

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Jessica Colet**

**O TÊXTIL EM PALHA DE TRIGO: PRÁTICA ARTESANAL  
ENQUANTO OBJETO SIMBÓLICO, ESTÉTICO E CULTURAL NO  
INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL**

**Passo Fundo, RS**

**2021**

Jessica Colet

O TÊXTIL EM PALHA DE TRIGO: PRÁTICA ARTESANAL  
ENQUANTO OBJETO SIMBÓLICO, ESTÉTICO E CULTURAL NO  
INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Alice Porto dos Santos.

Passo Fundo, RS

2021

Jessica Colet

**O têxtil em palha de trigo: prática artesanal enquanto objeto simbólico, estético e cultural no interior do Rio Grande do Sul**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Alice Porto dos Santos.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Lorilei Secco - UPF

---

Profa. Maria Goretti Baptista Betencourt - UPF

Agradeço aos meus pais Ildo e Marinez e meus irmãos Henrique e Caroline, pelo apoio e suporte durante toda a jornada acadêmica, que se mostrou uma conquista conjunta. À minha companheira, Amanda, pelo incentivo incansável em cada momento de dificuldade. À professora Dra. Alice Porto Santos, pela orientação paciente, compreensiva e motivadora. Aos colegas e amigos, Suéllen, Giovano, Gilnei e Giulia pelo companheirismo e pela trajetória que construímos juntos. Aos amigos, obrigada pela compreensão nos tantos momentos de ausência.

## RESUMO

A prática do artesanato em palha de trigo na região de Casca/RS é recorrente e faz parte do cotidiano das comunidades. Nesse meio, a produção de utilitários como chapéus e bolsas de palha é tarefa destinada às mulheres, sendo incorporada à esfera das atribuições do lar. O fazer artesanal foi por muito tempo transmitido de geração em geração e é compreendido pelas artesãs como um dote especial. A presente pesquisa propõe a observação do têxtil em palha de trigo produzido na região enquanto prática dotada de valor simbólico e estético, a partir das perspectivas da arte contemporânea, tendo como objetivos compreender o contexto onde surge a prática artesanal; observar a posição ocupada na sociedade pelos sujeitos que ainda hoje produzem artesanato em palha de trigo na região e estudar as possíveis implicações da prática no contexto da arte contemporânea através da linguagem da apropriação. Para tanto, desenvolve-se uma pesquisa em arte, com abordagem qualitativa e exploratória, que busca percorrer a temática de estudo levando em conta as questões de posicionamento político, de cultura local, de pertencimento, de afetividade, da noção coletiva de feminino e de arte que a ela estão atreladas.

Palavras-chave: têxtil, artesanato, arte popular, apropriação, feminino.

## **ABSTRACT**

The wheat straw craft practice, in the region of Casca/RS, is common and part of the day-by-day life in the communities. For that matter, the production of utilities, like hats and wheat purses or bags is the women's job, being joined to the home attributions sphere, the knowledge was, for a long time, passes from generation to generation and is understood by the artisans as a special doing. The current study puts forward the observation of the wheat straw textile, produced in the region as a action filled with symbolic and aesthetical value, coming from the contemporary artistic perspectives, having as objectives understand the context where the craft practice starts; observe the social position filled by the ones who still produce wheat straw craft in the region, and study the possible implications of the technique in the contemporary art context through the appropriation language. For this purpose, it is developed a art search, with exploratory qualitative approach, that seeks to go through a searching theme, taking in consideration matters like political position, local culture, belonging, affection, collective notion of the feminine and the idea of the art that is tied to them.

Keywords: textile, craft, popular art, feminine.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Chapéus produzidos para trabalho no campo, pela artesã Nelsa Scariot.....	18
Figura 2 - Chapéu com padrão mais refinado, pela artesã Anna Rissi Strapazzon. ....	19
Figura 3 - Bolsas decoradas e com tranças tingidas, pela artesã Anna Rissi Strapazzon.....	19
Figura 4 - Renilda Fátima Franceschi Canozza e Irma Campagnolo - frames de vídeo .....	26
Figura 5 - O tempo de cada gesto, frames de vídeo, 2021 .....	27
Figura 6 - Tranças de palha, pela artesã Cecília Orso Canossa.....	28
Figura 7 - O tédio de Láquesis, 2021. ....	29
Figura 8 - O tédio de Láquesis, 2021 (detalhe). ....	30

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A ARTE E O COTIDIANO	10
3 O TÊXTIL E AS RELAÇÕES DE GÊNERO	15
3.1 Dinâmicas Regionais	17
3.2 Tramas, mito e narrativa	21
4 PRODUÇÃO POÉTICA	24
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS	32

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca revisitar práticas e fazeres artesanais próprios de localidades do interior do Rio Grande do Sul, propondo um diálogo entre tais ações tradicionais e a esfera da arte contemporânea, através de uma poética visual desenvolvida no decorrer da pesquisa. Na linguagem da arte, é impossível desvincular as vivências do artista de sua produção, dessa forma, o artesanato com palha de trigo que é desenvolvido na região de estudo foi selecionado pela significativa carga afetiva que carrega, bem como pela riqueza de sentidos que podem ser observados a partir da simples ação de trançar a palha.

Pode-se entender muito sobre o fado da mulher ao observar seu trançado. A trança é símbolo de união e transmite a identidade de um grupo, de todas as mulheres que fazem dela meio de expressão. É também, no entanto, metáfora de um aprisionamento, do condicionamento do feminino naquele contexto, da mulher que é feita para algo, e que desempenha sua tarefa dia após dia, talvez sem nem mesmo notar o grande enredo em que está inserida.

A reflexão acerca das questões do feminino é tema central na linguagem poética da pesquisa. Pode-se enxergar através deste viés tão rico e fundamental uma possibilidade de abraçar diversos contextos, criando pontes entre espaços e tempos distintos. Percebe-se a necessidade de falar sobre o “ser mulher” em um trabalho de simultaneidade, olhando o passado e trazendo-o para dialogar com o presente. Falar sobre a própria tribo é desafiador, e a monografia se propõe a voltar a atenção para aquele meio de origem, observar uma comunidade com os olhos de quem a compreende, mas que já não é absorvida pelas dinâmicas do espaço. Nessa construção, se faz relevante pensar o meio e enxergar as questões de posicionamento político, da cultura local, de pertencimento, de afetividade e tantas outras que esculpem a noção coletiva de feminino e de arte.

Para uma construção visual de todas estas considerações torna-se necessário revisitar elementos, texturas, materiais e fazeres comuns do local de origem, mas que podem ser vistos como curiosos em outros espaços. A ocupação da mulher em torno da casa e do ambiente familiar é muito presente, e com ela o trabalho manual, o artesanato com têxteis e fibras naturais. Este ofício de trançar e tecer é tão usual quanto costurar, a prática metódica de tantas tias, mães e avós de trançar palhas de trigo confeccionando chapéus para serem usados no trabalho do campo parece muito significativa. A textura do trabalho manual, suas marcas, seus nós e sua complexidade ensinada de geração em geração constroem uma rede de significados que serão explorados em seu potencial estético e artístico.

Diante disso, questiona-se: De que forma podemos perceber o trabalho artesanal realizado pelas mulheres da região de Casca/RS com fibras naturais enquanto prática artística ou objeto estético passível de desdobramentos no campo da arte contemporânea? De modo a aproximar-se desta questão, o objetivo geral da pesquisa se caracteriza por observar a prática do artesanato com palha de trigo realizado pelas mulheres da localidade enquanto prática detentora de valor simbólico e explorar seu potencial estético e plástico no desenvolvimento de uma poética própria. São pertinentes os objetivos específicos de compreender o contexto onde surge a prática artesanal; observar a posição ocupada na sociedade pelos sujeitos que ainda hoje produzem artesanato em palha de trigo na região; estudar as possíveis implicações da prática no contexto da arte contemporânea através da linguagem da apropriação.

Parte-se da hipótese de que o fazer artesanal, a partir das perspectivas da arte contemporânea, pode ser incorporado em uma poética visual, mantendo sua especificidade e, ao mesmo tempo, expandindo-se ao encontrar novos sentidos possíveis propostos pelo artista. Para tanto, é desenvolvida uma pesquisa em arte, com abordagem qualitativa e exploratória.

O primeiro capítulo do presente trabalho procura trazer uma breve observação do conceito de arte contemporânea e sua construção ao longo da história, culminando na utilização da apropriação enquanto uma linguagem artística. Bem como a abordagem de aproximações possíveis entre as esferas da arte, vida, cotidiano e arte popular, propondo pontes entre as mesmas.

A abordagem acerca da arte têxtil e o papel da mulher nesse contexto específico é introduzida no segundo capítulo, juntamente a um olhar mais atento acerca da comunidade a ser estudada nesta pesquisa. Ademais, o capítulo também ocupa-se da formação de identidade coletiva através da arte, e dos mitos e signos que podem ser relacionados ao têxtil. Já no último capítulo apresenta-se a construção da poética visual estruturada ao longo da pesquisa, por meio das linguagens de vídeo-arte e apropriação.

## 2 A ARTE E O COTIDIANO

As definições de arte vêm mudando e se adaptando ao longo da história. A razão de existir da arte esteve, por muito tempo, ligada a fatores externos, servindo a outros fins, sejam eles religiosos, aristocráticos, decorativos ou de caráter educativo.

Em “A arte depois da filosofia”, Kosuth (2012, s. p) aponta que a valoração da arte no passado como objeto decorativo criou uma falsa impressão de que o belo e a arte teriam algum tipo de ligação conceitual, tal concepção, para o artista, não é coerente visto que a existência de um objeto e seu funcionamento em um contexto de arte são irrelevantes para um juízo estético acerca do mesmo, já que este é tão passível de considerações estéticas quanto quaisquer outros objetos do mundo. A partir disso, o autor defende a separação entre arte e estética, apontando que a arte encontra sua finalidade em si mesma, assumindo sua existência como uma tautologia.

Tais considerações vêm ao encontro das ideias apresentadas por Danto, em sua obra “Após o fim da arte”, onde o autor defende que houve uma ruptura na forma de se fazer e pensar a arte:

Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. (2006, p. 5)

A arte que segue após a ruptura, nesse contexto, seria a arte contemporânea - ou “pós histórica” como é descrita pelo filósofo. Danto procura estabelecer como se deu esta descontinuidade da narrativa artística, diferenciando a arte moderna da arte contemporânea. É importante pontuar que os termos “moderno” e “contemporâneo” não dizem respeito a uma questão temporal, visto que a distinção entre os dois gêneros, segundo o autor, se deu de forma gradativa, de maneira que a grande mudança só se fez clara a partir das décadas de 1970 e 1980.

[...] a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte - creio eu. Da mesma forma que o “moderno” veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte *recente*, “contemporâneo” passou a designar algo a mais que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos. (DANTO, 2006, p.12)

A partir deste contexto de ruptura, podemos perceber na teoria do fim da arte proposta por Danto um sentido de libertação, em que o fazer artístico acessa aquilo que antes se

encontrava além dos limites da arte. Para Kosuth (2012, p. 217), “ser artista agora significa questionar a natureza da arte” o artista considera que o rompimento da narrativa da arte moderna possibilitou uma mudança na própria natureza da arte:

A arte “moderna” e as obras anteriores pareciam conectadas em virtude de sua morfologia. Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a “linguagem” da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *readymade não-assistido*, a arte mudou seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. (KOSUTH, 2012, p.217)

O novo contexto da arte contemporânea é marcado pela liberdade estética, onde não há mais qualquer limite histórico, e tudo é permitido (DANTO, 2006). A diluição das barreiras entre o objeto de arte e os próprios meios de produção incitada por Duchamp alteram os fundamentos aparentemente estáveis da obra de arte, possibilitando o evento da apropriação e recontextualização de objetos. Nesse sentido, o que vem a transformar um objeto cotidiano em um objeto de arte é o olhar do artista, a tal ponto que uma obra de arte preexistente e já consagrada pode sofrer interferências e ser rerepresentada com nova autoria em um novo sentido.

A partir disso, confundem-se as noções de autoria, originalidade, e unicidade em arte, conceitos que, segundo Benjamin (1935), induziam antes no observador uma ideia de deslumbramento diante do objeto artístico caracterizando sua *aura*. Ao passo em que já não faz sentido falar de originalidade, perde-se a aura construída em torno do da obra de arte e esta passa a aproximar-se significativamente da realidade da vida e das massas a partir dos meios de reprodutibilidade técnica.

No artigo “Narrativas Enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas”, 2014, Katia Canton explora maneiras de ler e compreender a arte no contexto da contemporaneidade. Para a autora, a produção experimental das vanguardas do séc. XX, gera um estranhamento e instabilidade em torno da definição de arte, de forma que a busca pela abstração pura e a ideia de arte pela arte, sem correlações com a realidade vem a gerar um movimento de resposta. A ação artística contemporânea não compartilha da noção modernista sintética e abstrata de arte, mas volta a se aproximar da realidade da vida e da ideia de narrativa. (CANTON, 2014)

Dessa maneira, muitos artistas buscam uma produção que se relacione diretamente com os fatos cotidianos, os sentidos de sua obra não estão mais fechados em si mesmos, mas se configuram a partir da percepção humana, restabelecendo uma conexão entre obra e

observador, muitas vezes procurando incitar neste algum tipo de postura ou reação. Para Canton (2014, p. 97), “A arte não redime mais. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades”.

A autora, assim como Danto, observa que a produção contemporânea não parte de uma negação das produções anteriores, a contemporaneidade vem a se apropriar das linguagens, elementos e processos desenvolvidos pelo modernismo e, a partir destes, aplicar um novo sentido, que é próprio do novo contexto. Assim é construído um novo modelo de narrativa, que não possibilita uma leitura linear, já que é fragmentada e indireta. (CANTON, 2014, p. 98)

Canton desenvolve o conceito de narrativa enviesada, visto que existe um renovado interesse por parte dos artistas contemporâneos na ideia de narrativa, no entanto, esta já não compreende o modelo tradicional e linear, nem segue um tempo cronológico. Muito disso se deve à assimilação da abstração moderna pela arte contemporânea.

A modernidade, que matura no século XX, buscava libertar a arte da representação do real, desembocando em projetos de autonomia, que se espelhavam e se refletiam em fenômenos estéticos como a geometrização e a abstração formal. De fato, essa somatória de experimentações modificou radicalmente a noção de estrutura narrativa de que se faz uso hoje: as narrativas enviesadas contemporâneas, também narram histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo/meio/fim tradicionais, compõem-se a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas contam; porém, não necessariamente, resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2014, p. 91)

São muitos os temas que se estruturam em construções conceituais e que vêm a formar as narrativas enviesadas. Da mesma forma que Kosuth (2012, p. 217) afirmou que “a arte mudou seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito”, Canton (2014, p. 98) aponta que na contemporaneidade os artistas abandonam a preocupação com o meio e passam a se preocupar com o sentido.

A partir do momento em que o meio não mais importa, uma multiplicidade de suportes se torna disponível ao artista contemporâneo, que os utiliza na busca de um sentido que está intrinsecamente ligado à realidade da vida e do mundo. Para a autora, “a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida. O tempo e a memória, o corpo, a identidade e o erotismo, o espaço e o lugar, as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual” (CANTON, 2014, p. 98).

Ao pensar a perspectiva de Canton acerca da arte contemporânea pode-se perceber

uma abertura à incorporação da arte popular e do artesanato à esfera da arte. As práticas tradicionais e cotidianas historicamente não são consideradas como obras de arte por si só, no entanto, podem hoje ser compreendidas como detentoras de valor estético quando inseridas em uma narrativa artística.

Para Ivone Mendes Richter, arte e cotidiano estão intrinsecamente ligados. A autora, em “Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das Artes Visuais” (2000), realiza uma investigação sobre a estética feminina do cotidiano nas famílias de alunos de uma escola municipal de ensino básico da cidade de Santa Maria, RS. Com o estudo expõe as diversas manifestações estéticas provenientes da cultura popular, e entendidas como “fazeres especiais” naquela comunidade, tais como a tecelagem, pintura, croché, entre outras práticas desenvolvidas por mulheres, chamando a atenção para as diferentes percepções acerca do que pode ser considerado arte e para a existência de um senso estético e de valor na produção de tais fazeres. Segundo Richter (2000, p. 133),

A qualidade estética poderá passar despercebida até que exista alguém que olhe e perceba com um novo olhar. Muitas vezes, as pessoas estão tão escravas do estereótipo da sua própria expectativa, que ficam incapazes de perceber coisas novas. A função do/a artista seria, nesse caso, aguçar o sentido de estranhamento e de beleza até da coisa mais comum. Isto o/a artista faz vendo o objeto de uma nova forma e elevando-o à “esfera de uma nova percepção” (Rader e Jessup, 1976: 23).

Nos estudos de Richter pode-se notar que todos os chamados fazeres especiais são praticados por mulheres - sendo esta imposição da esfera doméstica aos indivíduos do sexo feminino uma discussão a ser desenvolvida nos capítulos que seguem. No entanto, para a autora, tal distinção configura uma forma de afirmação social, geradora de uma identidade positiva, diante do fato de que as mulheres da comunidade em questão têm a consciência de estar produzindo um objeto de valor e interesse estético. Sobre a presença da estética no cotidiano, a autora afirma,

É preciso pensar que a arte é uma necessidade primeira do ser humano, e como tal presente desde sempre na humanidade, expressa por uma infinidade de manifestações, mas sempre presente. Ela não está distante das pessoas, somente isolada em museus ou locais inacessíveis, mas está presente no cotidiano de cada ser humano, justamente por sua condição de ser humano. Mesmo a arte dos museus foi um dia arte do cotidiano, e embora sendo necessário preservar estas obras, elas precisam fazer parte da vida das pessoas, como elemento enriquecedor do seu viver. (RICHTER, 2000, p. 133)

A obra “A Grande Paisagem” (2019) desenvolvida pelo artista visual Sandro KA apresentando-se como um exemplo das possibilidades de diálogo entre o fazer artístico

popular e arte contemporânea. A proposta, desenvolvida através de uma residência artística de Sando Ka da cidade de Passo Fundo/RS, se instaurou a partir do empréstimo de pinturas, tapeçarias, desenhos e fotografias com temáticas de paisagem pelos moradores à exposição, onde a instalação tomou forma pela justaposição de todas as diferentes paisagens no interior do cubo branco. Peças com valor afetivo, kitsch ou até mesmo reproduções foram alçadas ao status de obra de arte a partir da ação.

Propondo reflexões sobre os lugares da arte entre os afetos e a legitimação e entre os espaços públicos e privados, o projeto assumiu o espaço institucional do museu como um lugar de criação para além de um lugar de exibição, e sua relação com a cidade e o público, como um campo investigativo (Cardoso, 2021, p.182)

Em sua poética visual, o artista faz uso de mecanismos de apropriação e de uma linguagem irônica, utilizando-se da carga simbólica trazida por essas paisagens, desafia a instituição no sentido da determinação de o que pode, ou não, ser considerado arte. Cruzando as fronteiras entre arte e vida cotidiana, entre arte e artesanato, entre quem é ou não artista Sando Ka possibilita uma interlocução entre o museu e a comunidade em seu entorno, incentivando assim um senso de pertencimento que abre portas para a ocupação da instituição museológica por indivíduos que usualmente não circulam nos espaços de arte.

É evidente, a partir dos estudos de Richter (2000) e dos diversos exemplos que podem ser documentados ao longo da história que o fazer artesanal pode ser um forte gerador de senso de identidade e pertencimento a um grupo ou local. Partindo desta percepção, o presente trabalho vem de encontro à tendência contemporânea da apropriação de linguagens, e propõe o olhar mais atento ao artesanato produzido com palha de trigo no interior do estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente na região de Casca, por entender que existe nesta prática valor estético a ser observado em seus possíveis desdobramentos na esfera da arte, além do latente senso de comunidade gerado pela prática entre as artesãs locais.

### 3 O TÊXTIL E AS RELAÇÕES DE GÊNERO

A atividade têxtil é presente desde os primórdios da humanidade, constituindo um importante elemento civilizatório: a produção de vestimentas e utensílios. Seu emprego no campo das artes também data da antiguidade, no entanto o levantamento de sua história é dificultado devido à questão da fragilidade dos tecidos, que se deterioram facilmente. São conhecidos registros do desenvolvimento da tecelagem em locais como Egito, China e Pérsia por volta de 2.200 a.C. A prática também perpassa as culturas greco-romanas e do oriente médio (ROSENHEIN, 2014, p. 12).

Segundo Rosenhein, (2014, p. 12), tradicionalmente a Arte Têxtil caracteriza-se pela impressão artística através do uso de fibras retorcidas e estruturadas em tramas, principalmente com lã e seda de origem animal e linhas de algodão, linho e outras de origem vegetal. Dessa forma, entende-se que a produção têxtil estabeleceu-se em diversas partes do mundo assumindo inúmeras formas e configurações, com ao mais diversos materiais.

Um ponto comum em meio à diversidade de formatos em que a produção com fios e tramas se manifesta é a classificação da prática como principalmente feminina, passando a fazer parte da esfera dos cuidados com a casa e o âmbito doméstico. Dessa forma, ao alcançar a esfera da arte, o têxtil, e de modo geral as artes aplicadas, são considerados como uma arte menor, associada ao artesanato e à decoração de ambientes.

Rosenhein, (2014, p. 13), afirma que este tipo de arte vem lutando para ser reconhecida pelas suas especificidades. Observando o têxtil a partir deste viés, se fazem relevantes os escritos de Simioni, (2007, p. 89), onde a autora defende que a história da arte é tomada como uma prática discursiva perpassada pelas dinâmicas de gênero, sendo que as artes têxteis eram e são ainda hoje percebidas de um modo sexuado.

A distinção realizada com a arte têxtil pode ser entendida como reflexo da estrutura patriarcal que, historicamente, rege a sociedade e suas dinâmicas, a qual distancia o sexo feminino da esfera da vida social. Segundo Dumoulin e Larguia (1982, p. 11), tal afastamento é resultado da divisão do trabalho entre os sexos, a qual incentiva os homens a assumirem papéis de inventividade e força, enquanto mantém as mulheres circunscritas aos limites do lar, conservando assim as lógicas da sociedade de classes: “A mulher foi relegada para a esfera doméstica pela divisão do trabalho entre os sexos, ao mesmo tempo em que se ia desenvolvendo uma poderosíssima ideologia que ainda hoje determina a imagem da mulher e o seu papel na vida social”.

Outro fator determinante neste processo de inferiorização do têxtil, e que vem de encontro à teoria de Dumoulin e Larguia, é a introdução da produção fabril. A indústria têxtil empregou principalmente mulheres, as quais constituem, segundo Simioni, (2007, p. 96), um dos primeiros exemplos de trabalho alienado, visto que as operárias eram encarregadas da execução mecânica das tarefas, sendo privadas de projetar os produtos finais de seu trabalho bem como da posse dos meios de produção, reduzindo assim o têxtil nesse contexto a uma mera reprodução repetitiva e braçal.

Na medida em que a história da arte descreve mulheres enquanto “amantes”, “companheiras” ou “esposas” de artistas reafirma-se a referida divisão, negando ao sexo feminino o acesso à área das artes tidas como maiores, conforme aponta Simioni, (2007, p. 91):

Desde os anos 1970, a história da arte feminista aponta que a inexistência de nomes femininos canônicos deve-se não a ausências naturais de qualidades intelectuais ou artísticas, mas sim a uma prática sucessiva, mais ou menos institucionalizada, de exclusão das mulheres do campo artístico. Dentro do sistema acadêmico, elas enfrentaram um obstáculo bastante concreto: o de não serem aceitas nas academias de belas artes.

Diante disso, ao longo da Idade Moderna, as artes aplicadas e o têxtil - que na antiguidade foi visto com grande prestígio - passam a carregar cargas simbólicas negativas: a associação ao trabalho manual e ao artesanato, como um fazer mecânico pouco intelectualizado, juntamente à feminilização da prática, já que esta poderia ser classificada como “delicada”, próxima dos afazeres do lar e da esfera feminina.

Nesse sentido, é relevante observar que, mesmo o têxtil sendo historicamente entendido enquanto categoria feminina tendo uma predominância significativa de artistas mulheres, os maiores expoentes da área são artistas homens. Entende-se que a contradição não se deve ao fato de os homens realizarem produções mais relevantes ou intelectualmente superiores, mas ocorre novamente em função da estrutura misógina que rege a sociedade, a qual estrutura também as reações no campo das artes, de forma a sempre priorizar artistas do sexo masculino, dessa forma, instaura-se a noção de que as mulheres, enquanto seres inferiores, são capazes de produzir uma arte inferior, ou menos significativa (SIMIONI, 2007, p. 94).

A autora destaca ainda que as artes aplicadas são percebidas como arte sem grande valor estético:

[...] são associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico do que o de seus companheiros. Em suma, tratava-se de labor e não de arte. Seguindo a lógica de desenvolvimento classificatório já mencionada, a produção têxtil era naturalizada como feminina, artesanal e pouco intelectualizada (SIMIONI, 2007, p. 97).

Isto posto, pontua-se que a produção têxtil que configura o objeto da pesquisa não foge ao padrão exposto pelas autoras, sendo ela uma prática realizada artesanalmente e essencialmente por mulheres. É percebida na região de estudo como um fazer sem grande relevância estética, sendo muitas vezes reduzido a sua aplicabilidade prática, como utilitário.

### *3.1 Dinâmicas Regionais*

O município de Casca localiza-se na encosta superior do Nordeste do estado do Rio Grande do Sul. De acordo com dados do IBGE, na localidade residiam 8.651 habitantes no ano de 2010, sendo muitos deles em áreas rurais, pois boa parte da economia local é baseada no setor primário. A cidade, de colonização italiana, reproduz uma atmosfera interiorana muito comum de toda a região: “imigração” é palavra aprendida muito cedo nas escolas do município, na medida em que um grande saudosismo às origens é cultivado. Segundo dados da prefeitura municipal 70% da população descende de imigrantes italianos, em muitas famílias ainda é falado o dialeto proveniente da língua italiana, mesmo que muitas delas já representem a quarta ou até mesmo quinta geração após a chegada ao chamado novo mundo.

As tradições na região são laços duradouros, respeitados, e que perpassam gerações, sendo o papel da mulher nessa sociedade um aspecto atravessado por diversas dinâmicas próprias do local. Tradicionalmente, a mulher de descendência italiana dedicava-se às atividades domésticas: o cuidado com os filhos, a dedicação ao marido, a comida, a confecção de roupas dentre as diversas atribuições próprias da esfera do lar. No entanto, a grande maioria das famílias residiam em áreas rurais, o que levava a mulher a ocupar-se também do trabalho braçal necessário para a manutenção da propriedade.

A história oral discorre acerca das provações enfrentadas pelas mulheres, as quais tratavam dos animais e da lavoura junto de seus maridos, deixando muitas vezes os filhos sozinhos, ou então levando-os, ainda bebês, para o campo para que não ficassem desassistidos. Era usual que as crianças e jovens trabalhassem também nas plantações, visto que todo o processo era manual, do plantio à colheita, exigindo o empenho de todos os membros da família. O acesso à educação era precário, principalmente para as meninas, sendo

que a oportunidade de estudar muitas vezes só se apresentava através do ingresso em conventos.

Neste cenário característico, a confecção de peças artesanais com a palha de trigo era uma prática comum. Em um cuidadoso processo uma variedade específica de trigo era plantado, colhido, selecionado, preparado e então trançado nas chamadas “dressas” – longas tranças de palha, que reproduziam padrões dos mais simples aos mais elaborados. Através das dressas eram produzidos chapéus, os quais eram um item essencial de vestuário, utilizado todos os dias para a proteção do sol durante as longas horas de trabalho. Dessa forma, a peça artesanal era inserida no dia a dia como um utilitário, os chapéus de palha são mais uma forma de cuidado com a família por parte das mulheres, o que acarreta uma carga afetiva a estas produções. Os chapéus usados para o trabalho eram feitos a partir de padrões mais simples, já os chapéus usados em outras ocasiões poderiam ter trançados mais elaborados e decorativos, inclusive incorporando outras técnicas, como fuxicos e crochês para decoração da peça.

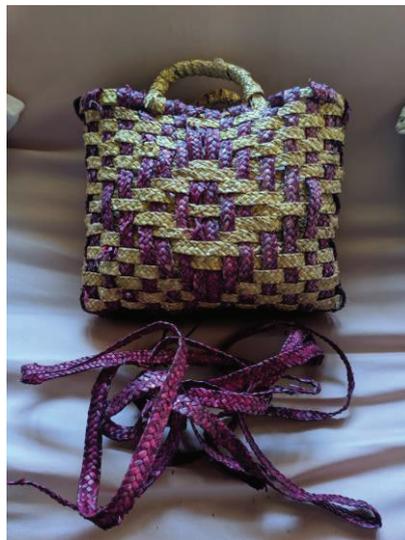


**Figura 1** Chapéus produzidos para trabalho no campo, pela artesã Nelsa Scariot



**Figura 2** Chapéu com padrão mais refinado, pela artesã Anna Rissi Strapazon.

Outra peça produzida com as dressas são as “sportas”: pequenas cestas usadas como bolsas pelas mulheres para carregar seus objetos, estas eram frequentemente decoradas ou tingidas para fins estéticos.



**Figura 3** Bolsas decoradas e com tranças tingidas, pela artesã Anna Rissi Strapazon.

É interessante observar que, na região, a produção dos chapéus e das sportas é entendida como um “fazer especial”, como aponta a pesquisa de Richter, este fazer é próprio de mulheres que dominam os cuidados do lar e da família com maestria, uma espécie de “dote” que apesar de ser prática comum não era dominado por todas as mulheres da comunidade. A técnica complexa do trançado, bem como o preparo da fibra, era ensinada de mãe para filha, os dias chuvosos eram comumente reservados para este fim.

O ato de trançar configura, também, um fator edificante de identidade cultural coletiva, visto que, residindo em áreas rurais e frequentemente de difícil acesso, a vida social das mulheres nesse contexto era definida em torno da convivência na comunidade próxima, mediada pela igreja. Além das celebrações e eventos religiosos, eram comuns os “filós”, reuniões noturnas para conversar, jogar cartas e, entre outras atividades, trabalhar a fibra do trigo. O trançado fluía em grupos onde se construía, além da trama da palha, a trama social na qual os indivíduos se inseriam, as rodas de mulheres em torno do têxtil são presentes em diversas culturas, conforme apontado por Rosenhein, e podem ser entendidas como um espaço de identificação, acolhimento e pertença. Dentro de tais círculos, o artesanato tem valor estético e simbólico, na medida em que as artesãs atribuem à sua prática significados e sentidos conforme o seu próprio contexto pessoal, social e político. Para a autora “vivenciar a Arte Têxtil é comunicar-se com o mundo e suas manifestações sociais e culturais” (Rosenhein, 2014, p. 21).

A cultura do trigo ainda é muito presente na região, no entanto a herança cultural dos trançados já não se estende até as gerações atuais, tendo ficado restrita às avós hoje bastante idosas que ainda produzem o artesanato com orgulho. Conforme já abordado, a arte contemporânea abre espaço para uma libertação em relação ao meio, de forma que a produção artesanal pode ser vista como prática dotada de valor estético quando inserida em um contexto de arte. Para Rosenhein, (2014, p. 21):

A linha, o bordado e a costura podem ser considerados técnicas populares, mas o processo de trabalho com elas é determinado por cada artista em particular. Cada artista descobre na costura uma poética singular, reafirmando que o material não é um elemento de distinção entre arte e não arte.

Da mesma forma podem ser observados os trabalhos em fibra natural, nos quais podem ser identificados significações e desdobramentos diversos.

### 3.2 *Tramas, mito e narrativa*

Para Dora Iva Outerelo Forja Rita (2016), a confecção do têxtil está profunda e essencialmente ligada às narrativas mitológicas que protagonizam o feminino enquanto agente criador de mundos e histórias. Para a autora, a prática têxtil representa um trabalho de recolhimento e introspecção no qual, por meio do gesto repetitivo, ocorre uma entrega total do corpo e uma libertação do espírito, possibilitando o atravessamento de raciocínios estruturais:

Esta fenomenologia, experienciada por mulheres, de geração em geração, desde a história mais remota, permitiu-lhes recriar permanentemente as narrativas mitológicas, tão recorrentes na Antiguidade, sobre o fio, a tecedura, o tear, o fuso e o novelo, a aranha e a mulher, o poder aleatório da vontade sobre o destino das criaturas, e é claramente demonstrativa da capacitação criativa, estruturante e construtiva no feminino. (RITA, 2016, p. 35)

Para melhor entender esta propriedade instauradora da “criação de mundos” atribuída ao têxtil a autora aponta a proximidade do mesmo com o mito e a narrativa, destacando que em diversas culturas a linguagem têxtil assumiu função documental e descritiva, registrando fatos históricos ou cotidianos através de imagens bordadas ou tecidas (RITA, 2016, p. 49). O mito denota a capacidade de passar conhecimentos de uma geração para a outra, sendo que através dele se representam e constroem civilizações, dessa forma, o têxtil contribui na transmissão e continuação dos mitos e, conseqüentemente, das tradições, culturas e civilizações.

A partir dessa relação, muitos mitos de variadas civilizações tratam da atividade têxtil, a qual assume simbolismos bastante característicos:

O tear e a atitude de tecer também simbolizam, em muitas culturas, a estrutura e o movimento do universo, refazendo e descrevendo os seus ciclos através dos movimentos regulares e cadenciados dos tecelões que, quase como numa construção demiurga, acabam por ser a do próprio mito (RITA, 2016, p. 36).

Dentre os mitos, podem ser citados a grande mãe que para os Celtas determinava o destino dos mortais tecendo os fios das suas existências; a Deusa Maya que na cultura Hindu gira a roda do destino, tendo como principal símbolo a aranha, assume o arquétipo de tecelã e é entendida enquanto criadora cósmica; as Moiras, entidades tecelãs femininas, que na cultura da antiguidade grega detinham o poder de tecer, manipular e cortar os fios dos destinos dos

deuses e dos homens, atribuindo seus desafios e sofrimentos (RITA, 2016, p. 36).

Nesse sentido, pode-se entender que na antiguidade pensava-se o destino do indivíduo como uma trama, definido não pelo livre arbítrio, mas pela decisão de uma tecelã detentora do poder determinante presente no ato de tecer ou fiar. Nessa linguagem mitológica a obra têxtil seria a vida, do nascimento à morte, enquanto o têxtil seria a atitude fundadora, criadora e ordenadora.

Além da relação entre têxtil e narrativa mitológica, Rita (2016, p. 37) aponta a relação entre a linha (no sentido do têxtil) e o vocábulo linho, do qual apalavra advém:

O termo “linha”, fazendo um percurso a partir da sua gênese, é lexicalmente muito amplo, desde o conceito de “fio como produto do linho”, até aspectos que o têm como referente analógico, como a linha do livro ou “a linha do desenho”. Nesta última encontramos-la a referenciar um dos elementos estruturais mais importantes da imagem visual. A “linha” contém em si relações etimológicas tão próximas das narrativas escritas como das narrativas pictóricas.

As palavras que se referem ao têxtil são dotadas de uma pictorialidade, segundo a autora, que lhe confere grande potencial expressivo no campo da arte. A linha é um elemento extremamente versátil, especialmente a linha do têxtil, por esse motivo é capaz de se manifestar de tantas formas diferentes em culturas tão diversas, mantendo seu caráter gerador de dinâmicas de entendimento e de regulação do mundo.

De acordo com Rita (2016, p. 40), esta matriz mitológica do têxtil se fez presente até a Revolução Industrial, período onde, como já abordado por Simioni (2007), ocorre uma mudança significativa na forma de produção das tramas. Tradicionalmente, a prática têxtil enquanto ofício feminino garantia à mulher um lugar próprio, um espaço de poder, controle e autonomia, através do qual esta contribuía para o núcleo familiar, de forma econômica ou funcional, para além dos significados pessoais e simbólicos que cada artesã atribuía à suas peças. No entanto, a partir da automação da produção nas fábricas o trabalho já não é mais o grupal, quase ritualístico, praticado na intimidade das residências e nos gestos ritmados. A imagem positiva que carregava, assim como a qualidade de vida e autoestima das tecelãs foram abatidos em pelo ritmo das máquinas, conforme aponta a autora:

Na fábrica a voz que contava era o ruído mecânico e metálico dos novos teares, deixando de haver espaço para a reflexão, para a memória, para a narrativa e para um trabalho compartilhado. Através da mecanização e do estatuto proletário, a mulher foi destituída da sua autonomia mítica de criar e desfazer mundos e de poder intervir e decidir sobre a economia familiar, deslocando-se esta última prerrogativa para o campo do patronato (e do masculino) (RITA 2016, p.45).

Contudo, e de forma improvável, a relação profunda entre a narrativa, o feminino e o têxtil continua viva e pode ser observada nas produções artesanais de diversas comunidades, perpetuando-se em seu potencial multiplicador: de geração em geração.

#### 4 PRODUÇÃO POÉTICA

No processo de construção da monografia a aproximação com a temática proporcionou uma abertura muito grande nos horizontes da compreensão acerca das dinâmicas que cercam minha região de origem. Olhar o cotidiano é um exercício muito rico, e por vezes desafiador, nessa observação mais aproximada se pode perceber não só detalhes ou características que passam despercebidas, mas contextos inteiros que esperam para ser observados. A produção de peças artesanais com a palha de trigo na região de estudo é um imenso universo de forma, cor e textura atravessado por dinâmicas culturais únicas. Por isso, proporciona desdobramentos e vieses dos mais diversos e, no entanto, esteve escondido à plena vista durante anos, não assume papel considerável em pesquisas na área histórica e é ainda menos visto na área das artes.

Entende-se que existe uma invisibilidade desta produção frente à sociedade inclusive a nível local. Muito se deve ao fato de que, nas comunidades, as artesãs são reconhecidas pelo talento em trabalhar as fibras e pelo domínio da técnica complexa, porém o produto de seu trançado não é entendido como uma peça de valor estético, e sim como utilitário. Paralelamente, o campo das artes vem, historicamente, marginalizando e negligenciando práticas artesanais em um favorecimento das linguagens canônicas, de forma que a arte popular e o artesanato colocam-se à margem, mesmo diante das novas concepções de arte e do cenário de abertura proposto pelo contemporâneo. Outro ponto importante a ser observado neste processo de invisibilidade é a questão do espaço: mesmo sendo produzida em diversos locais diferentes do estado, a trama de palha de trigo é comumente encontrada em municípios menores e localidades do interior, espaços estes que se colocam em total afastamento em relação às dinâmicas culturais da capital, e maior ainda é a sua segregação quando considerados os centros hegemônicos da arte.

Em um processo de êxodo rural, muitas famílias experimentaram uma mudança de horizontes. Passando a residir nas cidades, perde-se o acesso às plantações de trigo, inviabilizando o processo artesanal de plantio, colheita, secagem e seleção da matéria prima utilizada nos trançados, o ritmo da vida na cidade é outro e exige adequação. Entre as famílias que permanecem na área rural também existem desafios, com o passar do tempo e a modernização nas propriedades mudaram-se as dinâmicas e a forma de se relacionar com a terra: Os processos que antes foram totalmente manuais, exigindo a contribuição de famílias inteiras, hoje são automatizados e as monoculturas dominam as lavouras. Já não são as mãos experientes que colhem o trigo, mas sim as máquinas, promovendo um distanciamento e a

perda do valor afetivo e utilitário que antes era implicado na prática artesanal, e que motivava sua transmissão para as novas gerações.

Dessa forma, técnica e costume ficam restritos às avós e bisavós que mantêm a memória viva, ainda que fadada a dissipar-se em um futuro não tão distante. Todos estes fatores, associados à discriminação do têxtil e do feminino no campo da arte, conforme apontado por Rosenhein e Simioni, promovem um ostensivo apagamento da prática artesanal enquanto elemento cultural relevante. O entendimento da importância de observar o exercício artesanal em seu potencial estético só foi possível a partir de um distanciamento. Ao observar o contexto a partir de outra perspectiva tornam-se mais visíveis os contornos deste espaço inexplorado, e nesse momento faz-se desconcertante falar de arte em outros territórios e, ao mesmo tempo, ignorar a trama onde primeiro estive inserida.

Isto posto, a produção poética que segue vem ao encontro da necessidade de colocar em evidência a prática do têxtil em fibras naturais na região, mas principalmente protagonizar as mulheres que por tantos anos perpetuaram essa manifestação cultural. A vida das mulheres artesãs deixa de ser tópico familiar para se tornar objeto de interesse e de pesquisa em uma perspectiva de arte feminista, onde procuro compreender o contexto em que o artesanato se desenvolve a partir de uma visão subjetiva.

Apropriar-se da temática foi um processo gradual, no qual através de longas conversas e muitos questionamentos junto às mulheres da família e do entorno pude juntar peças para melhor visualizar todo o contexto que elas me apresentavam: sua prática artesanal não se limita a trançar a palha, mas é atravessada por questões diversas. Juntamente ao orgulho de mostrar sua produção, a dificuldade da vida no campo e a complexidade do trabalho manual são os tópicos mais apontados pelas mulheres ao contarem suas experiências com o artesanato, apesar de muitas delas já não terem mais acesso às lavouras essa ainda é uma memória marcante, e que fazem questão de transmitir.

Foi latente a necessidade de registrar relatos em vídeo, surgindo assim a primeira vídeo-arte que compõe as produções compreendidas nesta monografia. *Tramas de memória* (2021) foi construída como uma forma de dar rosto e voz às mulheres artesãs dentro do contexto da arte, permitindo que relatassem livremente o que pensam acerca do processo. Através da contribuição de Renilda e Irma, duas gerações são colocadas em diálogo, as artesãs relatam especialmente o orgulho relacionado à sua produção, as intervenções estéticas realizadas nas peças e a beleza do trabalho.

Irma reforça a importância da prática como forma de complementação da renda familiar, exaltando as feiras de artesanato das quais fez parte e as vendas que realizava. Ao

relatar os diversos objetos decorativos que produzia a partir da palha, uma frase marcante pode ser destacada: “queria que visse as coisas que eu fiz”. A carga simbólica dessa fala é significativa na medida em que demonstra o grande valor que a artesã atribui a seu trabalho, o qual já não pode ser visto, é memória do passado que não foi registrado em tempo. A colocação também corrobora a relevância de gravar os relatos, no mesmo sentido é percebida a preocupação de Renilda em transmitir os processos de forma clara ao interlocutor, prepara-se para o vídeo com papel e caneta, organiza o que considera relevante falar e pontua para a câmera cada etapa da construção do trançado, desde o plantio do trigo.



**Figura 4 Renilda Fátima Franceschi Canozza e Irma Campagnolo - frames de vídeo**

Tramas de memória não tem intenção documental, mas parte de uma relação afetiva que busca construir pontes entre contextos distintos – o espaço das artesãs, com suas memórias e histórias, e o espaço da arte. As vozes de Renilda e Irma, representando as vozes de tantas outras mulheres, por muitas vezes silenciadas, são deslocadas para o interior do cubo branco. Nesse momento, sua própria existência e seu dia a dia são compreendidos enquanto arte, em um processo de inversão de valores que vem de encontro aos escritos de Richter (2000), onde a autora aponta que arte e cotidiano podem estar intimamente relacionados, em especial através das práticas artesanais. Para Rita (2016, p. 17):

O percurso da arte têxtil contemporânea não é diferente daquele que é seguido pelas artes plásticas em geral. A permeabilidade à inovação, possibilitada pelas novas matérias industriais e pelas tecnologias atuais, a par da abertura dos canais de informação e de comunicação multiculturais, facilitaram a sua manifestação com plena criatividade, desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte.

Mais do que o produto final, a trança feita de palha que posteriormente é transformada em objetos se caracterizou como um ponto relevante na construção da poética visual aqui proposta. Ao observar o trançado, o gesto ritmado chama a atenção: rápido e preciso, repete-se infinitamente em um processo complexo que se arrasta através de horas. A trança carrega

muitas cargas simbólicas, nesse contexto pode ser entendido como elemento de identidade coletiva, conforme já abordado, é signo de união e coesão entre as mulheres de uma comunidade. No entanto, pode ser também entendida enquanto metáfora de aprisionamento, uma trama ou amarração dentro da qual as mulheres são ensinadas a colocar-se, desde jovens, e que não apresenta possibilidade de abertura.

Condicionadas, mulheres seguem um padrão tão preciso e tão bem definido quanto os fios de uma trança na medida em que servem à família, posteriormente se casam, têm filhos e se dedicam então a servir seu marido e ao cuidado com a prole. A subjetividade e liberdade de cada uma são limitadas com nós apertados, os quais são perpetuados de uma geração para a outra na lógica patriarcal que subjuga mulheres ao longo da história. Observando o trançado, pode-se enxergar o retrato da mulher submissa, que desempenha as tarefas para as quais foi criada.

Nesse sentido, uma segunda vídeo-arte é criada, *O tempo de cada gesto* (2021) preocupa-se em apontar de forma crítica a condição de vida das mulheres artesãs, dando destaque ao movimento manual, as ações são anônimas e representativas, colocando em contraste a ideia de aprisionamento e libertação da mulher através do trançar e desvencilhar dos fios.



**Figura 5** O tempo de cada gesto, frames de vídeo, 2021

Além das dinâmicas sociais que atravessam a prática artesanal, a investigação do material também se fez relevante na produção visual. As cores e a textura presentes na trança de trigo são propriedades únicas desse material tão específico, em um processo de apropriação, foram utilizados mais de 20 metros de palha trançada por mulheres artesãs da região que prontamente fizeram a doação para a proposta artística. Tradicionalmente, as tranças são reunidas em objetos utilitários como bolsas e chapéus, porém em um processo inverso, na instalação *O tédio de Láquesis* (2021) foram reduzidas à sua condição primária, sendo utilizadas enquanto linhas no espaço. De acordo com Rita (2016, p. 25):

O contexto experimental do têxtil artístico contemporâneo é profundamente instalativo, até porque subverteu algum carácter decorativo que não raramente se lhe justapunha. Esta consciência transborda para a instalação, contextualizando outros ecossistemas sobre os espaços existentes, sejam interiores ou exteriores.

A forma como o material se comporta é muito específica, sendo muito leve e fluido e, ao mesmo tempo, oferecendo resistência, já que não se deixa modelar livremente, os fios assumem um movimento e formato próprios.

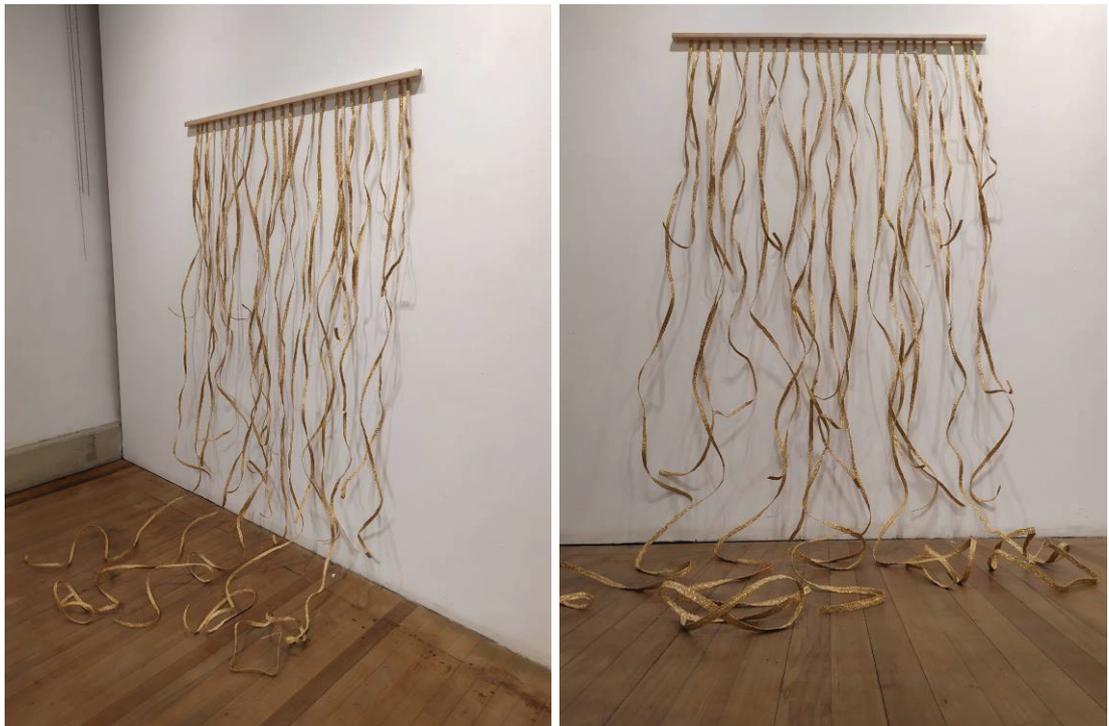


**Figura 6** Tranças de palha, pela artesã Cecília Orso Canossa

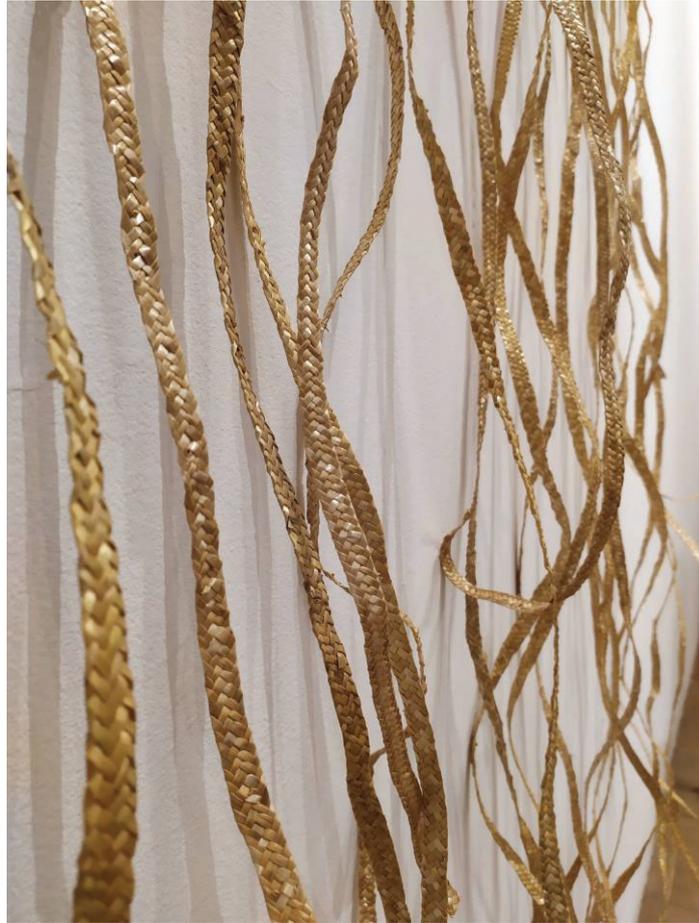
Novamente, é levantada a questão do condicionamento feminino e os papéis de gênero impostos socialmente, trazendo uma ilustração do mito grego das Moiras. Moira é descrita inicialmente na *Iliada* como uma entidade única, que está acima dos deuses e dos homens, já

na *Odisséia* é passa a ganhar a representação de 3 figuras femininas, fiandeiras que tecem os destinos. Cloto, é a divindade que tece o fio da vida, Láquesis detém o poder de lhe atribuir seu destino, impondo a cada um seus desafios e provações, além de sortear o momento de sua morte, e por fim Átropos é a responsável pelo rompimento do fio da vida (RITA, 2016, p. 38).

Se pudéssemos enxergar o fio da vida de cada uma das mulheres do contexto observado seriam todos muito parecidos, por mais que assumissem características diferentes, passam pelos mesmos processos e todos são direcionados a um sentido convergente, tal como cada trança de palha é única – visto que a produção é artesanal – e ainda assim todas são muito semelhantes e levam o mesmo fim em bolsas ou chapéus. Nesse sentido, a obra apresenta as tranças enquanto fios distintos, que partem de um mesmo ponto em seguem um sentido comum, acabam antes ou depois, oferecem mais ou menos resistência no percurso abaixo, mas no contexto geral, acabam por ser observados enquanto uma só peça, pois compartilham mais semelhanças do que divergências.



**Figura 7 O tédio de Láquesis, 2021.**



**Figura 8 O tédio de Láquesis, 2021 (detalhe).**

O processo de montagem do trabalho esteve condicionado às limitações do espaço, bem como à disponibilidade de tempo e material, configurando uma montagem experimental que pode ser readaptada a outros ambientes em maiores dimensões.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática do presente estudo foi selecionada pela sua carga afetiva, bem como pela riqueza de significados e sentidos que carrega, de forma que o desenvolvimento da monografia possibilitou compreender e explicar ainda mais a importância da prática, evidenciando as muitas perspectivas sob as quais o ato de trançar a palha pode ser observado e compreendido. Para melhor entender o trabalho artesanal realizado pelas mulheres da região de Casca/RS com fibras naturais enquanto prática dotada de sentido estético, foi proposta a observação do conceito de arte contemporânea e sua construção ao longo da história. A consideração da arte têxtil enquanto território atribuído ao feminino configura parte relevante do trabalho, possibilitando a contextualização da temática em um sentido crítico, pontuando a relação controversa entre a arte e a vida das mulheres.

Entende-se, a partir da pesquisa, que o artesanato nesse contexto atua enquanto elemento gerador de identidade coletiva e é atravessado por dinâmicas culturais únicas. A partir disso, torna-se latente a necessidade de observar a prática têxtil em palha de trigo em todo o seu potencial expressivo, bem como em sua relevância, visto que foi constatado um processo de apagamento deste saber.

Com ênfase na incorporação da arte popular e do artesanato à arte, pôde-se concluir que arte e cotidiano estão intimamente ligados, e que tal conexão pode ser explorada de formas diversas na esfera da arte contemporânea, gerando novos formatos e desdobramentos. A construção de tais pontes e diálogos foi fundamental para uma observação mais ampla do meio de estudo, culminando em uma produção poética e visual que se propõe a colocar em foco um contexto invisibilizado, deslocando-o para um novo meio ainda que mantendo e destacando suas especificidades, simbolismos e problemáticas.

Considera-se que os objetivos propostos foram atingidos e a hipótese da pesquisa foi confirmada, no entanto, a temática apresenta ainda diversos vieses a serem observados além das proposições aqui contempladas, sendo o presente trabalho um vislumbre da multiplicidade de abordagens que o ato corriqueiro de trançar o trigo pode difundir no campo da arte.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. [S. l.: s. n.], 1935. Disponível em: [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02\\_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf). Acesso em: 1 dez. 2021.

CANTON, Katia. Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas. In: **Desenhos da pesquisa: conhecimento/produção** [S.l: s.n.], 2014. Disponível em: ReP USP - Detalhe do registro: Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas. Acesso em: 01 novembro 2021.

CARDOSO, Sandro Ouriques. **Imagens em Jogo: montagem e disrupção a partir do quebra-cabeça**. Orientador: Dra. Ana Maria Albani de Carvalho. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/230035/001131663.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 nov. 2021.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: Arte Contemporânea e os Limites da História**. 1. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. ISBN 85-88023-42-3.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília.

**Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2012. p. 210-225.

DUMOULIN, John; LARGUIA, Isabel. **Para uma Ciência da Libertação da Mulher**. [S. l.]: Global, 1982.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília.

**Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2012. p. 210-225.

Prefeitura Municipal de Casca. Disponível em: <http://www.casca.rs.gov.br/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Orientador: Dra. Célia Maria de Castro Almeida. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, [S. l.], 2000.

RITA, Dora Iva Outerelo Forja. **Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade**. 2016. Tese (Doutorado em Belas-Artes na Especialidade de Pintura) - Universidade de Lisboa faculdade de belas-artes, [S. l.], 2016.

ROSENHEIN, Daiane Figueiredo. **Arte têxtil, linhas e tramas no ensino da arte**. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Artes – Educação e Percursos Poéticos.) - O Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, [S. l.], 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do ieb**, [s. l.], n. 45, p. 87-106, 2007.