, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa, como adiante se descodifica. Contrastes de lã baça da urdidura, com brilho *lurex* prata das tramas. Transparências de renda - espaços abertos, entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem, devendo os fios ser batidos de modo suave pelo pente. **Urdidura:** lã industrial branco natural. **Trama:** fio de fantasia – torção de lã e *lurex* prata. **Materiais-seccção, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de secção; fio de fantasia, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de diferentes quadrados arrendados, alternando com tecedura *Tafetá* em retângulos cruzes, seguindo o modelo recebido. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se relativamente reversível, mais regular e definida pelo direito do que pelo avesso. Este descobre tramas pouco integradas na tecedura. Sublinha-se o relevado dos quadrados arrendados, listados, pelo direito da tecedura, nesses locais texturada, embora se encontre um padrão pouco definido. Salientam-se os conjuntos regulares de quadrados relevados equidistantes, módulos que elevam a urdidura, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição, destacando-se transparências.

Complementam-se procedimentos técnicos, com o estudo da remissa *Sara's Lace Plaid* bem como da pedalagem musical para a versão I (fig. 363).



.....(continua com a versão II).....

Fig. 363 - Remissa *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão I, Davison, 1951: 4, 94.

Seguindo o gráfico da remissa, observa-se um grupo de 17 fios, que se remetem nos liços como segue: um fio no quadro um, um fio no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um; um fio no quadro quatro; um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um; novo fio no quadro quatro; de novo um fio no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um, um no quadro dois, um no quadro um. Segue-se um grupo de 41 fios, a remeter como segue: um fio no quadro quatro, um no quadro três, um no quadro quatro, um no quadro três, um no quadro quatro; um fio no quadro um; este procedimento repete-se 5 vezes; termina-se a montagem da urdidura, remetendo um fio no quadro quatro, um no quadro três, um no quadro quatro, um no quadro três, um no quadro quatro. Quanto às pedalagens musicais, ouvem-se: 4-2, 3-1; de seguida repete-se duas vezes a sequência 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1, 4-2; prossegue-se 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1; continua-se a musicar, repetindo oito vezes os conjuntos de pedais 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1; termina-se com 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2. Toda a sequência se vai repetir pelo comprimento desejado.

Estudam-se duas variantes muito próximas da anterior tessitura, presentes em mostruário. No primeiro caso, encontra-se uma amostra de iguais medidas, onde o fio da trama é um fio de fantasia mais cinzento do que o fio anteriormente encontrado - torção de lã branca com fio *lurex* prata. Além disso, o padrão surte com maior definição. A outra variante mede 14 x c 11cm, onde a trama de ráfia branca, 1mm de secção, entrega brilho, reflexos, luz e onde a definição do padrão e as transparências aparecem superiores aos dois casos congéneres anteriores. Opta-se por omitir ilustrações, dada a semelhança à anterior tecedura.

A partir destas replicações, a remissa *Sara's Lace Plaid*, versão I, vai ser objeto de inspirações para 11 invenções, relativamente semelhantes, amostras em mostruário, onde Dulce Santana vai inovar, replicando em/das listas, apenas a parte da remissa correspondente à obtenção dos quadrados maiores, variando apenas as tramas, os fios e as medidas das amostras. Opta-se por omitir imagens destes casos, dada a sua proximidade. A primeira amostra-caso mede 13,5 x c 6,5cm e a trama é fio *lurex* prata, 0,5mm de secção. A segunda amostra, 12,5 x c 7,5cm, revela uma trama de fio de fantasia, 1mm variável de secção, sendo este um fio mais áspero do que seus anteriores congéneres. A terceira amostra, 13,5 x c 9,5cm, ilustra uma urdidura tramada com *lurex* verde claro, definindo bem o padrão e oferecendo generosas transparências.

A amostra e caso seguinte, 13 x c 8cm, continua as inovações, como continua com o fio de fantasia, várias vezes antes visto neste 5º núcleo *Rendas*, definindo bem o padrão e entregando boas transparências, em tecedura e tessitura consistentes. Segue-se uma amostra e caso, 13 x c 7,5cm, cuja trama, em fio de fantasia, mistura suave de lã torcida com *lurex*

prata, apresenta-se diferente, tornando o padrão pouco perceptível e as transparências quase inexistentes. A tecedura e a tessitura tornam-se mais macias e maleáveis do que no caso anterior. A próxima amostra-caso, l 13 x c 13cm, oferece o anterior padrão em listas interrompidas, truncadas e tramadas pelo mais empregue fio de fantasia - lã branca torcida com *lurex* prata. As listas encontram-se separadas por lista horizontal de *Tafetá*, em *lurex* prata, 0,5mm de secção, apresentando a lista de *Tafetá* 2,5cm. As listas da remissa medem 4cm de comprimento. De novo se opta por omitir ilustrações, pelas mesmas razões de semelhança antes verificadas, o mesmo se verificando com 4 casos seguintes.

A próxima amostra-caso, l 13 x c 8cm, regressa às anteriores listas, desta vez tramadas com rafia branca, 1mm de secção, entregando um padrão definido e transparências generosas. Segue-se uma nova amostra-caso, l 13,5 x c 8,5cm, que repete a rafia branca na trama, neste caso com 0,5mm de secção, o que torna o padrão menos definido e menores as transparências. A mesma rafia encontra-se na amostra-caso seguinte, l 13,5 x c 7,5cm, desta vez tramada pela mesma rafia fina, tecida em conjunto com fio *lurex* prata, tornando o padrão pouco perceptível, com algumas transparências, mas sobretudo abundante em brilho, luz, reflexos de rafia e *lurex*. Chega-se à última amostra-caso deste conjunto, l 14 x c 9cm, a única tramada com *lurex* ouro, 0,5mm de secção, conjugado com a rafia branca mais fina antes vista. Encontra-se neste caso a mesma imprecisão do padrão e a relativa transparência encontradas na amostra anterior. Neste caso as listas do padrão, 5,5cm de comprimento, são interrompidas por listas horizontais de *Tafetá* em rafia e ouro, com 1,9cm de comprimento. Observa-se que 180\$00 p/m é o preço marcado para quase todas as anteriores teceduras da remissa *Sara's Lace Plaid*.

Porventura a maior inventividade de Dulce Santana na versão I de *Sara's Lace Plaid* encontra-se na amostra-caso, l 13,5 x c 6cm (figs. 364-366). Aí podem observar-se tramas em *lurex* prata, 0,5mm de secção, definição do padrão e transparências.



Figs. 364-366 - Dulce Santana - *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão I, amostra em direito, avesso e ampliação, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, truncamento da pedalagem, definição do padrão, de listas arrendadas, consideráveis brilhos, transparências, l 13,5 x c 6cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Neste caso, a inventividade da autora revela-se no corte significativo das pedalagens musicais, que se reduzem para 1 vez, quanto aos motivos quadrados mais pequenos e se reduzem para 4 vezes, quanto aos quadrados maiores.

***Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão II e suas variantes.**

Prossegue-se o estudo da remissa *Sara's Lace Plaid*, apresentando a replicação da sua versão II, na amostra seguinte (figs. 367-369).



Figs. 367-369 - Dulce Santana - *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão II, amostra em direito, ampliação e avesso, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, pouco densa, retângulos renda listados, arrendados, relevados, brilhos, contrastes, transparências, I 13 x c 11cm. Fonte, referência: Davison, 1951: 4, 94.

Detalha-se este caso em memória descritiva.

**Referência:** ref.94 S.L.P., II, p.180\$00 /m. **Medidas:** I 13 x c 11cm. **Remissa, título, padrão:** Dulce Santana inspira-se na remissa *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão II, com *Tafetá*. O padrão deste caso apresenta-se replicador, face ao inspirador original, formando retângulos renda, listados, texturados, relevados, unidos nos vértices, no intervalo dos quais se observam quadrados grandes e pequenos, teceduras em *Tafetá*, planas, lisas. Uma visão de abrangência entrega "cruzes" de retângulos renda, com centro de pequeno quadrado em *Tafetá* ou efeitos outros, a exemplo com centro de grande quadrado em *Tafetá*, rodeado dos retângulos renda, conforme o enfoque da visão. **Fonte, referência:** Davison, 1951: 4, 94. **Técnicas:** tecelagem manual, em tear horizontal manual de baixo-liço e 4 quadros; pente 6, a 2 fios por pua; pedalagens musicais em fio de fantasia, a um fio, sobre montagem da urdidura seguindo a remissa antes descodificada. Contrastes de lã baça da urdidura, com brilho *lurex*. Transparências de renda - espaços abertos entre os fios da urdidura, possíveis pela combinação da montagem com a pedalagem, devendo os fios ser batidos de modo suave pelo pente. **Urdidura:** lã industrial branco natural. **Trama:** fio de fantasia - torção de lã branca e *lurex* prata. **Materiais-seção, cores:** lã industrial branco natural, 0,5mm de secção; fio de fantasia, 1mm variável de secção. **Harmonia imagética:** moderna de transição, abstratizante, modular, de retângulos renda iguais, regulares, dispostos em 'cruz', alternando com teceduras em *Tafetá* de quadrados diferentes, em seguidismo, face ao modelo e padrão recebidos. **Conceito:** *ibidem*. **Data estimada:** anos 1960. **Observações:** a tessitura apresenta-se relativamente reversível, regular e definida pelo direito e pelo avesso. Sublinha-se o relevado dos retângulos arrendados e listados, pelo direito da tecedura, nesses locais texturada e mais transparente. Salientam-se os conjuntos regulares de retângulos relevados equidistantes, módulos que elevam a urdidura, numa conjugação técnica-harmonia imagética abstratizante, moderna de transição.

Complementam-se procedimentos técnicos, com o estudo e descodificação da pedalagem musical para a versão II da remissa *Sara's Lace Plaid* (fig. 370).

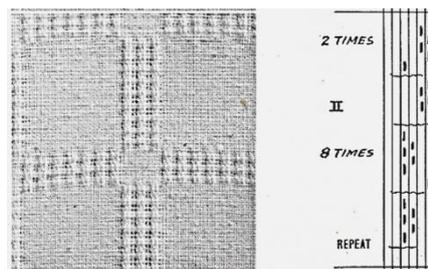


Fig. 370 - Remissa *Sara's Lace Plaid* ou *Renda S*, versão II, Davison, 1951: 4, 94.

Em relação às pedalagens musicais, ouve-se duas vezes a sequência: 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2, 3-1; de seguida 4-2, 1, 4-2, 1, 4-2; prossegue-se, repetindo 8 vezes 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1, 4-2; termina-se com as pedalagens musicais 3-1, 4, 3-1, 4, 3-1. Toda a sequência vai repetir-se pelo comprimento desejado.

A anterior tessitura apresenta uma variante muito próxima em mostuário, l 12,5 x c 12cm, onde o fio da trama é um fio de ráfia branca, 1mm variável de secção. Opta-se por omitir ilustração, dada a proximidade deste caso com a anterior tecedura.

A versão II da remissa *Sara's Lace Plaid* é fonte inspiradora de Dulce Santana, que inova a partir desse padrão, entregando três padrões diferentes, encurtando os braços verticais das cruces, jogando com as formas antes lidas e explorando fios diversos. Opta-se por omitir imagens destes casos, passando a descrevê-los. O primeiro caso, amostra de l 13,5 x c 9,5cm, apresenta os retângulos renda verticais truncados, isto é, de pedalagens repetidas apenas 2 vezes e não 8 vezes. A trama deste caso aparece em fio de fantasia antes visto, lã torcida com *lurex* prata. O segundo caso, amostra de l 12,5 x c 9,5cm, difere do caso anterior na trama, aqui em ráfia branca, antes vista; nota-se além disso, alguma indefinição do padrão e alguma perda de transparências. O terceiro caso, amostra de l 13,5 x c 10,5cm, mantém o mesmo padrão, que se torna particularmente brilhante, uma vez que as tramas se encontram tecidas com dois fios justapostos, a ráfia antes encontrada e um fio *lurex* prata, 1mm de secção. Os 3 casos acabados de estudar apresentam progressiva indefinição do padrão bem como progressiva perda de transparências. Dada a proximidade das teceduras, opta-se por omitir as suas ilustrações.

Nota-se que 180\$00 p/m é o preço marcado para as anteriores teceduras da remissa *Sara's Lace Plaid*.

### **2. 3. 6. 6º núcleo, Outros Casos Relevantes.**

#### **A remissa *Plain Back Cord*.**

Estuda-se neste espaço uma amostra do 6º núcleo, Outros casos relevantes, correspondente à remissa *Plain Back Cord*, versão I (Davison, 1951: 31), (fig. 371), uma vez que não se encontram aplicações desta remissa em peças de vestuário ou outras. Esta remissa encontra alguma expressão em amostras experiência e recebe-se extra mostuário. O padrão apresenta-se em efeito "corda" e parece ter sido pensado para saias, tanto quanto a memória deixa desvelar (figs. 372-374).

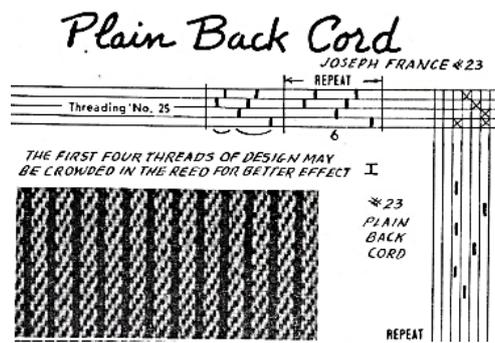


Fig. 371 - Remissa *Plain Back Cord*, versão I, Davison, 1951: 31.



Figs. 372-374 - Dulce Santana - *Plain Back Cord*, versão I, três amostras experiência, respetivamente em padrões ampliado, médio e reduzido, anos 1960. Tecelagem manual em tear horizontal de baixo-liço, densa, justaposição nos 2 primeiros casos, respetivamente I 18,5 x c 14,5cm, I 11 x c 23cm, I12,5 x c 13,5cm. Fonte, referência: Davison,1951: 31.

Detalham-se aspetos técnicos e outros destes casos.

Dulce Santana inspira-se em nova remissa, que se lê e descodifica. Os fios da urdidura remetem-se nos liços dos quadros: 1, 4, 3, 2, 4, 3, enfiadura a repetir. Destes seis fios, os primeiros 4 fios podem agrupar-se no pente do tear, para obter melhor efeito, segundo indicação de Davison. Quanto à pedalagem musical, ouvem-se os pedais: 1, 2-1, 1, 3, 1, 4. Estes procedimentos técnicos acontecem em tear manual horizontal de baixo-liço e 4 quadros, pente 4. O modo de empeirar o pente 4 varia, segundo as três experiências em cima (figs. 372-374). Na primeira experiência, encontram-se anotações da autora, onde pode ler-se: «esta é só 1 fio por pua, pua sim pua não, pente 4». Na segunda experiência, encontra-se um padrão corda médio, saído de pente 4 a um fio por pua. A terceira experiência e última imagem em cima revela um padrão corda reduzido, onde podem ler-se as anotações da autora: «estas com pente 4 assim: 6 fios a 1 fio por pua, depois 4 fios numa pua e 2 fios noutra pua. Depois mais 6 fios a 1 fio por pua e sempre assim». As três experiências medem respetivamente I 18,5 x c 14,5cm, I 11 x c 23cm e I 12,5 x c 13,5cm. Em todas elas encontra-se urdidura em lã branca, 2mm variáveis de secção. As tramas da primeira experiência apresentam-se em lã azul escura, a 3 fios justapostos, 1mm variável de secção cada fio. Na segunda experiência encontram-se tramas em lã azul escura igual, tecida a 2 fios justapostos e encontram-se também tramas em lã lilás, tecida a um fio apenas, 1mm variável de secção. A terceira amostra experiência entrega tramas verdes e castanhas; a lã verde, 1mm variável de secção, é tecida a 1 fio, a lã castanha, 2mm variáveis de secção, é igualmente tecida a 1 fio. Consideram-se estas experiências dentro de uma harmonia imagética abstratizante, onde se reconhecem os padrões cordas, como o

título da remissa indica. O conceito dominante mantém-se, impulsionando a autora a percorrer estas variadas experiências, que assumem alguma expressividade no conjunto do 6º núcleo, Outros Casos Relevantes.

**Abacá** - bananeira das Filipinas, de fruto comestível e produtora de fibras têxteis; cânhamo de manila.

**Acetato de celulose** - fibra têxtil que se obtém a partir da pelugem ou línteres do algodão e também da celulose de madeira; estas são tratadas com uma mistura de ácido e anidridos acéticos, originando um produto acetilado não saponificado - triacetato de celulose, acetato primário - ou parcialmente saponificado. Quando pura, a fibra de acetato de celulose é utilizada na indústria têxtil.

**Agave** - planta da família das Amarilidáceas, originária do México, de África ou do Extremo-Oriente, semelhante ao aloés, resistente, rígida, de cujas folhas se extrai a fibra *henequén* ou sisal, própria para o fabrico de cordas, cabos, cordéis, guitas, barbantes, sacos, tapetes.

**Agave *fourcroydes*** - Espécie de agave que forma uma roseta de até 2,5m de diâmetro, que ocasionalmente forma um tronco.

**Água-tinta** - técnica de impressão, através da qual se obtém uma gravura, que imita desenhos feitos a tinta nanquim.

**Algina** - substância gelatinosa extraída das algas marinhas, que forma, com os alcalis, compostos solúveis.

**Alginato** - das algas.

**Algodão** - planta têxtil, proveniente da Índia e do Egipto.

**Alma** - fio à volta do qual se enrola um outro fio em espiral.

**Alpaca** - camélídeo da América do Sul semelhante ao lama. A lã desse animal é uma fibra comprida, leve e sedosa, possui grande isolamento térmico e tem cor castanha clara. Tecido dessa lã.

**Alto-liço** - oposto ao baixo-liço, diz-se do tear que se aceita ser normalmente vertical, que melhor serve para tecer tapeçaria, trabalhando esta na vertical; tem os quadros e os liços altos, na parte mais alta do tear, isto é, longe do tecido, tapeçaria ou do pente, que vai ajustar, bater a trama.

**Alumina** - sesquióxido de alumínio, constituinte de grande número de rochas e de pedras preciosas.

**Anágua** - pano de mesa que desce até ao chão. Pano branco próprio para saias interiores. Saia interior.

**Angorá** - lã feita com o pêlo de animais da raça angorá; esses animais podem ser gatos, coelhos e cabras de pêlo fino, comprido e sedoso.

**Anil** - substância azulada usada como corante para tingir de azul, extraída de algumas plantas da família das papilionáceas, também denominadas anil; índigo. (Do persa *nil*, pelo árabe *an-nil*, "azul escuro").

**Anilina** - composto orgânico, muito usado na indústria de corantes e em tinturaria.

**Appliqué** - técnica que consiste em aplicar ou apor objetos, como ornamento(s), numa superfície tecida.

**Art Protis** - arte de juntar "têxtil tecido", termo por que também é conhecido.

**Arte têxtil ou têxtil-arte** - refere-se neste estudo a todo e qualquer trabalho manual conseguido a partir de fibras têxteis naturais, artificiais ou sintéticas e abrange bordados, *crochet*, *macramé*, *tricot*, *patch work*, *quilts*, peças de *ameublement*, tapeçaria mural, tapeçaria escultural, espacial, ambiental, monumental, arquitetural, tecidos em tecelagem manual. Além deste tipo de obras, encontram-se contemporaneamente obras têxteis arte digitais. Pode provavelmente assumir-se que os têxteis se desenvolvem paralelamente à língua humana, pois os termos texto e têxtil encontram a mesma raiz etimológica. Os autores Thomas, Mainguy, Pommier vão um pouco mais longe, referindo que: «[...] as palavras texto, têxtil, textura e arquitetura têm uma raiz comum». Estes autores consideram ainda que: «[...] de modo mais fundamental, em relação a outras atividades humanas, o têxtil parece ter-se imposto como uma estrutura prioritária». Acrescentam ainda os mesmos autores: «Para além das suas relações mitológicas com a palavra, as linhas de fio da tecelagem têm sem dúvida uma relação com as linhas da escrita» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:19). Em termos

etimológicos, as palavras texto, têxtil e textura provêm do latim *textus*, particípio passado de *texere*, isto é, tecer, entrelaçar, construir, significando *textus* tecido entrelaçado, construído (Silva, 1988 e <https://animalcomunicante.blogspot.com>). A exemplo e no mundo ocidental, o termo têxtil é nalguns casos reconhecível e próximo do termo na língua portuguesa: *textile* surge em francês e em inglês, respetivamente com as pronúncias [tekstil] e [tekstaile], apresentando a mesma escrita em javanês, no oriente; em alemão, espanhol, romeno e sueco, aparece com a grafia *textil*; em turco e norueguês, surge *tekstil*; em italiano *tessile*. Além disso, eruditos apreendem a arte têxtil enquanto realização cultural, para além da sua aplicação prática específica.

**Asbesto** - também conhecido como amianto, é a designação comercial genérica, para a variedade fibrosa de seis minerais - crisólito, crocidolite, amosite, antofilitite, tremolite e actinolite.

**Bainha Aberta** - técnica presumivelmente importada por Dulce Santana de bordados em toalhas e lençóis de linho, segundo a qual se obtém espaço aberto em pano ou tecido e que em tecelagem manual se traduz pelo cruzamento dos fios da urdidura. Esse cruzamento consegue-se com uma régua, um utensílio suplementar ao tear. Após os fios cruzados, abre-se uma cala - espaço na teia - com auxílio da referida régua e faz-se passar a trama por entre os fios cruzados da teia. A multiplicidade de cruzamentos possível origina múltiplos efeitos. Como se depreende, esta é uma técnica muito morosa, embora de delicados efeitos estéticos.

**Baixo-liço** - diz-se do tear que trabalha a tela, o tecido normalmente na horizontal, em oposição ao tear de alto-liço. O tear de baixo-liço apresenta os quadros com os liços perto do tecido e do pente, que ajusta, bate a trama.

**Batik** - termo indonésio que indica um método de obtenção de efeitos de tinturaria nos tecidos, por utilização de reservas de certas áreas, que são impregnadas com ceras, matérias gordas, colas ou barro. Essas reservas são posteriormente eliminadas por lavagem, após o processo tintureiro.

**Bilro** - bobina de madeira ou osso, com forma de fuso, que sustem o fio durante a manufatura de renda de bobina, a renda de bilros.

**Biomimética** - na definição mais estrita do termo, indica não apenas *design* baseado no mimetismo de formas naturais e materiais naturais, mas também mostra a economia de sistemas ecológicos naturais.

**Boro** - elemento químico que figura na composição dos boratos, de grande atividade redutora, pouco fusível e quase tão duro como o diamante.

**Bordado** - trabalho ornamental executado com uma agulha e fios sobre um tecido base ou outro tipo de material. O bordado pode ser levado a cabo com fios têxteis, laminados ou metálicos ou cosendo no tecido contas, e outras decorações, assim como pedras semipreciosas.

**Bouclé** - diz-se de fio ou de tecido. O fio pertence à categoria dos fios de fantasia e apresenta um efeito irregular, de relevo espiralado anelado; por isso, o tecido tem uma superfície rugosa, mas também macia. Os fios *bouclé* usam-se como trama, para produzir esse efeito. Também se diz da técnica de encaracolado ou anelado.

**Brocado ou espolinado** - designa um desenho executado durante a tecelagem, formado por uma trama limitada à largura dos motivos decorativos a ser tecidos. Tecido lavrado com espolim, uma pequena lançadeira para florear tecidos encorpados.

**Broche** - técnica de relevo.

**Burel ou serrubeco** - tecido grosso em *Tafetá* muito cerrado, de lã escura, geralmente pardo, castanho ou preto, empregue em vestuário tradicional de trabalho, como no gabão.

**Cala** - abertura da urdidura que permite introduzir a naveta ou a lançadeira.

**Cambráia** - tecido fino e transparente de linho muito leve, primitivamente fabricado em Cambráia (França), inventado no século XVIII, empregue para roupa interior e enxoval de noiva. Hoje em dia é feito de fio de algodão.

**Canela ou bobina** - ferramenta imprescindível à tecelagem, apresenta-se como um pedacinho de cana ou cartão, tubo de plástico ou de madeira, onde se encanelam ou enrolam fios, quer

para urdir a teia, quer para tecer a trama. Neste caso, pode colocar-se a canela numa lançadeira e tem menor quantidade de fio do que as bobinas empregues para urdir uma teia.

**Cânhamo** - planta têxtil cultivada nos trópicos. Fibra vegetal policelular extraída dessa planta, a *Cannabis sativa*. Utiliza-se geralmente para confeccionar sacos e cordas.

**Caniçado** - técnica de entrançado

**Cárcolas** - as peças de madeira do tear, que transmitem o movimento dos pedais às ciganas.

**Carpete** – tapete grande que protege ou adorna grande parte do soalho de uma divisão.

**Cartão** - termo impróprio, pois muitas vezes pinta-se sobre tela. Além disso, considera-se cartão um modelo à escala, da execução da peça a tecer em tapeçaria. Ele pode ser feito a partir de um desenho preparatório, de uma gravura, de um quadro ou ser um modelo original, dado diretamente pelo artista; pode ser ainda uma ampliação fotográfica do modelo ou da maquete.

**Caseína** - prótido derivado do caseinogénio do leite, principal constituinte do queijo, empregado no fabrico de plásticos, colas, fibras têxteis, entre outros usos.

**Catalisador** - substância química que modifica a velocidade das reações químicas, apresentando-se inalterada no fim da reação, o que tem valor industrial.

**Caxemira, cachemira** - tecido de lã muito fina e macia, leve e muito quente, feito do pêlo de um tipo de cabra da região de Caxemira, na Índia.

**Celulose** - nome genérico de variados glícidos, constituintes das membranas das células vegetais e que são substâncias fundamentais de diversas indústrias químicas.

**Cetim** - uma das três montagens básicas para todos os têxteis, sendo as outras duas o *Tafetá* e o *Twill*. Também se diz de um tecido obtido pela referida montagem, que apresenta uma trama muito densa e uma superfície lisa, de elevado acabamento brilhante, apenas num lado.

**Chiffon** - tecido fino de seda ou *nylon* em *Tafetá*, muito leve e quase transparente, conseguido a partir de fios retorcidos, para conferir uma textura relevada.

**Chita** - tecido leve de algodão, estampado com motivos florais coloridos. São conhecidas as chitas portuguesas de Alcobça, empregues na decoração caseira. Além disso adotam-se chitas no Alentejo, no Algarve e nos arredores de Lisboa, para a confeção dos seus trajes de trabalho, substituindo o linho nestas zonas, devido à sua economia.

**Ciganas** - peças de madeira que transmitem o movimento dos pedais aos quadros, através das cárcolas.

**Cochinila** - inseto tintureiro, que vive num arbusto conhecido como figueira da serra. Originário da América Central, é introduzido na Europa no século XVI. Fonte principal à qual os antigos peruanos retiravam um vermelho levemente carmim.

**Código de remissa** - forma de apontar com números de 1 a 4, em teares de quatro quadros, a ordem de remeter os fios da urdidura nos quadros.

**Coroá** - planta da Amazónia brasileira.

**Corte** - termo empregue, quando se refere a confeção em Dulce Santana.

**Courato** - pele espessa e dura do porco.

**Crepe** - tecido leve de *Tafetá*, de superfície um tanto rugosa, obtido a partir de fios com elevada torção.

**Crinolina** - combinação ou saia interior arqueada, usada no século XIX para expandir saias. Feita inicialmente de tecido e crinas de cavalo, a estrutura mudou depois para aros de metal que eram mais fortes e leves.

**Crochet, renda** - obra têxtil-arte resultante do trabalho manual executado por uma agulha designada *crochet* - gancho - com uma farpa ou barbela numa extremidade e tradicionalmente feito com linha de linho ou algodão, podendo a criatividade da rendeira aplicar outros fios, incluindo os metálicos. Hoje em dia existem rendas de produção industrial. (Veja-se "renda"). Observa-se que tanto o *crochet* como o *tricot* se executam com agulhas que tecem malhas, laçadas, etc. O primeiro necessita apenas de uma agulha, o segundo de duas ou mais agulhas.

**Crómico** - diz-se de certos compostos de crómio. Usam-se tintas termo crómicas nas pesquisas de têxteis eletrónicos - *e-textiles*.

**Crómio** - elemento químico muito duro e muito pouco fusível.

**Cupro** - elemento de formação de palavras, que exprime a ideia de cobre.

**Damasco** - tecido de seda com desenhos acetinados em fundo não brilhante, originário da cidade de Damasco, capital da Síria. Tipo de tecido, que pela sua composição de efeito de fundo e efeito de desenho, constituído pela face teia e pela face trama de um mesmo ponto, tem a particularidade de ser reversível, apresentando numa das faces o fundo baço e os motivos brilhantes e na outra o fundo brilhante e os motivos baços, portanto com efeito inverso.

Observa-se que antes do século XIV se valorizavam os tecidos pesados no vestuário da moda Ibérica como damascos, brocados e veludos. A partir de então difundiu-se uma moda mais leve, de raiz francesa, que pôs em evidência a leveza da lã, da seda e do algodão.

**Design e design têxtil** – conceitos por vezes usados para referir o padrão das teceduras e tessituras, do(s) tecido(s) em Dulce Santana, que, de certo modo, projeta, isto é, planeia e inventa os seus tecidos na sua pequena indústria familiar. Além disso, o termo toma forma com a Revolução Industrial; a *Bauhaus* é a primeira escola de *design*. Etimologicamente significa designar e aplica-se com o significado de projeto, referenciado para a produção industrial. Outros significados para estes conceitos encontram-se no Capítulo II, subcapítulo 4., ponto 4.3.

**Dobadoura ou dobadoira** - ferramenta complementar ao tear, que pode ter a forma de guarda chuva. Serve para dobar meadas. A dobadoura pode ter outra aparência e ser um instrumento constituído por quatro braços em cruz, duplos e paralelos, dispostos na horizontal, presos num eixo vertical, que atravessa as duas cruzetas e que se encontra, por sua vez, fixo a uma base de madeira. Entre as duas cruzetas na horizontal, encontram-se quatro a oito pares de hastes redondas de madeira, na vertical, onde se dispõe a meada aberta, a partir da qual se fazem os novelos, as canelas ou bobinas (fig. 1).



Fig. 1 - Augusto Santana - *Dobadoura*, anos1950. Aparelhar madeira: serrar, limar, torneiar, brocar, pregar, a 73 x l 32cm. Pertença do atelier de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Dobar** - transformar uma meada num novelo ou numa canela/bobina, com a ajuda de uma dobadoura.

**Duite** - uma ida e volta do fio da trama.

**Empeirar** – introduzir ou enfiar os fios da urdidura nas puas do pente com uma passeta.

**Escocês** - o mesmo que *Tartan*. Efeito de xadrez com várias cores, que se obtém no tecido, cruzando a ordem ou disposição das cores da teia, com a mesma ordem das cores da trama. A técnica é a sarja ou o *Tafetá*.

**Espiguilha** - renda ou galão tecido, estreito, rematado com bicos.

**Espinha** - padrão que resulta da pedalagem 1-2, 2-3, 3-4, 4-1, numa montagem

	4		4		etc.
	3	3		3	3
	2		2	2	
	1		1		1

Nesta investigação segue-se o código de Davison para a pedalagem, nomeadamente: 4-3, 3-2, 2-1, 4-1. Além disso, Davison considera este um padrão *Twill* e a sua montagem é, como se vê a seu tempo: 4-3-2-1, a repetir (Davison, 1951:4).

**Estampado** - tecido com desenhos obtidos pelo processo de estampa.

**Éster** - nome genérico de qualquer composto orgânico, cuja fórmula se pode obter da de um ácido, substituindo um ou mais átomos de hidrogénio por outros tantos alquilos e que pode

resultar da reação entre um ácido e um álcool ou um fenol ou ocorrer naturalmente. (Do alemão *essig* - vinagre - mais éter).

**Estopa** - a parte mais grosseira do linho, a qual se separa deste por meio do sedeiro. Fibras curtas e grossas, que são eliminadas na penteação do linho. Tecido grosseiro produzido com essas fibras. Tamentos.

**Eteno ou etileno** - hidrocarboneto de composição C<sub>2</sub>H<sub>4</sub>.

**Evasée** - modo particular de cortar um tecido em diagonal dando amplidão ao vestuário.

**Feltro** - tipo de fazenda "não tecido", produzido através da técnica de calandragem - segundo estudiosos remontando ao antigo Egito - processo em que os fios/filamentos de lã ou os pêlos de animal são prensados e fortemente aglutinados, formando uma trama compacta e resistente. Inicialmente produzido a partir de pêlos de animais, hoje o feltro obtém-se a partir de fibras sintéticas.

**Fibra** - filamento fino e solto, o qual agrupado com outros resulta em fios, suscetíveis de serem fiados e tecidos.

**Fibras artificiais** - fibras feitas a partir de elementos naturais - celulose, proteína animal ou vegetal, algas, borracha - que são transformados, de modo a permitir a sua tecedura. Em 1889, o conde de Saint Hilaire de Chardonnet inventou uma nova fibra de nitrato de celulose, que vem a designar-se seda artificial ou *rayon*.

**Fibra cerâmica** - é um material composto pela eletrofusão de alumina e da sílica, com temperatura de 2000°C aproximadamente. O material fundido escorre por um orifício, onde recebe um jacto de ar comprimido, formando assim a fibra num processo denominado *blowing* ou esse material fundido escorre sobre superfícies de discos, em alta velocidade, formando as fibras num processo de fiação semelhante ao do algodão. Tem uma aparência semelhante à fibra de vidro, suporta porém temperaturas muito mais elevadas, além de possuir maior coeficiente de isolamento.

**Fibra de carbono** - é uma fibra sintética forte e leve, composta de finos filamentos de 5 a 10 micro metros de diâmetro e essencialmente composta de carbono. É feita queimando fibras feitas de outros materiais tais como seda artificial, poliácilonitrila ou pez, num forno inerte, livre de oxigênio. Refere-se a um filamento ou fio de carbono e por extensão a um tecido feito deste material. Esta fibra adequa-se ainda para fabricar papel, telas, micro telas, etc.

**Fibras naturais** - fibras feitas de material natural como plantas - linho, algodão, cânhamo, juta, entre outras - animais - seda, lã, alpaca, angorá, *cashmere*, *mohair*, entre outras - minerais - amianto - que pode ser transformado por métodos simples.

**Fibras sintéticas** - também chamadas fibras químicas, feitas de produtos que, no seu estado natural, podem ser transformados em material adaptável à tecelagem, como o petróleo.

**Filé** - Trabalho de bordado, executado sobre um fundo de rede. Também se diz, da rede com que se faz esse bordado.

**Fio** - entende-se como uma fibra - que pode ter forma cilíndrica - ou filamento de matéria têxtil, por vezes composto por vários filamentos, unidos por torção. Entre os vários tipos de fio encontram-se: de algodão, seda, lã, metálico, de fantasia, etc., enrolado em espiral, rugoso, crespo, invariável, frouxo, retorcido, laminado, etc.. Linha. Em sentido metafórico, percebe-se o fio ou linha como uma sequência, uma continuação: fio de narrativa, história, o fio dos anos - le fil des ans, na expressão francófona - linha de pensamento, do discurso, etc. Fio-linha contem assim uma ideia de movimento, "continuidade", abrindo caminho, atravessando, avançando sempre. Este o conceito de fio tomado para esta investigação.

**Fio frouxo** - fio de seda com fraca torção.

**Fio laminado** - fio de metal ou de lâmina metálica, de pele dourada ou prateada, utilizado simples ou enrolado numa alma.

**Fio metálico crespo** - fio laminado de metal, enrolado numa alma de fio de seda espiralado.

**Fotogravura** - série de processos, que permitem transformar as provas fotográficas em pranchas gravadas, próprias para impressão; gravura ou estampa, obtidas desta forma.

**Freio** - peça do tear, um sistema com roda dentada, que permite bloquear e libertar o órgão de trás ou o da frente.

**Frioleira** - tipo de renda leve, feita com os dedos e com um instrumento chamado naveta ou lançadeira, onde o fio se encontra enrolado.

**Fundo** - base ou campo do tecido, onde se evidenciam os padrões ou os motivos dos desenhos de decoração.

**Gabão** - tradicional capote, amplo abafo típico do lavrador alentejano, tipo de traje considerado romântico, cópia quase fiel da capa burguesa de então, confeccionado habitualmente de burel ou serrubeco, é formado por quatro circulares, que se vão ampliando, no sentido de cumprirem as funções para que são concebidas. A gola de pele, usada levantada ou baixa, protege o pescoço. A primeira sobrecapa ou romeira envolve os ombros e as costas, sobrepõe-se à segunda sobrecapa ou romeira, esta protegendo os braços e o peito, tendo um corte que a une à capa propriamente dita a qual cobre inteiramente o corpo até aos pés. Aperta na frente com séries de botões e apresenta bolsos metidos em aberturas laterais. Este longo abafo tem uma profunda abertura nas costas permitindo assim quer a marcha quer a montaria (Teixeira, 1994: 137-139).

**Galão** - tipo de acabamento ou remate de decoração dos tecidos, que pode ser bordado, franjado e tecido.

**Galão tecido** - tipo de galão ou passamanaria executado em tear com fios de seda, linho ou algodão.

**Gaza, gaze** - tecido leve e aberto, em que os espaços são mantidos por um fio da sua urdidura, que é dupla, o qual evoluciona helicoidalmente, realizando voltas completas, para a esquerda e para a direita, e por isso chamado fio de volta, em redor do fio da trama que é fixo e retilíneo, como o outro fio restante da urdidura. Esta técnica hodierna confere ao tecido uma aparência crepe muito especial (D'Harcourt, 1962: 50).

**Gorgorão** ou **grão grosso** - ponto/grão grosso, textura grosseira: tecido de seda grossa, encorpado, em *Tafetá*, habitualmente com uma teia de seda natural ou artificial e uma trama densa de algodão que forma nervuras, cordões transversais pronunciados. É um canelado de 2 golpes. Também é termo geralmente aplicado aos tecidos com efeitos muito salientes.

**Hachure** - técnica que consiste em tecer traços, que em seus "dentados" se interpenetram, esbatendo assim cores e tons, criando enfim meias tintas, tons intermédios e sombreados.

**Harmonia imagética** - expressão encontrada adequada para abordar em termos estéticos os padrões dos anos 1950 e 1960. Refere-se a imagens, símbolos, em composição harmoniosa, agradável, simétrica e bem ordenada ou nem tanto.

**Henequén, henequem ou sisal** - fibra têxtil extraída da entrecasca da planta folhosa, o agave *fourcroydes*.

**Honan** - tecido de seda de *Honan*, antigo nome de *Henan*, província na China oriental, onde é feito, de trama lisa e leve, também conhecido como *pongé*; com efeito ligeiramente brilhante, é geralmente tingido.

**Horizontal** - diz-se do tear que recebe a urdidura na horizontal.

**Ikát** - técnica de tingidura, aplicada com "reserva" ou envolvimento de fios, pelos antigos peruanos, local e parcialmente na teia, antes da tecedura.

**Impressão** - técnica ou processo segundo a/o qual um tecido recebe uma ou mais cores que decoram a sua superfície.

**Índigo** - substância de cor azul empregada como corante, que se obtém de algumas plantas, especialmente de uma leguminosa da Índia ou da China, e que é também chamada de anil. Os antigos peruanos sabiam preparar um banho de índigo claro ou escuro, feito através da imersão e desoxidação mais ou menos prolongada, numa fermentação de folhas de vários arbustos que continham substância corante. Quando um tecido é tirado de um banho índigo, ele é amarelo; a ação oxidante do ar torna-o depois azul. Os peruanos ancestrais sabiam obter uma gama de azuis muito firmes, do azul celestial ao azul escuro (D'Harcourt, 1962: 6).

**Jacquard** - Joseph-Marie Jacquard, mecânico francês, que melhorou a invenção de Vaucanson e conseguiu fabricar um tipo de tear para pontos muito completos e complexos, chamado o tear Jacquard, onde se criam brocados, adamascados, malharias.

**Jean** - tecido de algodão, pesado, feito em sarja, geralmente azul. Ganga.

**Jersey** - tecido de malha leve e de ligamento simples, fabricado em tear circular. Possui uma única face.

**Juta** - fibra vegetal extraída de uma liliácea - planta semelhante ao lírio - de Bengala (Índia). Tem a mesma estrutura lenhificada do cânhamo e emprega-se geralmente para fabricar serapilheira, cordéis e cordas.

**Kelim, Kilim** ou outras designações consoante as regiões da sua produção - diferentemente dos tapetes de "nós" orientais, o *Kelim* é um tapete oriental da cultura islâmica de tecelagem manual em *Tafetá*, cuja tecedura se encontra desde o Mar Mediterrâneo até à Ásia Central.

**Lama ou alpaca** - mamífero ruminante, da família dos camelídeos, originário da região Andina da América do Sul, aproveitado para a produção de lã, pele e carne.

**Lamé** - tecido liso, brocado ou Jacquard, de tramas de fio de prata ou de ouro, muito brilhante, de brilho mais intenso do que o tecido de fio *lurex*, empregue na moda feminina, bem como na decoração em geral. Também designa a existência de fios metálicos num tecido ou malha e tecido de seda entretecido de fios de ouro ou de prata (fr. *lamé*, lâmina, folha delgada de metal; cast. *llama*; *lhama* em português; do lat. *flamma* - "chama").

**Lançadeira** - peça do tear, de madeira fusiforme, constituída por uma cavidade de forma elíptica na parte superior, onde é colocada a canela ou bobina com o fio enrolado, que se vai fazendo passar pelos fios da urdidura, percorrendo a cala - abertura da urdidura - com um movimento de ida e volta.

**Lançadeira rolante ou de rodas** - mais grossa e mais pesada que a anterior, tem rodízios na parte inferior, podendo apresentar pontas de metal; neste caso é uma ferramenta complementar do sistema percutor usado nos teares largos, para tramas finas; sucessora da naveta volante, permite maior rapidez na tecelagem; transporta canelas ou bobinas, estas portadoras de uma certa quantidade de fio de trama, percorrendo a cala - abertura da urdidura - com movimentos de ida e de volta (fig. 2).



Fig. 2 - Lançadeiras rolantes, canelas e bobinas, anos 1950 e 1960. Fabrico industrial e artesanal, c 40 x l 4,5cm. Pertences do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Liçarol** - lâmina de metal acima e abaixo dos quadros, que segura os liços nos quadros.

**Liço(s)** - peça(s) de tear, é/são um tipo de agulha(s) com um olhal central, para dar passagem ao(s) fio(s) da urdidura. Os liços fazem parte dos quadros e apresentam-se colocados nos liçaróis. Os liços são de metal ou de fio.

**Liocel** - fibra celulósica extraída da polpa de madeira, composta de 100% de celulose. É a mais resistente das fibras celulósicas. Trata-se de um fio muito caro, tão confortável quanto o algodão.

**Lucite** - um plástico transparente e translúcido, também conhecido como acrílico ou vidro acrílico, assim como pelos nomes de comércio *plexiglass*, *acrylite*, *perspex*, entre outras designações. Usado em forma de folha ou chapa, como uma alternativa ao vidro, é leve e resistente. Também é usado como uma resina de moldagem, em tintas e coberturas, entre outras aplicações.

**Lurex** - tipo de fio metálico laminado, 100% *polyester*, feito de película sintética, sobre a qual é pulverizada uma camada de alumínio, prateada ou dourada. *Lurex* pode também referir-se a tecido brilhante e maleável, criado com fio ou fios metálicos, adequados para roupa de *toilette*. Uma peça de tecido *lurex* apresenta movimento e brilho de certo modo discreto.

**Macramé** - tipo de renda grosseira executada manualmente com densos nós, unindo e entrelaçando fios e formando superfícies muito abertas.

**Malha** - 1. cada um dos nós, voltas ou laçadas de um fio têxtil, que formam um tecido. 2. abertura que esses nós deixam entre si. 3. tecido formado pelo encadeamento desses nós, voltas ou laçadas.

**Manganês** – elemento químico de características metálicas, acinzentado.

**Mecanismo percutor** - diz-se de um sistema basculante no tear, que permite soltar ou lançar a lançadeira com mais força, de modo a poder percorrer uma cala mais comprida, nos teares largos.

**Merino** - uma raça de carneiros muito apreciada pela qualidade superior da sua lã. Também se diz dessa lã.

**Mihrab** - nicho num local de oração, indicando a direção de Mecca. O nicho em si, contrariamente à direção que expressa, não é sagrado, mas é o traço central de qualquer mesquita. A artista têxtil contemporânea Sheila Hicks executa tapeçarias com o formato de *mihrab*.

**Modal** - um tipo de fibra de viscosa, na indústria têxtil.

**Mohair** - lã fina, leve, sedosa e brilhante, muito quente, obtida do pêlo comprido das cabras do Tibete e cabras da raça angorá.

**Montagem do tear** - diz-se do resultado das ações: urdir a teia no tear, enfiar ou remeter a teia nos liços, seguindo uma remissa e empear os fios da teia no pente do tear.

**Montar** - em tecelagem, o conjunto das ações de urdir, remeter e empear.

**Mordente** - preparação química para tratamento prévio, destinado a fixar as cores nos têxteis. Em química industrial, é uma substância, que tendo afinidade para uma dada fibra, é fixada sobre esta e que, sendo absorvida, vai fixar a posterior matéria corante, que aplicada diretamente, não tingiria essa fibra.

**Mouliné** - fio torcido ou fiado como a seda; sedoso, fino, macio e brilhante como a seda.

**Musselina** - tecido, cujo nome deriva da cidade iraquiana Mossul, onde era produzido. Muito fino, leve, diáfano pode ser executado com vários materiais, desde que o fio usado seja fino e a proporção dos fios da teia e da trama não seja muito densa.

**Naveta (volante)** - utensílio do tear, que se assemelha a uma agulha, isto é, uma varinha ou peça de madeira que pode ter entalhes e utiliza-se quando o fio de trama é grosso, nas urdiduras de até um metro de largura. Quando possui entalhes, um entalhe em cada uma das extremidades, carrega-se o fio, de entalhe para entalhe. Existem vários tamanhos de naveta.

**Néon** - um dos gases nobres utilizado na composição da mistura de gases rarefeitos dos tubos de descarga luminosa (anúncios luminosos).

**Nylon** - fibra sintética, a poliamida 66, de larga utilização na indústria têxtil, descoberta em 1935, por um grupo de cientistas liderados por Wallace Hume Carothers (1896-1937), um químico orgânico americano.

**Olhal** - abertura central do liço.

**Olho de perdiz** - combinação de vários “pontos” para tecer adornos geométricos.

**Organdi** - tecido muito leve, fino e transparente, feito de fios de seda retorcida, com acabamento especial de goma, que lhe dá certa consistência e um toque encorpado, seguido de um processo que lhe confere brilho.

**Organza** - tecido de seda leve, fino e transparente, submetido a forte torcimento, mais encorpado e armado que o organdi, hoje em dia produzido também com fibras sintéticas, em geral de fio poliamida.

**Órgão da frente** - designação de peça de tear, um rolo de madeira, munido de um sistema de freio, onde se vai armazenando o tecido ao longo do trabalho.

**Órgão de trás** - designação de peça de tear, um rolo de madeira, onde se armazena a urdidura. Encontra-se munido de um sistema de freio, que entrega pouco a pouco e na medida da necessidade fio de urdidura, ao longo da tecedura.

**Padrão** - nome da malha que pode ser obtida num tear. O padrão depende de uma determinada remissa; esta indica como se remetem os fios nos liços e indica a pedalagem, isto é, como se deve pisar os pedais, que acionam os quadros. Exemplos: padrão sarja, espiga, *Tafetá*.

**Pano(s)** - (diversas designações) 1 - crú: pano de algodão que não branqueou, depois de tecido. 2 - de armar: ou panos Arrás (tapeçarias) para ornamentar portas, galerias, paredes, etc. 3 - da Serra: pano grosseiro, duradouro, semelhante ao burel.

**Papa** - espécie de lã felpuda, geralmente usada no fabrico de cobertores.

**Paradigma** - entende-se por paradigma o exemplo que serve de "modelo" conceptual, que orienta o desenvolvimento posterior das pesquisas, estando na base da evolução científica.

Também se entende como o "padrão", o modo (de tecer). Evolução e mudança de paradigma ligam-se, surgem como motores de (certa) mutação nem sempre linear em arte têxtil. Sem emitir "juízo(s)" de valor, considera-se que qualquer "alteração" - evolução ou mudança de paradigma - reflete o "pulsar" de vidas criadoras, tantas vezes enfrentando avanços e recuos, (mas) também resistência(s) ao novo "modelo". Nas aceitações e nas recusas, vai-se tecendo um novo tempo têxtil-arte, pleno de movimento, descobertas, de impulsos, de poesia e de música - sempre que certa tecnologia é convocada.

**Passagem** - a extensão de fio, que a lançadeira deixa atrás de si, ao passar pela cala.

**Passamanaria** - segundo D´Harcourt, 1962: 62, 78-79, 1- técnica de tecelagem que consiste em torcer, entrelaçar, entrançar, envolver fios da urdidura ou fios da trama à volta uns dos outros. 2 - técnica não tecida que consiste em torcer, entrelaçar, entrançar fitas paralelas, juntando-as ao centro, ligando-as nas margens exteriores a uma pequena decoração em ziguezagues regulares, também entrançados e deixando pontas livres. Note-se que os pares de fitas ou fios a torcer vão na mesma direção até metade da largura da trança e cobrem apenas um fio de cada vez.

Fora do âmbito de D´Harcourt considera-se passamanaria uma guarnição, significando tira estreita de tecido, em geral com aspeto de seda, que é criada tecendo ou cruzando fios. Trabalhos ou obras de passamanes. Termo genérico designando produtos têxteis estreitos, produzidos por várias técnicas de tecelagem ou entrelaçamento: galões, franjas, fitas, etc. Também pode significar arte, indústria, obra ou comércio de "passamanes". Além disso, o substantivo feminino "passamanaria" parece ser a flexão do verbo "passamanar" - adornar com passamanes - nas 1ª e 3ª pessoas do singular do condicional.

**Passamanes, passemanes** - aplicações de acabamentos, enfeites sobrepostos, detalhes, elementos como fitas, galões, entretecidos a fios de seda, prata ou ouro, hoje em dia simplesmente de seda ou algodão. Estes trabalhos de arte de passamanaria complementam, reformam, adornam a decoração moderna - móveis, reposteiros, *abat-jours*, etc. - e o vestuário. Podem ter ou ser franjas, borlas.

Acrescenta-se que se encontra antes a designação francesa *passemment*, para passamane, nome dado a todas as espécies de cordão nos séculos XVI e XVII. Mais tarde a palavra muda para *passementerie*, e descreve todos os tipos de ornamentações onduladas. No italiano surge *passamaneria*, de *passamane* + -ria.

**Passé-plat** - técnica que consiste em passar, atravessar a urdidura de modo liso, plano.

**Passeta ou passa fios** - ferramenta complementar ao tear, uma lâmina de metal fina e achatada munida de uma barbela e com cabo de madeira ou plástico, que serve para passar os fios pelos olhais centrais dos liços ou pelas puas - intervalos entre dois dentes - do pente. Neste último caso serve portanto para empeirar os fios da urdidura.

**Patchwork** - trabalho de constituição de um tecido, obtido a partir da união, por costura, de fragmentos de tecidos diversos para formar um desenho.

**Pedais** - peças de madeira num tear, que atuam sobre os quadros do mesmo. Encontram-se unidos às cárcolas, que se acham penduradas nas ciganas, que manejam os quadros que abrem a urdidura. Cada pedal tem um traço ou número, de um a quatro nos teares de quatro pedais; o traço ou número serve para assinalar a pedalagem. Os pedais não se devem tocar entre si, para que, apenas com os pés e sem necessitar de olhar, se possa notar bem a diferença entre um e outro. Nos teares de mesa, os pedais transformam-se em comandos de madeira ou de metal. Neste caso não se manejam com os pés, mas sim com as mãos. Esta é a inicial versão dos teares em *atelier* familiar de Dulce Santana, nos anos 1950, antes da evolução tecnológica mencionada em texto, capítulo III, 1. Nesses teares não há cárcolas nem

ciganas, mas um sistema de roldanas, que liga os iniciais comandos de metal aos pedais, através de fios de *nylon*.

**Pedalagem** - ordem pela qual se pisam os pedais, que acionam os quadros do tear: pedalagem 3-1, 4-2 significa, que se tem de pisar primeiro os pedais 1 e 3 ao mesmo tempo. Em seguida, depois de tecer uma passagem de fio de trama, é necessário soltar estes pedais e pisar os pedais 2 e 4 em conjunto.

**Pente** - ferramenta de metal essencial num tear, que serve simultaneamente para separar os fios da urdidura e para apertar a última passagem da trama contra a precedente. No século XVIII aparecem pentes de cana. O pente consta de dentes regularmente intervalados, cujos intervalos se designam puas. Os fios da urdidura passam, enfiam-se ou empeiram-se pelas puas. Da largura entre dois dentes depende a finura do tecido. Existem pentes de dois dentes por centímetro, outros pentes apresentam três dentes por centímetro e assim por diante. Quanto mais elevado o número do pente, menor é o espaço entre os dentes e mais fino se pode tornar o tecido. Deste modo, pente número 4 significa, que o pente tem 4 dentes por centímetro; caso se enfie ou empeire um fio por pua, obtêm-se 4 fios por centímetro. Pente número 6 significa, que o pente tem 6 dentes por centímetro; enfiando um fio por pua, obtêm-se 6 fios por centímetro.

**Percal** - tecido leve, de algodão do Egipto, em *Tafetá* com grande densidade. Pode ou não ter brilho.

**Permutabilidade** - obtenção de motivos tanto com a teia como com a trama.

**Pirogravura** - técnica que consiste na decoração de madeira ou couro, gravando ou desenhando com ponta incandescente.

**Plain weave** - técnica de tecedura plana, lisa, frequentemente referenciada como *Tafetá*, podendo apresentar tecidos de teia e trama contínuas, igualmente visíveis, tecidos às riscas, entrelaçados construídos de fios descontínuos e entreligados, com teia e trama visíveis, por exemplo redes.

**Plangi** - técnica de tingidura aplicada após a tecedura e a técnica de tingidura principalmente empregue entre os antigos peruanos.

**Plexiglass** - matéria acrílica dura e transparente, usada em vez de vidro, sobretudo nas indústrias aeronáutica e automobilística, também conhecido como vidro acrílico, *lucite*, entre outras designações.

**Poliacrilonitrilo** - fibra têxtil sintética acrílica, substitui principalmente o algodão e a lã, em roupas de inverno, comercialmente conhecida como *orlon*, *acrilon* e *dralon*. É um polímero obtido a partir da polimerização de adição da acrilonitrila. Outras utilizações desta fibra se encontram em feltros, carpetes, tapetes, cordas.

**Poliamida** - polímero, em que as unidades constituintes estão ligadas por grupos amida ou tioamida, muito usado como fibra têxtil, em rodas dentadas, acessórios de fotografia, entre outras utilizações.

**Poliéster ou polyester** - plástico polímero sintético, usado em tintas e vernizes e como fibra têxtil.

**Poliétileno ou polieteno** - plástico obtido por polimerização do etileno, empregado como isolador elétrico, no fabrico de tubos e outros objetos. É quimicamente o polímero mais simples e também o mais barato, sendo um dos tipos de plástico mais comuns.

**Polimerização** - ato ou efeito de polimerizar, tornar polímero.

**Polímero** - resulta de uma polimerização, isto é, da união de várias moléculas, ou unidades estruturais, iguais ou semelhantes entre si - monómeros - e é caracterizado por uma elevada massa molecular. O termo polímero deriva das palavras gregas *polys* - muitos - e *meros* - partes. Um traço chave que distingue os polímeros de outras moléculas, é que eles se compõem de muitas subunidades idênticas ou complementares, monómeros que estão ligados. Fibras sintéticas polímeras são produzidas pela primeira vez em meados dos anos 1930.

**Polipropileno** - é um polímero sintético termoplástico, isto é, pode moldar-se usando apenas aquecimento; é derivado do propeno, plástico reciclável. As suas propriedades são muito

semelhantes às do polietileno, porém com ponto de amolecimento mais elevado. Aplica-se em nãotecidos, carpetes, em ráfia para sacos de grãos e fertilizantes, entre outros usos.

**Polylactic acid** - é um *polyester* termoplástico biodegradável e bioativo, derivado de fontes renováveis, tais como fécula de cereais, raízes de tapioca, cana-de-açúcar, etc. e tem o segundo maior consumo mundial em 2010.

**Polyphenylene sulfide** - ou sulfureto de polyphenylene é um plástico; fibra e têxteis sintéticos derivados deste polímero resistem a ataque químico e térmico. Temperatura máxima de emprego - 218º.

**Ponto** - sistema de cruzamento de fios de teia e de trama, de acordo com um gráfico-remissa pretendido, de forma a criar um tecido ou uma forma de decoração suplementar, como no caso dos bordados.

**Pontos** - há muitas variedades de pontos bordados e variam por vezes, segundo a região onde são manufacturados. Entre os pontos mais comuns contam-se: ponto pé-de-flor, ponto-de-cadeia, ponto de cruz, ponto de nó, de grillhão, pesponto, alinhavo, de espiga, de espinha-de-peixe, *à-jour*, caseado, ponto de *Richelieu*, ponto de luva, ponto de bainha, ponto de sombra.

**Popelina** - tecido lustroso e fino de algodão, em *Tafetá*, com teia de grande densidade, geralmente usado em roupa interior, blusas e muito empregue em camisas de homem.

**Pua** - intervalo entre dois dentes do pente, num tear.

**PVC** - sigla de *polyvinyl chloride*, policloreto de vinil, um plástico, também conhecido por vinil, que contém 57% de cloro e 43% de eteno (derivado do petróleo).

**Quadros** - peças de tear, molduras ou caixilhos de madeira ou de metal, que servem para suster os liços. Cada moldura possui duas travessas metálicas, por vezes denominadas liçaróis, onde se colocam os liços. No caso de liços de fio, cada quadro consiste em duas lâminas de madeira e não existem liçaróis. A cada quadro corresponde um pedal.

**Ráfia** - fibra natural resistente e flexível de palmeira de sítios húmidos, em especial africana e americana. Existe também como fibra sintética.

**Rami** - rami ou grama da China é uma fibra vegetal, extraída do caule de uma espécie de urtiga, pertencente à ordem natural das Urticáceas, subdivisão *Boehmeria*. As espécies conhecidas como *Boehmeria nivea* é o rami de folha branca, que tem sido cultivado há muitos anos, na China. A *Boehmeria Tenacíssima* é de folha verde, uma variedade que cresce na Índia e na Malásia. As plantas são arbustos que crescem a uma altura de 1,2 a 2,4m. Eles são resistentes e crescem rapidamente, produzindo de três a quatro safras por ano. Os aspetos microscópicos das fibras de rami são similares aos do linho, mas as fibras de rami são grosseiras e também têm uma pilosidade, que as tornam desapropriadas para o fabrico de tecido que tenha contacto com a pele. A fibra de rami é brilhante, extremamente durável, mas não tem flexibilidade e elasticidade. Ela é usada para fazer corda, barbante, redes de pesca. Sozinha ou com outras fibras, ela é também usada para tecidos, no Oriente. Na China é usada para o fabrico de *grass cloth* e *white summer cloth*.

**Rayon** - seda artificial.

**Raz** - (pano de) Arrás.

**Régua** - utensílio complementar ao tear, que ajuda a manter a teia regular, homogenia. Régua com pregos, outro utensílio complementar ao tear, permite arrumar os fios da teia em molhes ordenados. Na imagem a seguir observam-se também "ferros", utensílios que ajudam a manter a teia ou o tecido em tensão.



Fig. 3 - Quatro réguas simples, no primeiro plano; seguem-se duas réguas com pregos e quatro ferros, anos 1950, 1960. Fabrico industrial e artesanal, c 80-90 x l 1,5cm, réguas simples, c 131 x l 4,5cm, régua com pregos. Pertences do atelier de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Relais** - retransmissor de sinais radioelétricos.

**Remeter** – introduzir ou enfiar os fios da teia pelos olhais dos liços, com o auxílio de uma passeta ou passa fios, pela ordem indicada na remissa.

**Remissa** - gráfico que indica o modo, a ordem de remeter ou enfiar os fios nos liços, bem como indica a pedalagem, isto é, a ordem e modo de mudar os pedais. Pode dizer-se de uma teia remissa, repostada ou remetida no tear, depois da teia ter passado pela primeira fase, em que é urdida no tear. Note-se que os gráficos das remissas sobre montagem e pedalagem podem diferir de autor para autor, isto é, pode haver remissas que se iniciam em diferentes pontos da pedalagem e que também apresentam diversos gráficos para a montagem da mesma urdidura. Os gráficos apresentados neste Glossário encontram-se simplificados, acessíveis e inteligíveis a qualquer leitor. Deste modo, não se pretende formar tecelões, tão só contribuir para uma abordagem inicial e possível aos códigos das remissas. Considera-se que os exemplos dados neste Glossário iniciam e facilitam a leitura e descodificação das remissas constantes no Capítulo III, subcapítulo 2, onde se apresenta a leitura e descodificação das remissas de Davison, esta a fonte seguida pelas autoras.

**Renda** - técnica executada com uma agulha - *crochet* - com bobinas - bilros - com lançadeira ou naveta - frioleira(s) - com gancho de cabelo, tido como tear - espiguiha, renda de gancho - com 2 ou mais agulhas - *tricot* - ou simplesmente com os dedos, formando um trabalho delicado, gracioso, de rede, malha aberta ou um tecido com motivos-desenhos decorativos variados. Executa-se com fios diversos e destina-se a enfeitar têxteis ou a ser simplesmente usada. Alguns centros de renda manual: Veneza, Bruxelas, Alençon e Chantilly, ambos em França, Blonde (Espanha), Guipura (Irlanda) (Feldman, 1975). Também pode produzir-se mecanicamente.

**Renda de agulha ou *crochet*** - tipo de trabalho executado com uma agulha de barbela, seguindo direções simples ou complexas, apresentando variados motivos e formas, ligados por filetes ou brides, concebido para o lar e para vestuário. Rege-se por desenhos de rigor matemático de malhas contadas. Alguns pontos, além da corrente inicial, executada com malhas no ar: ponto baixo, ponto alto duplo, triplo.

**Renda de bilros** - tipo de trabalho executado com bobinas - bilros - sobre uma almofada. A rendilheira executa esta renda cruzando ou entrelaçando sucessivamente fios têxteis sobre o pique e com a ajuda de alfinetes e dos bilros. O pique é um cartão onde se decalcou um desenho criado por artistas. Os bilros, pequenas peças de madeira torneada, de osso ou de outro material, têm a forma de fuso, pera ou esfera, conforme a região, onde se enrola o fio durante a manufatura. A origem deste tipo de renda é desconhecida, associando-se porém aos flamengos da Bélgica, porque nesse país e em geral, a renda tornou-se uma indústria verdadeiramente importante.

**Renda Guipura Irlandesa** - considerada muito "fina", esta renda de agulha, o *crochet*, em linho ou seda, apresenta-se densa, com motivos em relevo a formar arabescos, sobre rede. Surge por volta de meados do século XIX, era aplicada em entremeios e mais tarde também em roupa de *toilette* e de *lingerie*.

**Repe** - 1 - técnica de *plain weave*, com teia e trama contínuas, uma das duas escondida, empregue entre os antigos peruanos (D´Harcourt, 1962: 19-20). 2 - Tecido grosso e encorpado de lã, seda ou algodão, próprio para reposteiros, sanefas, cobertura de móveis como revestimento de poltronas, assentos de cadeiras. Quando apresenta desenhos tecidos pela trama chama-se *repe façonné*.

**Roda de dobar** ou de **bobinar** - ferramenta executada por Augusto Santana, é usada para encanelar, bobinar os fios, da dobadoura para as canelas, bobinas (fig. 4).



Fig. 4 - Augusto Santana - *Dobadoura e Roda de Dobar*, anos 1950. Aparelhar madeira, serrar, limar, torneiar, a 67 x c 76cm (roda de dobar). Pertences do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

Uma nova roda de dobar ou de bobinar, mais resistente, é também construída por Augusto Santana, a partir de uma roda reciclada de bicicleta em desuso (fig. 5).



Fig. 5 - Augusto Santana - *Roda de Bobinar*, anos 1960. Aparelhar e preparar madeira e metais, a 77,5 x l 80cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Ruche** - rufo, enfeite ou guarnição feito de pregas, folhos ou franzido, sobre tira de tecido, usada para ornamentar peças de vestuário pessoal e do lar.

**Saragoça** - tecido grosso de lã escura.

**Sarja** - padrão resultante da pedalagem 1-2, 2-3, 3-4, 4-1, numa montagem

4 4 etc.

3 3 etc.

2 2 2

1 1 1

Nesta investigação segue-se Davison, que considera este padrão um *Twill* e com a pedalagem de espinha: 4-3, 3-2, 2-1, 1-4. Também se diz de tecido entrançado de seda, lã ou algodão. Considera-se além disso uma técnica caracterizada pelos efeitos oblíquos, obtidos pela deslocação de um fio para a direita ou para a esquerda, em todos os cruzamentos de passagem de trama.

**Shetland** - lã de ovelha das ilhas *Shetland*, situadas no norte da Escócia. Tecido áspero, leve e quente.

**Sílica** - substância cuja composição química é o dióxido de silício, incolor quando pura.

**Silício** - elemento químico muito abundante na natureza, que é um não metal, componente da sílica e que é um semicondutor muito importante.

**Silicone** - substância plástica, cujas moléculas são formadas de átomos de silício e de oxigénio e que é usada no fabrico de tintas e vernizes e como isolador elétrico.

**Sisal** - fibra vegetal extraída de um agave, planta da família das Amarilidáceas, originária do México, de África ou do Extremo-Oriente, de cujas folhas se extrai fibra própria, para o fabrico de cabos, de cordas, cordéis, guitas, barbantes, sacos, tapetes e é composta de longos feixes,

molhos de fibras de um metro de comprimento. Outra referência à sua medida: 120 braças, sendo a braça uma medida antiga equivalente a 1,8288m.

**Suporte ou portador de bobinas** - apoio da urdideira, esta ferramenta pode aparecer com vários aspetos; no *atelier* de Dulce Santana ela tem lugar para 10 bobinas (fig. 6).

**Surrobeco** - pano grosseiro e duradouro, semelhante ao burel, mas um pouco mais largo, fabricado na Covilhã, também conhecido como pano da Serra.

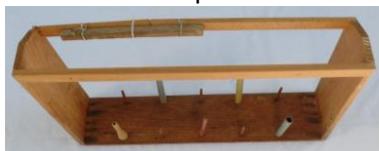


Fig. 6 - Augusto Santana - *Suporte de dez bobinas*, anos 1960. Aparelhar madeira, serrar, limar, torneir, a 41 x c 61cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

Associa-se a esta ferramenta uma outra, um guia fios de dez buracos (fig. 7), que conduz os fios do suporte das bobinas à urdideira giratória, no *atelier* de Dulce Santana.



Fig. 7 - Augusto Santana - *Guia fios*, anos 1960. Serrar, limar, brocar, l 7,5 x c 25cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

No *atelier* de Dulce Santana há um outro tipo de suporte de bobinas, além do já mencionado, que se aplica para acabamentos de franjas de *écharpes* e xales, para apoio a teceduras de *crochet*, *tricot*, entre outros usos. Trata-se de um suporte, que dá lugar a seis bobinas (figs. 8-9).



Figs. 8-9 - Augusto Santana - *Suporte de 6 bobinas*, visões de pé e deitado, anos 1950, 1960. Serrar, limar, brocar, pregar, a 65 x l 25cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Tabby** - antigo tecido de seda lisa, executado como *Tafetá*, com acabamento brilhante e ondulado. Em Davison *Tabby* ou *Plain Weave* são sinónimos (Davison, 1951: XII). Nesta investigação adota-se o termo *Tafetá*.

**Tafetá** - padrão ou técnica mais simples de tecelagem, do qual derivam outras técnicas, resultante da pedalagem 4-2, 3-1, numa montagem igual à referida em "sarja". Aparece referenciado em Davison como *Plain Weave*, *taffeta* ou *tabby*, é uma das três montagens básicas para todos os têxteis, sendo as outras duas o cetim e o *Twill*. Nesta investigação segue-se Davison, que inclui este padrão no Capítulo I da sua obra, *Twill Treadlings*; aí Davison apresenta a pedalagem 4-2, 3-1, sendo a montagem comentada antes neste Glossário, em sarja. *Tafetá* surge também referido como tecido de trama rugosa, sem avesso, que possui superfície brilhante ou baça; pode ser tecido a partir de grande variedade de fios - seda, *polyester* ou acetato, entre outras soluções de fibras - e segundo D'Harcourt, 1962: 15-27, pode referir-se a uma técnica, que apresenta numerosas variantes, incluindo o repe, a tapeçaria, etc. Também conhecido como desenho "tela", o *Tafetá* é porventura o primeiro

utilizado pelo homem, sendo originariamente tecido em seda. Na língua persa entrelaçar ou tecer dizia-se *taftan* e depois *taftah*, tecido, referindo-se a tecido de seda, de fios lustrosos e retilíneos.

**Talagarça** - tecido de fios ralos, mais ou menos encorpado pelo emprego de goma, utilizado para bordar.

**Tapeçaria** - «O termo tapeçaria, na sua definição histórica, designa com efeito, uma categoria particular de tecido sobre teia, cuja trama encobre inteiramente a urdidura e determina por si só o desenho, permitindo a realização de motivos complexos» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 9). A esta definição respondem a maior parte das produções medievais e do Renascimento, por exemplo. Há uma outra grande variedade de tapeçaria, além da tapeçaria de tear. Nessa variedade inclui-se a tapeçaria bordada com agulha sobre talagarça, como é o caso dos Tapetes de Arraiolos, bordados a ponto de cruz alongado. Outros tipos de tapeçarias podem ser bordadas a meio ponto e outros pontos, como o ponto de nó. A *Toile de Bayeux* é exemplo da variedade de tapeçaria bordada e surge na Idade Média, fim do século XI, em Inglaterra, mosteiro de Saint-Augustin de Canterbury (?), executada em lã e linho, medindo 0,48 a 0,51 x 69,55m. Neste tipo de tapeçaria apresenta-se também *Alcácer-Quibir*, 1966, de Paula Rego (1935), executada em lã, algodão, tecidos variados, cordões, fitas, bordado e "aplicado", sobre linho, a 250 x c 650cm. Hoje em dia, a "nova tapeçaria" contemporânea é tecida ou não, pode incluir bordado, *tricot*, renda, *appliqués*, costura, entre outras técnicas e assim surgem as designações: tapeçaria tecida, tecido tapeçaria, tapeçaria tecelagem, tapeçaria de liço, tapeçaria de agulha, tapeçaria bordada, tapeçaria de *appliqués*. À nova tapeçaria correspondem muitas das obras surgidas nas Bienais Internacionais de Tapeçaria em *Lausanne*, a partir de 1962, por exemplo, e pode surgir em pequenas ou em grandes dimensões. Pode acrescentar-se que, em Arraiolos executa-se tapeçaria lavrada, bordada a agulha, os designados Tapetes de Arraiolos; em Reguengos tecem-se mantas ou cobertores do lar ou de viagem, tapetes, murais, almofadas, etc., em tecelagem manual, as tradicionais Mantas de Reguengos; em Portalegre a tapeçaria aparece num misto de meios "nós" com tecelagem manual, as conhecidas Tapeçarias de Portalegre. A tapeçaria de nós é um outro tipo de tapeçaria, surgindo entre os Tapetes Orientais em vários tipos de nós. Neste contexto, tapeçaria pode ser em tecelagem manual de *Tafetá*, quando o é, no caso dos *Kelims*. Deste modo infere-se que tecelagem pode não ser tapeçaria, mas antes tecido para vestes pessoais ou para vestes do lar como reposteiros ou peças de *ameublement*. Note-se que os *Kelims*, expressão da cultura Islâmica, aplicam-se em variadas funções nos lares - no soalho, nas paredes, sobre mesas, sofás, camas, em almofadas, sacos para sal, cobertura das tendas de povos nómadas. Neste âmbito, o que indica estar-se perante uma tapeçaria ou perante um tecido? A questão da espessura e robustez da tecedura parece ser determinante, determinada pela técnica, aliada às matérias-primas, e a seu tempo aprofunda-se esta questão, considerando aspetos estéticos, sobretudo em torno da nova tapeçaria surgida com *Lausanne*, podendo considerar-se a tapeçaria têxtil-arte como uma obra-fechada, isto é, possível peça única, não passível de repetição - ressalvando os casos das "séries", edições - facto este que caracteriza por norma o tecido, nas suas execuções a metro. Em qualquer caso e «numa aceção ampla, o termo tapeçaria é, com efeito, sinónimo de tecido de arte» (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985:106). Para Anni Albers, tapeçaria é «uma forma de tecelagem, de carácter pictórico, contrastando com a tecelagem padronal, que se ocupa de repetições de áreas em contraste». Albers considera a tapeçaria trabalho artístico - «*It is art work*» - que trabalha formas significantes quer em si próprias, quer na sua relação dentro da organização pictural. A autora refere os elementos multiformes e a sua colocação livre, dentro dos limites de um determinado padrão. Para Albers, a tapeçaria exige a resposta mais direta de material e técnica à mão do executante, aquele que transforma aqui, matéria em significado (Albers, 1965: 66).

**Tapeceiro** - fabricante ou vendedor de tapeçarias.

**Tapete** - peça ou obra que cobre totalmente ou parcialmente um pavimento, podendo sair de várias técnicas - tecelagem, *crochet*, *pompons*, etc. - e assumir medidas pequenas. Neste

âmbito considera-se o termo *carpete*, quando se apresenta um tapete grande a proteger e/ou adornar grande parte do soalho de uma divisão.

**Tapeteiro** - fabricante ou vendedor de tapetes.

**Tartan** - tecido axadrezado, de lã de várias cores, usado na Escócia; escocês.

**Tear** - máquina que permite e realiza o entrecruzamento perpendicular coordenado de fios transversais, a trama, com fios longitudinais, a urdidura - uma superfície de fios paralelos muito próximos - através de uma naveta, lançadeira ou outro meio - projétil, pinça, jacto de ar, jacto de água - que passa pela cala. Aí constrói-se a estrutura de um tecido, na interrelação desta estrutura com a escolha da matéria-prima, seguindo a remissa escolhida e pressionando o fio da trama contra o da trama anterior com o pente ou de outro modo, conforme o período histórico e o tipo de tear.

Num tecido simples levanta-se um fio sim outro não e a trama passa. **Tear Jacquard** - inventado pelo mecânico francês Joseph Marie Jacquard (1752-1834), um único operário executa neste tear tecidos de complexos desenhos, tão facilmente como executa um tecido liso. Na tecelagem Jacquard, o desenho do tecido é primeiramente copiado em papel quadriculado. A seguir, um trabalhador especializado transfere o desenho para cartões perfurados. Por fim os cartões são ligados, cosidos, numa cadeia contínua e inseridos no tear (figs. 10-11). Os buracos nos cartões controlam quais fios são levantados, usados ou tomados, para tecer o padrão. A automatização conseguida pelo tear Jacquard torna a produção de desenhos complexos mais barata. Isto significa que desenhos intrincados ficam acessíveis a mais pessoas.



Figs. 10-11 - Tear Jacquard mecânico, automático, com os seus "cartões" utilizado na indústria têxtil. Fonte: [https://Jacquard\\_loom](https://Jacquard_loom), em outubro de 2014.

Em *Digital Jacquard loom -TC2 demonstration*, considera-se que o tear deve ser uma extensão da criatividade do artista ou do *designer*, sem que estes tenham que se ocupar demasiado com a tecnologia. A referida fonte do youtube descreve o processo de como se converte uma ideia num padrão ou *design*. O primeiro passo consiste em carregar o desenho no computador, quer se trate de desenho-ideia do artista ou desenho colhido em alguma fonte. Num segundo passo, edita-se a imagem de acordo com o tecido que se quer executar. Isto pode fazer-se num programa Jacquard industrial ou num programa processador de imagem, como o *photoshop*. No terceiro passo, abre-se a imagem editada, no *software driver* do tear, que é fornecido com o tear. O passo quatro consiste em clicar para ligar o já feito ao tear e começar a tecer. A partir daqui o tear começa a trabalhar, tomando conta da tecelagem. Nas imagens visionadas, a lançadeira e os pedais são mecânico-manuais. Além disso, é fácil mudar o padrão, basta recorrer ao computador para conseguir mudar instantaneamente um arquivo do *software* do tear. Depois continua-se a tecer e tudo muda de imediato - densidade da teia, materiais da trama, estruturas de tecelagem - sem necessidade de remontar nova teia, dando assim ao artista *designer* liberdade criativa. Ao mesmo tempo, este processo dá ao artista tecelão e ao *designer* o controle direto sobre mais de dez mil fios. Cada imagem-pixel corresponde a um fio. Cada fio passa pelos olhais das agulhas dos quadros, que são guiados pelo *software* do tear. É possível tecer com imensa variedade de fibras têxteis, naturais, artificiais, sintéticas, que apresentam novo leque de propriedades físicas, podendo-se criar tecidos de proteção

corporal, de uso militar, para fins medicinais, entre outros, matéria a desenvolver no subcapítulo dedicado às novas fibras. (<https://www.youtube.com/watch?v=UK6lqovdKLA>, em abril de 2017). Além disso pode acrescentar-se que a impressão têxtil digital está a transformar a cadeia de produção têxtil, pois torna possível maior variedade de projetos, reduz prazos de entrega, diminui custos e elimina desperdícios (<http://www.infosign.net.br>spgpprints-inaugurou-centro-de-tecnologia-de-impressao-digital-textil,em> janeiro de 2020).

**Tecedura** - o mesmo que tecelagem.

**Tecelagem** - técnica e arte de tecer com um tear, isto é, operação, atividade técnica de fabricar tecido(s), realizada através de um tear, que consiste no cruzamento, entrelaçamento ou entrecruzamento perpendicular de dois sistemas de fios, os fios de teia ou urdidura com fios da trama, seguindo uma ordem previamente estabelecida - um gráfico, uma remissa - para produzir um tecido. Segundo Anni Albers: «All weaving is the interlacing of two distinct groups of threads at right angles» (Albers, 1965: 38). A tecelagem foi manual antes da Revolução Industrial, que introduz a tecelagem industrial, mecanizada. Segundo Albers, a tecelagem foi inventada antes da cerâmica e permanece essencialmente imutável até ao presente (Albers, 1965:19). Para além da definição anterior, considera-se tecelagem a técnica e a arte de tecer com ou sem um tear. Sabe-se que hoje em dia se tece muito sem tear. O termo tecelagem pode ainda referir-se simplesmente a um tecido. Convém referir que neste estudo fala-se em tecelagem manual, tecidos híbridos - conjuntos de casacos e vestidos, de blusas e saias, sacos, *écharpes*, xales, reposteiros, *napperons* - quando se referem as autoras têxteis Dulce e Maria Santana, nos anos 1950 e 1960. Além disso, menciona-se tapeçaria contemporânea, um tipo de tecelagem manual, igualmente híbrida - mural, escultural, de veste, para reposteiros, divisórias de portais - quando se menciona a autora Maria Santana, de 2010 a 2015.

**Tecelão, tecelã ou tecedeira** - aquele ou aquela que se dedica a tecer num tear.

**Tecer** - entrelaçar ou entrecruzar, regularmente ou não, os fios da trama com os fios da urdidura, para formar tecidos, tapeçarias, num tear ou com ausência deste. De modo lato, consideram-se o *tricot*, o *macramé* e o *crochet* modalidades de tecer.

**Tecido não tecido** - aglomerado de fibras com alguma espessura, feito a partir de uma manta de cardação. A coesão pode dar-se por resinas sintéticas. Pode ou não ter uma base tecida.

**Técnica** - conjunto de processos baseados em conhecimentos científicos, e não empíricos, utilizados para obter certo resultado; «um ato tradicional eficaz, no que não difere do ato mágico, religioso, simbólico» (Mauss, 1968: 371). Fundando-se sobre o "saber-fazer", trata-se de uma eficácia que possui fortes componentes cognitivas, envolve o pensamento, a conceção, até a percepção sensível (<http://fr./Anthropologie%2des%techniques?oldid=112950176>, em janeiro de 2020).

**Tecnologia** - conjunto dos instrumentos, métodos e processos específicos de qualquer arte, ofício ou técnica. No domínio da produção, a tecnologia é a expressão material das ligações sociais (<http://fr./Anthropologie%20des%techniques?oldid=112950176>, em janeiro de 2020). «[...] um *corpus* de regras e princípios instalado no coração do próprio *apparatus* de produção; o termo é assim compreendido como gerador de prática, tal como um programa gera um resultado (Ingold, 2000: 350).

**Teia ou urdidura** - conjunto de fios longitudinais, fixos, que se dispõem ou urdem paralelamente, ao longo do comprimento de um tear ou de uma fazenda tecida, e por entre os quais passam depois os fios da trama.

**Tela** - designação aplicada geralmente aos tecidos ricos, bordados, pintados ou entretecidos com fios de ouro ou de prata. Exemplos: *La Toile de Bayeux*, obra bordada monumental do final do século XI, Inglaterra (Thomas *et al.*, 1985: 106-107) ou *Tissu aux Poissons*, obra antes ilustrada, pertencente ao antigo Peru e referenciada como tela vizinha do repe, pintada (Thomas *et al.*, 1985: 27).

**Tempereiro ou tensor** - utensílio que ajuda a manter permanente a largura do tecido ao longo do trabalho; consiste em duas hastes de madeira articuladas e está munido de agulhas nas extremidades; as agulhas picam e firmam-se nas orelhas do tecido (fig. 12).



Fig. 12 - Tempereiro, anos 1950. Fabrico industrial, c 72 x l 3,5cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Tencel** - fibra têxtil artificial, uma forma de seda artificial, também designada *lyocell* - liocel - extraída da madeira e consiste em fibra de celulose feita de pasta de madeira branqueada, usando fição, secagem de jacto húmido. Começa a desenvolver-se em 1972. Às vezes recebe acabamento de pele de pêssego. Usa-se em roupas desportivas. Possui boa absorção e boa resistência.

**Tenture** - conjunto de peças de tapeçaria, que narram uma história, um acontecimento.

**Tessitura** - composição têxtil.

**Tetra brik** - designação de uma embalagem longa vida, introduzida em 1963, fabricada pela empresa multinacional sueca *Tetra pak*, com formato de tijolo (*brick*, em inglês), para conter leite, sumos. Papel de *Tetra bricks* ou papel de tijolos *Tetra*, é o papel das embalagens referidas, em cuja reciclagem se tem investido globalmente, desde meados da década de 1980. Após o processamento, as embalagens *Tetra pak* resultam em alumínio e parafina, que podem ser reaproveitados na indústria.

**Tiraz** - termo árabe para pano de linho com ramagens e por vezes entretecido com ouro, usado tanto em vestuário civil como em vestes religiosas. Bordado. Vestuário com bordados. Tecido com bandas bordadas com letras.

**Tirela** - parte tecida de uma franja.

**Tissutex** - tipo de papel leve, feito da fibra comprida da bananeira das Filipinas, abacá. Apesar da sua aparência delicada, tem grande resistência à humidade e é basicamente igual ao papel de saco de chá, mas sem as perfurações. Contrariamente ao papel comum, pode ser colado e tingido sem se desintegrar. Laminado a si próprio ou a outros papéis ou tecidos, pode conter papéis, fios ou fibras e ser colado em camadas. Pode ser marmoreado, tingido, ligado ou pisado, triturado em papel texturado, que quando seco e de superfície tratada, pode assemelhar-se a couro.

**Torção** - forma como um ou mais fios são torcidos. A direção da torção designa-se S ou Z, de acordo com o sentido para a esquerda ou para a direita. A sua importância traduz-se no número de voltas contidas num metro de fio.

**Trama** - fio móvel, que num tear se dispõe transversalmente em relação à teia, passando, lançando-se através da cala da teia de um tecido. Hoje em dia pode empregar-se variado material têxtil e não têxtil na trama.

**Tricot** - tecido ou malha resultante do entrelaçamento manual de um fio contínuo, pela utilização de duas ou mais agulhas. Pode executar-se também com os dedos ou numa máquina.

**Tricotar** - executar tecido em malha, com agulhas próprias, à mão ou à máquina.

**Tule** - tecido "fino", leve e transparente, feito de algodão, seda ou de outras fibras, apresentando uma malha redonda ou hexagonal.

**Tweed** - tecido de lã pesado, consistente, com aparência e textura ásperas.

**Twill** - padrão ou técnica de tecelagem, caracterizado por efeitos oblíquos obtidos pelos fios da trama, passando alternadamente sobre um fio da teia e depois sob 2 ou mais, produzindo traços ou linhas diagonais. Também se diz de um tecido entrançado com o aspeto de sarja e é uma das três montagens básicas para todos os têxteis, sendo as outras duas o *Tafetá* e o cetim. Considera-se o tecido *Twill*, bem como a própria palavra, de origem chinesa (Davison,1951:1).

**Tyvek** - plástico sintético superficialmente semelhante a papel, fino, resistente e impermeável, é um material feito de fibras de polietilene. Leve, flexível e durável, é mais eficaz e versátil que tecidos, sendo um nãotecido, descoberto em 1955.

**Unicórnio** - ser sobrenatural do mundo medieval europeu, condimentou esse mundo tanto pela sua utilização prática como pelo seu simbolismo religioso. Era normalmente representado como um cavalo branco com um único chifre na testa. Quem bebesse pelo seu corno ficaria protegido contra envenenamentos e epilepsia; devido a esta proteção, era considerado um animal excepcionalmente puro. A presa do narval, uma espécie de baleia, foi usada como chifre do unicórnio. Este animal de fábula, conhecido das fontes clássicas, desenvolveu a sua própria mitologia na Idade Média. Os contos medievais descreveram-no como um lutador feroz, que apenas podia ser capturado, se uma virgem casta fosse deixada sozinha no seu território. O animal pousaria a cabeça no seu regaço e adormeceria, até que os caçadores o capturassem (Bailey et al., 2011: 267). Recordam-se neste âmbito as tapeçarias medievais representando a *Dama e o Unicórnio*, Bruxelas (?), final do século XV, tecendo os vários “sentidos” (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985: 142-145).

**Urdideira** - utensílio complementar ao tear, onde se urde a teia, que pode ser um caixilho de madeira, que possui tacos, hastes de madeira, em intervalos de 15cm, designando-se neste caso urdideira quadro (fig. 13) ou pode ser uma ferramenta móvel, giratória, tomando o aspeto de uma dobadeira de grandes dimensões; neste último caso recebe a designação de urdideira giratória (fig. 14). A urdideira quadro retira a sua designação do facto de poder estar fixa numa parede, podendo por vezes vir incluída na armadura do tear.



Fig. 13 - Augusto Santana - *Urdideira quadro*, anos 1950. Serrar, tornejar limar, brocar, pregar, a 109 x l 97cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

Uma urdideira giratória (fig. 14), sucedânea da primeira urdideira quadro no *atelier* de Dulce Santana, chega a executar teias ou urdiduras de 10m, quando as encomendas se avolumam; são ambas construídas por Augusto Santana.



Fig. 14 - Augusto Santana - *Urdideira Giratória*, anos 1960. Serrar, limar, brocar, pregar, a 121 x l 52cm. Pertença do *atelier* de Dulce Santana. Fonte: acervo de Maria Santana.

**Urdidura ou teia** - conjunto de fios fixos, que se dispõem ou urdem paralelamente, ao longo do comprimento de um tear ou de uma fazenda tecida, e por entre os quais passa depois a trama.

**Urdir** - dispor ou arranjar os fios da teia para fazer o tecido, isto é, colocar a urdidura no tear, enrolando-a no órgão de trás. Também se urde a teia numa urdideira, ferramenta complementar do tear.

**Veludo** - tecido de lã, seda ou algodão, de tecedura muito cerrada, liso ou raso de um lado, e do outro coberto de penugem curta e suave, isto é, pêlos levantados e muito juntos, seguros por fios de teia. Consegue-se, por exemplo, tecendo num tecido singelo uma teia extra, que é envolvida sobre ferros e cortada depois.

**Vertical** - diz-se do tear, que apresenta a urdidura ao alto, na vertical.

**Vicunha** - mamífero ruminante, da família dos camelídeos, que vive nos Andes, fornece lã finíssima e é também conhecido por vigonho, taruca e taruga.

**Viés (corte em viés)** - técnica que consiste em cortar um tecido para vestuário num ângulo de 45º em relação ao eixo da teia, como acontece por exemplo quando se prepara trapilho, isto é, tecido ou trapo cortado às tiras para tecer mantas ou passadeiras de trapos, normalmente reciclados em tempos idos. Nesta investigação emprega-se trapilho por exemplo na tapeçaria *Regressos*.

**Viscose** - fibra artificial, gerada a partir de uma solução celulósica, que pode ser obtida tanto da polpa da madeira, como das ramas do algodão. Depois de tratamento químico, essa solução pastosa resulta num líquido viscoso, que após descanso e novo tratamento químico se transforma em filamentos, formando o chamado fio de viscose. Usa-se na manufatura de tecidos para o vestuário feminino, desportivo, forros, entre outras aplicações.

**Xilogravura** - técnica que consiste em executar uma gravura em relevo sobre madeira; gravura obtida por esta técnica de impressão.

**Zerkall** - papel produzido no moinho *zerkall*, Alemanha, próprio para trabalho tipográfico e artístico.

## ANEXOS

### ANEXO A

Uma carta da firma Aibéo, sediada na Covilhã, datada de 9 de setembro de 1967, detalhando pormenores de alguns fios fabricados nos anos 1960 e a que Dulce Santana tem acesso.

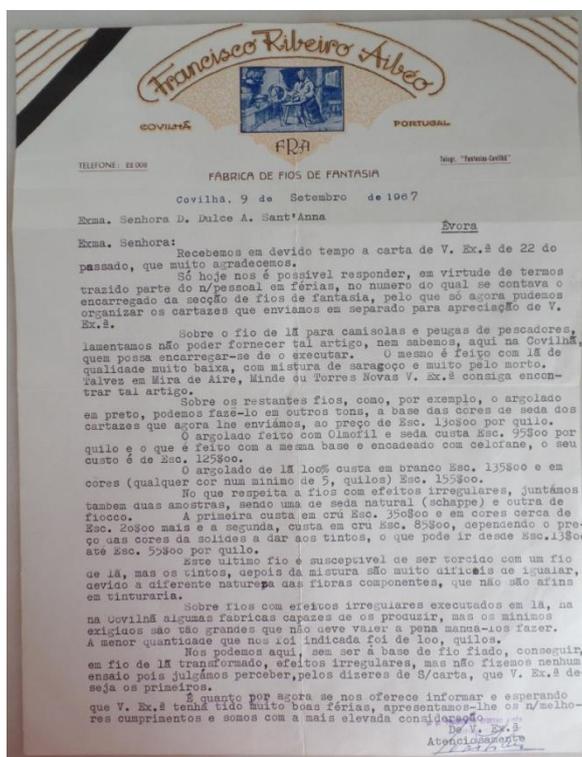


Fig. 1 An A - Carta da Fábrica de Fios de Fantasia, de Francisco Ribeiro Aibéo, datada de 9 de setembro de 1967.

### ANEXO B

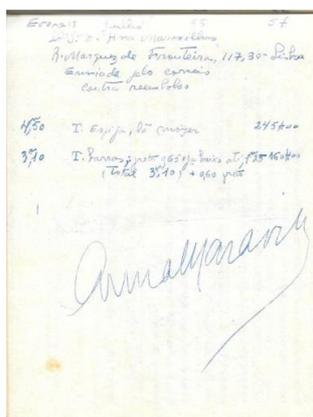


Fig. 2 An B - Nota de encomenda com o nº 57, assinada por Anna Marvilhas, cliente de Dulce Santana e datada de 19 de julho de 1966. Pode ler-se a morada - R. Marquez de Fronteira, 117, 3º, Lisboa. Trata-se de uma encomenda de 4,50m de T. (Tipo ou tecido) Espiga, lã moyer, 245\$00 e 3,10m T. barras: preto 0,65 e pa baixo até 1,25m (total 3,10m) + 0,60 preto, 160\$00. Sobre estas indicações lê-se: enviada pelo correio contra reembolso.

### ANEXO C



Fig. 5 An D - Nota de encomenda nº50, de 25 de agosto de 1965, emitida em nome de Francisco Oliveira Santos, Hotel Garbe, Armação de Pera (Algarve), assinada por Maria Margarida Santos e pela tecelã autora. A encomenda, enviada pelo correio, contra reembolso, consta de 5 cortes de diferentes tecidos e de 7 "panos" à Americana, tanto quanto se consegue ler. Fonte: acervo familiar de Maria Santana.

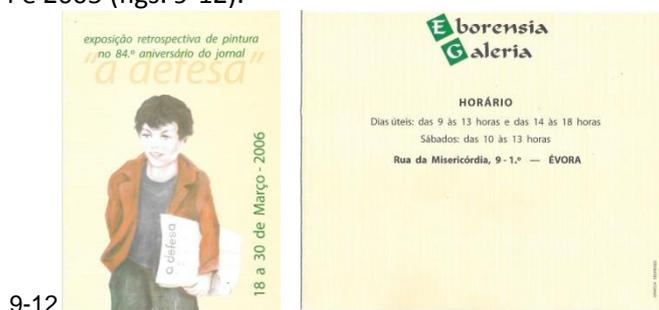
Fig. 6 An D - Dois recibos selados. Um recibo tem o nº 234, está datado de 26 de fevereiro de 1966, proveniente de faturas nºs 34 e 247, no montante de 2 412\$00, recebidos do Hotel Sol e Mar. Um outro recibo, nº 236, está datado de 16 de setembro de 1966, provém de fatura nº 252, no montante de 1 475\$00, recebidos de *Boutique Chaminé*, Albufeira (Algarve). Fonte: acervo familiar de Maria Santana.

Fig. 7 An D - Fatura nº 150, passada a 16 de julho de 1959, à Exmª Srª Maria Emília Ramos, Rua Ivens, 9, 3º E, Lisboa, na quantia de 930\$00, correspondente a 4 xailes e é paga a 3 de agosto de 1959. Fonte: acervo familiar de Maria Santana.

Fig. 8 An D - Fatura nº 239, passada a 16 de abril de 1966, a Madeira Superbia, Av. Duque de Loulé, 75-A, Lisboa, na quantia de 2 513\$00, correspondente a 10 saias. Refere-se ainda: artigos que constam de v/ nota de encomenda nº 55, enviada pelo correio à cobrança. Fonte: acervo familiar de Maria Santana.

## ANEXO E

Desdobrável relativo à atividade da Eborensia Galeria, contendo os vários artistas plásticos aí expostos entre 1994 e 2005 (figs. 9-12).



9-12

Artistas Plásticos que estiveram presentes na Eborensia Galeria		
Data	Exposição	Artistas representados
16/12/1994	«Évora, cidade luz»	<i>Paulino Ramos</i>
20/1/1995	Expo. Aguarelas	<i>Henrique Mendes</i>
18/2/1995	«Arte e Caça»	<i>Joaquim J. Oliveira</i>
17/3/1995	Expo. Pintura	<i>Dulce Sant'Anna</i>
7/4/1995	Fotografia e Cerâmica	<i>Peter e Daniele Baldrey</i>
5/5/1995	Trabalhos sobre gesso	<i>Jorge Lancinha</i>
16/6/1995	«A Figuração dos Mitos»	<i>Emília Nadal</i>
14/7/1995	Expo. Pintura	<i>Alberto d'Assumpção</i>
15/9/1995	Expo. Fotografia	<i>Pe. Mário Tavares e Armando Silva</i>
13/10/1995	Expo. Pintura	<i>Rosa Casquinha</i>
3/11/1995	Expo. Pintura	<i>Estela Marcelo</i>
2/12/1995	Expo. Pintura	<i>Marcelino Bravo</i>
12/1/1996	Expo. Pintura	<i>Pe. Manuel José Marques</i>
9/2/1996	Expo. Pintura	<i>Maria Laranjeira</i>
15/3/1996	Expo. Pintura	<i>Rui Macedo e Jorge Lancinha</i>
4/4/1996	Expo. Pintura	<i>Fátima Mateus</i>
10/5/1996	Expo. Pintura	<i>José Lourenço</i>
14/6/1996	Colectiva de Escultura em Pedra	<i>Carlos Dutra Gabriel Seixas João Sotero Luísa Perienes Pedro Fazenda Susana Piteira</i>
19/7/1996	Expo. Pintura	<i>Cláudia Rosado Carla Manata</i>
15/9/1996	Pintura / Escultura	<i>Francisco Gaia</i>
Outubro/1996	Pintura/ Colagens	<i>Maria José Guimarães</i>
15/11/1996	Expo. Pintura	<i>Ema Berta</i>
13/12/1996	Tapeçaria / Composições	<i>Maria Isabel d'Assumpção Gineta Potes</i>

Artistas Plásticos que estiveram presentes na Eborensia Galeria		
Data	Exposição	Artistas representados
19/4/1997	Escultura /Aguarelas	<i>Jerónimo Amaral António e Pedro Charneca</i>
16/5/1997	Aguarelas	<i>Margarida Perdigão</i>
18/7/1997	«Guiné-Bissau e Cabo Verde» Expo. Fotografia	<i>Ulisses Rolim</i>
12/9/1997	Expo. Fotografia	<i>Carlos Matos</i>
18/12/1997	Expo. Pintura	<i>Alberto d'Assumpção</i>
5/6/1998	Aguarelas e Escultura	<i>Pedro e Tozé Charneca Jerónimo Amaral</i>
10/7/1998	Expo. Pintura	<i>Camol d'Évora</i>
7/12/1998	Expo. Pintura	<i>Maria Varela</i>
20/6/2001	Expo. Pintura	<i>Branca Villas Boas Maria Fernanda</i>
15/3/2002	«Percurso»	<i>Isoline Lages</i>
4/4/2003	Pintura, Ouro e Prata	<i>Emídio Geraldes</i>
6/6/2003	Expo. Fotografia	<i>Cláudia Serrenho</i>
6/2/2004	Expo. Pintura	<i>Ferro, Paula Rodrigues e Zé António</i>
2/4/2004	Expo. Pintura	<i>Helena Langrouva</i>
Maio/2004	Expo. Pintura	<i>Stela Marcelo</i>
17/2/2005	Expo. Fotografia	<i>Pe. Fernando Marques</i>
19/3/2005	Trajes (expo. Póstuma)	<i>Dulce Sant'Anna</i>
8/4/2005	Expo. Pintura	<i>João Branco</i>
Setembro/2005	Expo. Desenhos	<i>Tiago Lino</i>
11/11/2005	Expo. Pintura (colectiva)	<i>Maria Luíza Ervideira Mimela Mira Margarida Perdigão Helena Lisboa</i>

Figs. 9-12 An E - Desdobrável, Publicação de «A Defesa», contendo a atividade da Eborensia Galeria.





**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO  
E FORMAÇÃO AVANÇADA

---

**Contactos:**

Universidade de Évora  
**Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA**  
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94  
7002-554 Évora | Portugal  
Tel: (+351) 266 706 581  
Fax: (+351) 266 744 677  
email: [iifa@uevora.pt](mailto:iifa@uevora.pt)