

O MESTRE TAPECEIRO E OS “CADERNOS DE ALUNO”

Elke Otte Hülse
Mestra pelo PPGAV – CEART, UDESC

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo abordar a tapeçaria como um exercício que inicia com a ajuda de um mestre, que pode ser comparado com o narrador descrito por Walter Benjamin. Pretende-se apresentar inicialmente a importância do tapeceiro Ernesto Aroztegui na criação de uma cultura da tapeçaria, tanto no Uruguai como no centro-sul do Brasil, ministrando cursos por ele denominados “cadernos de aluno”. Descrevendo as diversas etapas que compõe esses “cadernos de aluno”, podem-se considerá-los como exercícios perceptivos? Num segundo momento pretende-se apresentar a história e obra de Aroztegui onde ele concilia em sua fatura todos os conhecimentos adquiridos em suas viagens como marinheiro viajante. Será que Aroztegui quis enfatizar através de sua obra a importância do conhecimento técnico na fatura da tapeçaria?

Palavras – Chave: Tapeceiro; narrador; “caderno de aluno”.

ABSTRACT:

This paper aims to approach tapestry as a perceptive exercise that begins with the help of a master, who can be compared to the narrator described by Walter Benjamin. It is intended to initially present the importance of the tapestry weaver Ernesto Aroztegui in the creation of tapestry culture, such in Uruguay as in the center-south of Brazil, teaching courses by him denominated “student’s books”. Describing the many phases that compose these “student’s books”, can they be considered perceptive exercises? In a second moment it is intended to present Aroztegui’s history and work where he conciliates in his factoring all knowledge acquired in his trips as traveling sailor. Did Aroztegui want to emphasize through his work the importance of the technical knowledge in the tapestry making?

Keywords: tapestry weaver; narrator; “student’s book”.

O Mestre Tapeceiro como Narrador:

O dia a dia do ateliê de tapeçaria na atualidade sofreu algumas mudanças, se for analisada a forma como funcionava um ateliê na Idade Média. Começando pela iluminação do ambiente que por vários séculos só funcionava à luz do dia e do sol. Hoje existem várias possibilidades de iluminação artificial que se aproximam bastante da luz natural. Embora seja perceptível que a iluminação em alguns horários do dia, assim como em alguns períodos do ano, favoreça uma melhor visualização das cores. Os poucos exemplares de tapeçarias da Idade Média a que hoje se tem acesso, ainda mostram como a cor foi um elemento fundamental na sua

confecção. O leque de cores era pequeno, mas as cores eram vibrantes, se analisar que só existiam tingiduras naturais e todas eram usadas de maneira harmoniosa. *Ainda hoje muitas pessoas, vítimas da imagem convencional da “idade das trevas”, imaginam a Idade Média como uma época “obscura”, mesmo do ponto de vista colorístico* (ECO, 2007, p. 99).

Um outro fator que mudou ao longo dos séculos é a mão de obra. O ofício de tapeceiro na Idade Média e em períodos posteriores era uma profissão que o artesão iniciava na adolescência. Muitos tapeceiros aprendiam na própria família, com o pai e o avô também tapeceiros e hoje, muitos tapeceiros iniciam suas atividades na universidade. Em vários períodos da história a figura do tapeceiro sempre foi associada aos homens, cabendo às mulheres da família o apoio no urdimento, na preparação dos fios da trama e nos arremates. Hoje, nos vários continentes onde a tapeçaria acontece, muitas mulheres, geralmente com mais de trinta anos, exercem a atividade. Nos Estados Unidos da América existe a preocupação de trazer aprendizes jovens aos ateliês para tomarem gosto pela arte da tapeçaria. A figura apresentada por Walter Benjamin aparece aí, porque o mestre tapeceiro repassa aos mais jovens sua experiência e conhecimento na condição de narrador. Não adianta nada o jovem tapeceiro ter acesso a bons livros técnicos e ao exercício da atividade, só isso dificilmente vai envolver e criar vínculos. Mas quando o mestre tapeceiro intercala entre as atividades práticas, narrativas de práticas de ateliê, fatos acontecidos ao longo da história, aí sim existem grandes chances de se criar um novo tapeceiro. Na Europa, onde a tapeçaria acontece há vários séculos em ateliês, o aprendizado era feito de pai para filho e do artesão aprendiz que almejava ter uma profissão. A técnica era passada para os mais jovens através do fazer manual, e esse iniciava nas tarefas básicas, como separar os fios da trama, confecção do urdimento e preenchimento do fundo da tapeçaria. O *licier*, responsável pelo ateliê, tecia todas as partes importantes da tapeçaria e supervisionava o trabalho dos demais tapeceiros. Portanto, o aprendiz aprendia através da [...] *experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte a que recorrem todos os narradores* (BENJAMIN, 1996, p. 198). A vivência diária no ateliê e a cobrança de um trabalho adequado por parte do *licier* responsável obrigavam o aprendiz a produzir conforme as exigências e necessidades do cartão. Ao longo do século XX novos ateliês de tapeçaria se criaram, mas a figura do aprendiz que

aprendia através da experiência passada tanto oralmente como do fazer manual está se perdendo. Seria pela falta de interesse na atividade ou a falta de oportunidade econômica?

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais (BENJAMIN, 1996, p. 214). Assim também o tapeceiro uruguaio Ernesto Aroztegui (1931-1994), encantado com a técnica da tapeçaria, buscou conhecer em diversas partes como no Oriente Médio, na França e com os povos dos Andes. Relaciona-se o fazer do tapeceiro uruguaio com a experiência da narrativa, em que as melhores narrativas escritas [...] são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1996, p. 198). A inexistência de ateliês no Uruguai e no Brasil levou Aroztegui a reunir em três tapeçarias, propostas de exercícios que reúnem técnicas usadas nos diversos lugares por onde ele esteve aprendendo. Aroztegui poderia ser considerado por Walter Benjamin o *marinheiro comerciante*, aquele que vem de longe e sempre tem muito que contar. Ao passo que o *licier* dos ateliês entre 1400 e 1900 poderia ser o artesão que ali aprendeu, viveu e repassou seus conhecimentos, suas histórias e tradições. *Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram* (BENJAMIN, 1996, p. 199).

Especificamente no centro-sul do Brasil, as cidades de São Paulo e Porto Alegre tiveram a oportunidade de conviver por alguns anos com o tapeceiro Aroztegui. Este se deslocava para as referidas cidades para ministrar aulas de tapeçaria. Os “cadernos de aluno”, como Aroztegui os denominava, são três tapeçarias que reúnem uma série de exercícios para aprendizes a tapeceiro. No primeiro caderno de aluno, também denominado de “Recursos Têxteis no Plano”, o aprendiz inicia fazendo o urdimento que deve ser firme e parelho, pois serve de sustentação para a trama. Geralmente o aprendiz ainda não teve contato com o curso proposto, por isso ele olha o “caderno de aluno” como um todo. O tear a ser usado é o de alto-liço, um tear vertical mais comum no Oriente Médio e entre os povos andinos, e o de baixo-liço, sendo horizontal, ocupa mais espaço físico e é usado principalmente na Europa. O “caderno de aluno” reúne várias propostas de exercícios, que servem de alicerce para futuras tapeçarias. Para o bom aprendizado da técnica, é primordial a presença do mestre tapeceiro e sua orientação. *O senso prático é uma das características de muitos narradores natos* (BENJAMIN, 1996, p. 200). Ao final da

série de exercícios, o aprendiz desenvolve um desenho também denominado de cartão por ele criado (figura 1).

O objetivo é que nesse cartão estejam inseridas as técnicas anteriormente propostas, mas como proceder? O mestre tapeceiro poderá sugerir onde os recursos técnicos melhor se adaptam naquele cartão. *O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria* (BENJAMIN, 1996, p. 200). Em toda essa trama, do início ao fim é proposto ao aprendiz que use cinco cores de um mesmo material, escolhido previamente. Para Aroztegui, é mais importante o fazer manual no tear, narrado pelo mestre tapeceiro, do que qualquer outro tipo de anotação. O aprendiz [...] *é livre para interpretar a história como quiser, e com isso [...] atinge uma amplitude que não existe na informação* (BENJAMIN, 1996, p. 203).

No segundo “caderno de aluno” Aroztegui propõe exercícios de domínio da forma. O aprendiz desenvolve vários cartões para exercícios propostos verbalmente onde a história pessoal do aprendiz faz a diferença. *Assim se tece a rede em que está guardado o dom narrativo* (BENJAMIN, 1996, p. 205). Nesse segundo caderno o aprendiz escolhe novamente cinco cores, preferencialmente diferentes das cinco iniciais. O cartão final desse caderno não deve ser fixado por baixo do urdimento como no primeiro. O aprendiz deverá usá-lo só para fazer marcações no urdimento e mantê-lo ao lado para observação e acompanhamento. Será que essas diferentes experiências podem ajudar o aprendiz na escolha de suas preferências?



Figura 1
 Cartão final do primeiro caderno de aluno em execução.
 Fonte da imagem: “caderno de aluno” de Elke Hülse.

A tapeçaria, ao longo dos séculos, tinha utilidade de aquecer ambientes, esconder as irregularidades das paredes e principalmente mostrar o poder de seus proprietários, por isso suas grandes dimensões. Hoje, em virtude do alto custo da mão de obra e dos materiais, e o longo tempo de execução, as tapeçarias foram sendo reduzidas. Assim também os ambientes que podem expor uma grande tapeçaria são reduzidos, resumindo-se a espaços públicos. Resta então ao tapeceiro da atualidade adaptar suas tapeçarias às exigências do mercado e [...] *o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado* (BENJAMIN, 1996, p. 206). Por isso, assistem-se hoje em todos os continentes a tantas exposições de mini-têxteis, pequenas tapeçarias, fáceis e rápidas de serem confeccionadas e transportadas.

Todos aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer e aprender a arte da tapeçaria com Aroztegui, têm o compromisso de repassar esses ensinamentos para outros aprendizes da tapeçaria. *A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução* (BENJAMIN, 1996, p. 210). O tapeceiro só deixa de ser aprendiz quando, ao desenvolver seus cartões, os faz valorizando os recursos técnicos da tapeçaria de forma única e criativa. Pode-se comparar essa desenvoltura do tapeceiro com o aprendizado de um idioma, inicialmente se aprendem o vocabulário, a concordância, pequenas frases e, enfim, só quando há o raciocínio no idioma é que ocorre o domínio sobre ele. Por essa razão, os tapeceiros medievais acreditavam que um aprendiz deveria ser um jovem, um adolescente, um indivíduo que ao longo de sua vida teria tempo suficiente para aprender, armazenar e usar todo esse conhecimento. Quando não existe a maturação do conhecimento e o tempo de convivência com a fatura - fato comum na atualidade - é muito difícil o tapeceiro criar e tecer algo que vai além da média. Por isso [...] *a memória é a mais épica de todas as faculdades* (BENJAMIN, 1996, p. 210).

Segundo Benjamin, *quem escuta uma história está em companhia do narrador e quem tece uma tapeçaria está no ateliê em companhia do tear, do cartão e dos materiais necessários para execução da urdidura e trama*. Nos diversos períodos da história, a atividade dentro do ateliê foi e continua sendo silenciosa, de muita concentração, mas um exercício criativo intenso que não pode ser associado à solidão.

No terceiro “caderno de aluno” Aroztegui propõe a confecção de franjas e formas tridimensionais. Essas formas remetem inicialmente a cestaria, mas o que as diferencia é que se está ainda tramando no urdume do tear, ao passo que a cestaria não usa esse suporte. Os volumes podem ser preenchidos e há possibilidade de várias formas planas e espaciais acontecerem na mesma composição. Segundo Aroztegui, somente depois de executar esses três cadernos o aprendiz, estará apto a desenvolver seus próprios cartões e se expressar através da tapeçaria. *A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo eles definem uma prática* (BENJAMIN, 1996, p. 220). O toque da mão em contato com os diversos

materiais e a experiência adquirida, é que definem o que melhor se ajusta às necessidades do cartão.

Assim como [...] o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIN, 1996, p. 221), também o mestre tapeceiro narra suas experiências ao aprendiz e não teme dividir o espaço com um outro tapeceiro. A narrativa não tem um autor específico e o tapeceiro não tem como prioridade assinar suas tapeçarias. Em vários períodos da história não existem registros de quem as executou, somente quem pintou o quadro que foi desenhado como cartão e principalmente quem as encomendou. Portanto, ainda hoje, o tapeceiro como [...] o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1996, p. 221).

O mestre tapeceiro e sua obra:

Artistas dificilmente são tão interessantes quanto sua obra (ABBONDANZA, 1995, p. 45). Esta frase enunciada pelo crítico de arte uruguaio Jorge Abbondanza define muito bem Luiz Ernesto Aroztegui, que nasceu em 1930 na cidade de Melo no interior do Uruguai e faleceu em 1994 em Montevideu. Não teve contato familiar com a tapeçaria, mas na década de 50 encantou-se por ela quando fez os primeiros ensaios. Durante dez anos viajou, pesquisou e conheceu a tapeçaria do Oriente Médio, da França e da América do Sul, com alguns povos andinos. Tendo a oportunidade de conviver por algum tempo nesses lugares, ele aprendeu muito da técnica utilizada em cada região visitada. Conheceu seus teares que pouco diferem de um continente para outro, o processo de cada região, adaptado ao seu produto. A matéria prima predominante nas três regiões é a lã, mas proveniente de animais distintos.

O Uruguai não tem exemplares significativos de arte pré-colombiana e nem teve movimentos artísticos expressivos até a década de 50, surgindo tão somente alguns artistas isolados como Carmelo de Arzadun, Guillermo Laborde, Jose Cuneo, entre outros. As artes plásticas na Escola Superior de Belas Artes neste período dividiam espaço com a cerâmica e a ourivesaria em prata, atividades estas muito expressivas até então. Aroztegui ingressou no meio artístico de Montevideu em meados da década de 60, lecionando no Instituto Artigas de Professores, estudou história da

arte e participou de encenações teatrais. Em 1965 montou o Ateliê de Montevideu, onde ministrou aulas de tapeçaria e, junto com seus alunos, criou na década de 70 o Centro de Tapeçaria do Uruguai (CETU). Aroztegui envolveu inclusive familiares na arte da tapeçaria, criou uma referência em seu país que frutificou e até hoje novas gerações de tapeceiros são formados. Ele sempre teve uma dedicação especial para com seus alunos, conquistando-os e envolvendo-os na atividade, muitos deles tornando-se colegas de profissão. Sua produção artística como tapeceiro foi sempre uma busca pelo exercício da técnica, ou seja, criação e experimentação. Segundo Deleuze, *pode-se dizer que aprender, é uma tarefa infinita* (DELEUZE, 2006, p. 238). O resultado desse empenho como tapeceiro apareceu ao longo dessa trajetória de vida, ao participar da décima Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza em 1986.

O tear é o instrumento com o qual o tapeceiro trama materiais diversos e o processo de execução sempre segue o mesmo princípio, quase todos partem de um cartão; será então a leitura e interpretação desse cartão o diferencial? Somente depois de muito explorar a técnica, Aroztegui assim como tantos outros tapeceiros da contemporaneidade foram reconhecidos pelo público espectador. Ele considerava esse processo natural e necessário, por esta razão primava pela pesquisa e pela ousadia no uso da técnica. Em seus 25 anos de profissão foi incansável na busca de novas experiências e na divulgação da tapeçaria em eventos mundiais.

Na década de 60, várias manifestações artísticas como a tapeçaria, a escultura em madeira e o vitral ganharam relevância no Uruguai, dividindo espaço com a pintura e outras atividades desenvolvidas na Escola Superior de Belas Artes de Montevideu. Aroztegui participou ativamente desta quebra de paradigmas das artes plásticas e as artes menores. Foi pelas mãos desse tapeceiro e de Cecília Brugnini que a tapeçaria no Uruguai ganhou espaço e adeptos, tanto na Universidade como nas galerias de exposições. A partir da década de 70 anualmente aconteceu um encontro nacional de tapeceiros em Montevideu para exposição, análise e avaliação dos trabalhos executados. Em 1973 e nos anos seguintes, com a ocupação militar, estes encontros foram importantes para a sobrevivência da atividade. Como não havia muitas iniciativas artísticas, Aroztegui acreditava que essas reuniões e exposições manifestariam a energia, o vigor e a persistência dos tapeceiros. O trabalho de Aroztegui como tapeceiro, foi significativo, sabendo-se que a fatura da tapeçaria é de resultado demorado. Aos olhos dos espectadores e admiradores, o tapeceiro

captava com *habilidade* e *sutileza* elementos do contexto e os explorava de tal forma que em algumas tapeçarias é no fundo que ele concentra a riqueza de sua pesquisa. A série de retratos de celebridades mostra o rigor técnico que ele sempre almejava, e a realidade das figuras, contrasta com as combinações cromáticas usadas nos fundos. Para Tassinari, *a arte do retrato é em parte captar o não-sei-quê do retratado* (2006, p. 90). Algumas personalidades como Freud, Borges e Golda Meir fazem parte dessa série.

Fez ainda experiências com deformações óticas, esticando ou encolhendo rostos famosos, utilizava uma técnica no tear na qual a urdidura fica aparente e esta, juntamente com a trama, formam uma espécie de retícula. Segundo Rosalind Krauss, a retícula *reafirma a modernidade da arte moderna* através de duas maneiras distintas, uma espacial e outra temporal. No sentido espacial ela declara a autonomia da arte que se manifesta de maneira *antinatural, antimimética e antireal* (KRAUSS, 2002, p. 23). No sentido temporal ela pode ser analisada como uma característica inexistente no século XIX. Apesar de Aroztegui experimentar essa técnica somente em meados da década de 70, o crítico Jorge Abbondanza classifica essa série como sendo uma busca de novas fronteiras. No acabamento de seus trabalhos, Aroztegui usou os mesmos métodos usados nas grandes tapeçarias desde a Idade Média, sem molduras e possibilitando a obra se inserir ou voltar ao espaço de exposição. Para Tassinari, *o que há de novo na arte contemporânea é que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano. Não o transcende, apenas traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo* (2006, p. 91).

Em toda sua trajetória Aroztegui ultrapassava os limites da linguagem têxtil tradicional e em sua participação na Bienal de Veneza, segundo Graciela Kartofel, crítica de arte, os visitantes, [...] *entravam, sorriam indefectivelmente comovidos. Os rostos saíam transformados e as expressões suavizadas, o olhar nostálgico e alerta* (KARTOFEL, 1994, p. 07). A tapeçaria “*Mi Vision Del Mundo*” *Albert Einstein* (figura 2) apresenta detalhadamente as diversas espessuras de letras desenhadas com giz no quadro negro. Para conseguir esse efeito de cores ele fez uso do *chinè*, recurso no qual são usados alguns cabos de uma cor misturados a vários de outra cor. Através deste recurso ele consegue tecer algumas letras mais nítidas e outras dando a impressão de estarem quase se apagando.

O número reduzido de cores, além do contraste entre elas, pode servir como atrativo para o espectador. O retângulo em degradê de cinco cores no centro do quadro negro desestabiliza a rigidez dos cálculos, das equações e das demais anotações ali apresentadas. No lado direito superior da tapeçaria, a fórmula que o tornou conhecido e ainda a figura de Einstein com um giz na mão diante do quadro negro, ou seria um tear de alto-licço? Todo o rigor técnico que Aroztegui utilizava em suas tapeçarias e a disciplina com que realizava seu trabalho também podia ser percebido no contato que tinha com seus alunos.

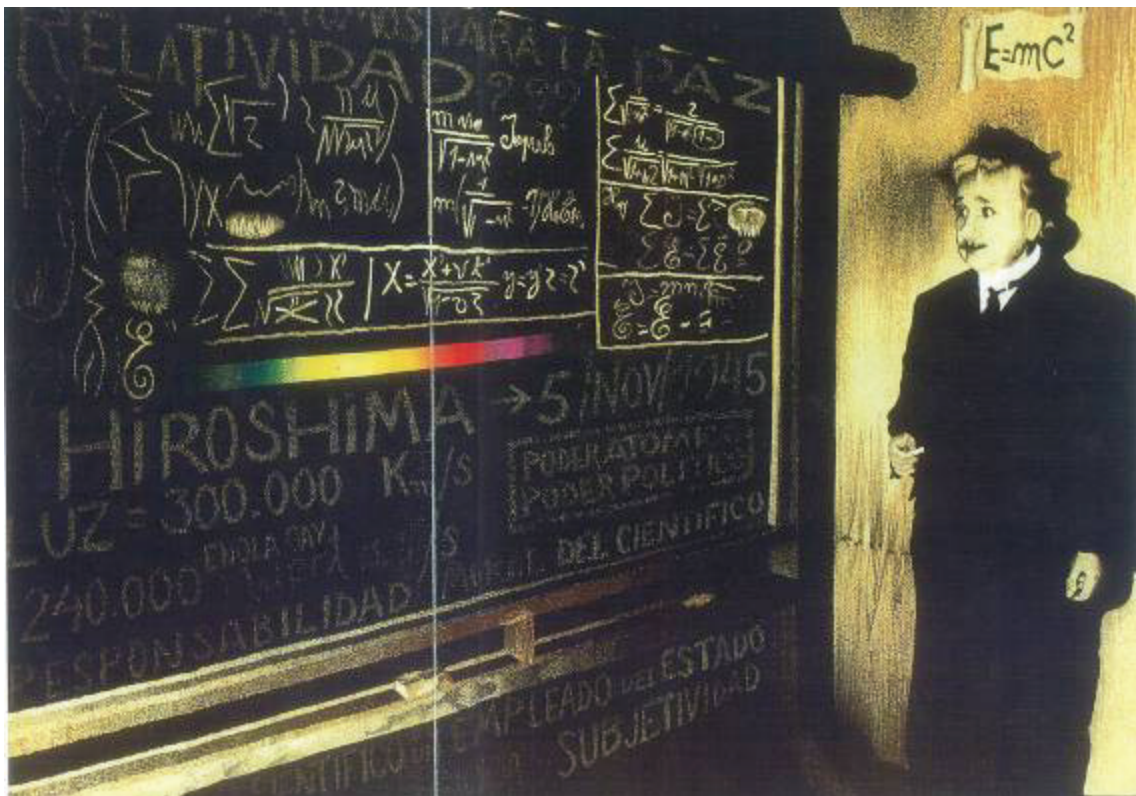


Figura 2

Ernesto Aroztegui

“Mi Vision Del Mundo” Albert Einstein

Fonte da Imagem: Ministério de Educación y Cultura. XLII Biennial de Venezia. Venezia, Museo Nacional e Artes Plásticas e Visuales, (1986).

As imagens existentes atualmente das tapeçarias de Aroztegui estão em revistas específicas, ilustrando artigos sobre sua trajetória. Na grande maioria são em preto e branco, o que dificulta a visualização das cores usadas, principalmente no plano de fundo onde ele explorava e experimentava as várias possibilidades técnicas.

Conclusão:

Aroztegui, sendo um obstinado e insistente pesquisador da técnica da tapeçaria, também não mediu esforços ao divulgar entre seus alunos todo seu conhecimento. Ele usava a técnica para se aproximar ao máximo do real e o processo da fatura era mais importante que a criação do cartão. Vários rostos tramados em suas tapeçarias saíram de jornais ou revistas e foram adaptados como cartões. Quando o espectador está familiarizado com a imagem que vê, isto é, o retrato de celebridade, fica mais suscetível a perceber o processo técnico utilizado, os materiais e as cores. Por outro lado, ao usar a técnica da retícula como recurso, associado à distorção dos traços do rosto das celebridades, Aroztegui enfatiza o simulacro. Será que Aroztegui teceu preferencialmente retratos de celebridades para enaltecer justamente o exercício da técnica da tapeçaria? Os “cadernos de aluno” foram instrumentos que Aroztegui utilizou para aproximar-se de seus alunos na condição de mestre narrador. Analisá-los como um exercício perceptivo e descrevê-los como um processo de aprendizagem é uma maneira de enaltecê-los e mostrar que mesmo fora do circuito cultural da tapeçaria é possível que a mesma aconteça nas mãos de alunos tapeceiros.

Referências:

- ABBONDANZA, Jorge; KARTOFEL, Graciela. *Homenaje a Ernesto Aroztegui. Tramemos*. Buenos Aires, n.42, p. 2-7, junio 1994.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- ECO, Umberto (org.). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Elke Otte Hülse

E-mail: elkeoh@gmail.com

Graduação em Educação Artística pela UDESC, Especialização em Arte-Educação na UNESC, Mestrado em História Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV do CEART – UDESC. Trabalha em ateliê com produção de tapeçarias e ministra oficinas de tapeçaria no ateliê e na UDESC.