

Da fibra ao papel: o papel artesanal nas artes e o pioneirismo feminino

Rita Lages Rodrigues
Bárbara Lissa Alves de Campos
Bruni Emanuele Fernandes
Joice Saturnino de Oliveira

INTRODUÇÃO

No presente artigo, propomo-nos a abordar o pioneirismo da presença feminina, no Brasil, em relação ao desenvolvimento da materialidade do papel como suporte e como linguagem plástica no campo artístico. Para isso, começamos por retomar a história do papel, culminando na pesquisa sobre o papel artesanal, cuja inserção nas artes visuais promoveu uma ampliação da investigação artística, em especial no Brasil. Nesse ínterim, analisaremos essa produção

principalmente a partir das obras e pesquisas de Marlene Trindade e de Joice Saturnino de Oliveira, em Minas Gerais — responsáveis pela criação e manutenção da disciplina de Artes da Fibra na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), em um diálogo entre saber acadêmico e saberes populares.

No Brasil, os mundos das artes, em especial entre as décadas de 1960 e 1990, abriram portas para o emprego e o entendimento do papel como linguagem plástica. Artistas exploraram as possibilidades da matéria do papel como suporte, expressando, paralelamente, uma pulsão criativa a partir da materialidade da produção papeleira artesanal. Por compreendemos a produção artística como algo que emerge da relação entre indivíduos criadores e o fazer das coisas em conjunto, sentimos a necessidade de compreender também o momento de emergência dessas questões sob a perspectiva do protagonismo de mulheres artistas em relação ao emprego de papel artesanal no meio artístico, pensando os modos de elaboração e de recepção dessas obras, principalmente por suas claras intenções em aproximar os campos artístico e científico da cultura popular, ao inserirem a discussão tanto nos circuitos de arte quanto dentro da Escola de Belas Artes da UFMG, por meio da criação das disciplinas de Artes da Fibra.

Para introduzirmos um dos pontos a serem tratados nesta nossa proposta, a saber, o do papel como linguagem plástica, referenciamos Jean Dubuffet, artista francês que trabalhou o papel como matéria plástica, expressando poeticamente a potência desse fazer.

Que se trabalhe a matéria suavemente, como uma massa que deve crescer, que a rasgue ou a despedace, a fure ou a desfie; que deixe a marca, fixe a impressão; que deixe em sua expansão desigual os marcos e o esboço de uma ordem ultrajantemente regular em sua configuração, seu ritmo, sua simetria: todas as suas intervenções combinam, em seus objetivos divergentes, para emancipar o material, para exultá-lo na contracorrente, para liberar sua

maior energia [...] ⁶⁷ (DUBUFFET, [s.d.], *apud* DOIZY; FULACHER, 1997, p. 164).

A partir de Howard S. Becker, podemos perceber esses mundos das artes não como algo conceitualmente definido, *a priori*, mas como um fazer-se empírico, partindo do axioma que diz que “A vida social é ação coletiva” (BECKER, 2010, p. 14), constituída a partir de redes de colaboração. A difusão das obras e das formas de produção de papel artesanal constituiu-se em um momento pulsante nas artes brasileiras do período, com a presença de exposições, oficinas, salões, estudos nas universidades, análises de críticos sobre essas obras, além de uma produção e uma circulação que por si só indicam o quanto esse campo merece ser melhor e mais profundamente estudado, passadas mais de quatro décadas desde a sua instauração no contexto brasileiro.

Isto posto, entendemos que é necessário expandir nosso olhar, e, com isso, perceber as permanências desses fazeres em alguns locais. Por meio de um trabalho de rememoração e de construção de uma narrativa histórica sobre esse passado recente, buscamos abrir reflexões sobre produções já presentes e para possibilidades futuras do uso do papel como linguagem plástica, pensando a obra de arte como objeto polissêmico e diacrônico, que guarda em si o momento de criação inicial do artista, *ad infinitum*.

67 Do original: “Qu’il la travaille avec douceur, comme une Pâte qui doit lever, qu’il la déchire ou la fasse éclater la perfore ou la déchiquette; qu’il y trace le signe, y appose l’empreinte; qu’il fixe à son étalement accidenté les repères et le tracé d’une ordonnance outrageusement régulière dans sa configuration, son rythme, sa symétrie: toutes ses interventions concourent, dans leurs visées divergentes, à émanciper la matière, à l’exulter en la contrecarrant, à libérer sa plus grande énergie [...]”.

A HISTÓRIA DO PAPEL: ENTRECruzAMENTO DE TRADIÇÕES

Ao se traçar uma genealogia do fabrico de suportes da expressão escrita pelo mundo — primeira função que atribuímos à matéria papel —, é comum encontrarmos referências ao papiro fabricado no Egito e ao pergaminho feito não com fibras vegetais, mas a partir de pele de carneiro tratada. Se remetermos a um passado ainda mais longínquo, encontramos o uso também de pedras com essa finalidade de suporte. Mas a origem do papel propriamente dito deu-se no oriente da Eurásia, mais especificamente na China. Não se sabe ao certo o ano de seu surgimento, mas usualmente alude-se a 105 d.C. como o ano de invenção do papel, pois, segundo Thérèse Hofmann Gatti (2007, p. 19), “foi quando Ts’ai Lun, funcionário imperial, reportou oficialmente ao imperador Ho-Ti (89-105 d.C.) o processo de produção desse novo suporte”.

Ao longo do período moderno, houve um avanço nas sociedades ocidentais em relação aos processos de industrialização do papel. Aos poucos, várias fibras de origem vegetal se mostraram viáveis para a fabricação de papel e houve elaboração de equipamentos para sua produção, com um desenvolvimento tecnológico que desembocou na fabricação industrial do papel no final do século XIX. O uso do algodão e do linho possibilitou a produção de papéis mais alvos, e somente em 1719 o francês René-Antoine Ferchault de Réaumur propôs a utilização de madeira para a produção de papel (GATTI, 2007). Ao longo dos séculos XVIII e XIX, houve inúmeras inovações na criação de maquinário para a produção de papel, que culminaram em uma produção industrial e na interrupção de sua produção artesanal até meados do século XX (GATTI, 2007).

Além dessa tradição eurásiana do fabrico de papel, é importante pontuarmos que processos semelhantes, visando a usos diversos, tiveram lugar em outros espaços e tempos:

No Pacífico e América Central, culturas como as da Polinésia, Havái, Nova Guiné, Java, bem como os povos asteca e maia, desenvolveram a **tapa**, suporte feito a partir da amoreira (*Morus alba* L. e *morusnigra* L.), o **huun**, proveniente do vidroeiro (*Betula alba* L. e *Betulanigra* L.) e posteriormente, o **amatl** [ou *amate*, em espanhol], resultado do tratamento da figueira (*ficussp*) que eram basicamente entrecascas dessas árvores (GATTI, 2007, p. 17, grifos do original).

Já no Brasil, no território onde hoje se localiza a região amazônica do rio Solimões, os índios Tukuna, ou Tikuna, “dedicam-se à manufatura do Tururi, uma espécie de tecido também obtido de entrecascas vegetais. Com ele, os índios [*sic*] realizam uma ampla gama de artigos de uso pessoal, como mantos e máscaras, e doméstico, como redes, cestos e adornos murais” (CÁURIO, 1985, p. 269). Além deles, os Tukâno, também da região amazônica, mas do rio Uaupés, afluente do rio Negro, também trabalham o Tururi, “compondo vestes ritualísticas cuja simbologia se faz complementar por desenhos e pinturas, parte das quais foi vista como representação de pássaros” (CÁURIO, 1985, p. 269). Essa fibra natural tem vasta aplicabilidade, como a de armazenar e transportar mantimentos, frutos, pequenas caças, além de servir como matéria-prima para confecção de bolsas e outros acessórios de moda. O caule do tururi também é utilizado para uma confecção de acessórios de moda, móveis e pisos calçados no *ecodesign*. Interessa-nos, aqui, a riqueza plástica presente nos usos das fibras, e não o uso e o desenvolvimento do papel industrializado.

No Brasil, em 1799, Frei Manuel Arruda Câmara realizou, a pedido da corte portuguesa, um estudo sobre plantas que poderiam servir para a fabricação de papel, que fora proibida no país durante o período colonial e só veio a se efetivar em 1809, após a vinda da corte portuguesa, em 1808. Consta que, a um documento encaminhado em 1809 ao Conde de Linhares, ministro de Dom João VI, foi anexada uma folha de papel — produzida por Frei José Mariano da Conceição

Veloso, que era botânico, a partir da embira⁶⁸ —, onde constava a seguinte descrição: “O primeiro papel que se fez no Brasil, no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1809” (GATTI, 2007, p. 45).

MULHERES NOS MUNDOS DA ARTE E OS DESLIMITES ENTRE ARTE E ARTESANATO

Estudos no campo da História das Mulheres e do gênero realizados nas últimas décadas revolucionaram o olhar sobre a forma como a História da Arte foi construída desde o século XIX. O aclamado texto de Linda Nochlin *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), “cujo título provém de provocação realizada por um participante homem dos mundos das artes, é um marco para os estudos sobre mulheres artistas, em uma primeira tentativa de compreensão da ausência de mulheres artistas na narrativa canônica da História da Arte” (RODRIGUES, 2020, p. 134). A historiadora Joan Scott, em seu texto “História das mulheres” (1992), relaciona as demandas de movimentos civis nos Estados Unidos dos anos 1960 à entrada na academia estadunidense de estudos historiográficos sobre a presença de mulheres na história. No caso específico da História da Arte, é essencial refletirmos além da presença efetiva como sujeitos destas mulheres, o que possibilitou mudanças no próprio universo das artes. A partir do conceito de lógica do suplemento de Jacques Derrida, que considera o suplemento uma indefinição, uma adição e uma substituição, podemos perceber a presença das mulheres nos mundos da arte tanto como uma adição quanto como uma substituição. “As mulheres, assim, trazem questões e vivências que complementam e substituem os códigos existentes, acrescentando ou colocando em xeque modos de ver” (RODRIGUES, 2020, p. 134). Acrescente-se ao arcabouço teórico de nossas reflexões a ideia de performatividade

68 Nome dado à fibra extraída das cascas de árvores de algumas espécies, sobretudo para a confecção de barbantese cordas, mas também de papel.

em Judith Butler (2017), de que não existe uma essência feminina ou uma essência masculina, a própria ideia sobre o que é masculinidade ou sobre o que é feminilidade é uma criação cultural definida por tempos históricos diversos.

A história da arte hegemônica foi construída a partir do olhar cis-hétero-branco-patriarcal e de um pequeno recorte geográfico (Europa), sendo, no entanto, universalizada, marginalizando do entendimento de arte hegemônica as mulheres e todas as outras manifestações culturais e grupos que tivessem um entendimento diferente do fazer artístico. A arte, em sua concepção eurocentrada, é entendida a partir de um fazer artístico referenciado nos modos europeus de produção artística. Desse modo, houve, por muitos séculos, uma posição clara para homens e mulheres: os homens seriam aqueles profissionais das artes, aqueles que frequentariam os circuitos, os que exporiam suas obras e seriam remunerados por seu trabalho, cabendo às mulheres um lugar de amadorismo e, principalmente, dentro do que era considerado artesanal, inferiorizado em relação ao objeto artístico. Também as manifestações de culturas originárias do Novo Mundo, africanas e mesmo regionais dentro de um mesmo estado e país foram consideradas artefatos e artesanatos — ainda que as artes europeia e estadunidense tenham se apropriado dessas culturas — e subjugadas hierarquicamente como processos manuais, em contraposição ao produto artístico, considerado um produto intelectualizado, fruto de uma reflexão intelectual, e, portanto, aproximado da ciência.

As práticas têxteis são comumente associadas ao gênero feminino nos diversos campos do conhecimento ocidental. No âmbito da historiografia da arte, provoca certos tensionamentos teóricos ao trazer à tona discussões acerca do “trabalho feminino” e das chamadas artes menores, categorias procedentes dos problemas discursivos que moldaram o conceito de arte na perspectiva renascentista a partir de ideias como a genialidade artística e a primazia do pensamento sobre o aprendizado da técnica, impedindo

a equidade na formação e reconhecimento de mulheres e artesãos com relação aos artistas (CHADWICK, 2019, p. 152).

Diante dessa visão hétero, eurocêntrica e elitizada do que é ou não arte, cresceu a discussão em torno dos trabalhos artesanais, no intuito de validar os saberes e fazeres populares, entendendo-os enquanto modos de fazer e objetos de arte. Podemos levar essa discussão para o papel tanto na diferenciação entre papel industrial e papel artesanal, quanto nas matérias-primas privilegiadas pela história da arte, como no caso da escultura: por exemplo, peças feitas a partir do aço, do ferro, do mármore possuem prestígio em relação a peças de barro e de papel, consideradas majoritariamente artesanato.

SOBRE A RELAÇÃO ENTRE PAPEL ARTESANAL E ARTE: O PAPEL COMO LINGUAGEM PLÁSTICA E SEU RECONHECIMENTO NOS MUNDOS DAS ARTES

Nas artes visuais, comumente associamos o uso do papel a seu emprego como suporte para gravuras, desenhos e pinturas. Mas este uso somente como suporte foi redimensionado por artistas que passaram a pensar a plasticidade desse material também como linguagem em décadas da segunda metade do século XX. No capítulo VII de seu livro, *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria* (1985), intitulado “Tecendo papel”, Rita Cáurio relacionou o fabrico têxtil às artes da fibra, apontando que também o papel se constitui da junção de fibras por meio de técnicas milenares. A partir do momento em que essa “folha” de fibras se constitui como papel, ela passa a ser objeto de um pensamento estético e ingressa no domínio das artes da fibra com seu grande potencial plástico.

A fabricação do papel, se, em princípio, é associada ao artesanato — desde a extração da matéria-prima da planta, passando pelo seu processamento para se tornar outra matéria —, já possui possibilidades plásticas, chegando, por vezes, a compor objetos-arte. O trabalho

com o papel artesanal demanda do/da artista um conhecimento sobre a sua produção, a partir da percepção do material e dos processos, oferecendo “à criação uma infinidade de possibilidades plásticas, combinação de fibras, texturas, cores e também a realização de uma obra sem os limites físicos da tela de pintura” (GATTI, 2007, p. 39).

A partir da década de 1950, artistas ocidentais passam a se interessar pelo papel artesanal como suporte para suas obras (GATTI, 2007). Mira Schendel é conhecida pela grande quantidade de desenhos em papel de arroz, conhecidos também como Monotípias, feitos entre 1964 e 1966, destacando-se como uma das mulheres artistas a trabalhar com o papel japonês como linguagem plástica, “ao mesmo tempo *suporte* e meio, ora aspira a tinta e impregna suas tramas abertas (*Monotípia*), ora manifesta toda a sua leveza quando as folhas enfileiradas e presas por um fio de nylon conquistam o espaço e o reconfiguram, alçam voo nos seus *Trenzinhos*” (LAMBERT, 2017, p. 42, grifos nossos).

Em 1986, acontece a Primeira Bienal de Papel-Arte no Museu Leopold Hoechst, que teve entre seus expositores o brasileiro Otávio Roth, artista fundamental para compreender o lugar do papel como linguagem plástica no Brasil. Como neste artigo enfocamos o protagonismo feminino, deixamos registrada a importância de Otávio Roth nos anos 1970 e 1980. No contexto internacional, é criada em 1986, em Düren, na Alemanha, a Associação Internacional de Papel Artesanal e Artistas do Papel (em inglês, International Association of Hand Papermakers and Paper Artists, IAPMA), a partir da correspondência do suíço Fred Siegenthaler com produtores de papel artesanal no mundo. A Associação existe até os dias de hoje e conta com a participação de brasileiros, como as artistas Eliana Anghinah, Angela Barbour e Regina Carmona, para difundir seu foco central, o papel como forma e meio artísticos contemporâneos.

A partir dos anos 1960, o papel artesanal começou a ser utilizado no Brasil pelos artistas como meio de busca de uma essência da matéria-prima, reconfigurando, assim, o contexto então vigente de

utilização do papel. A procura dentro das artes estava relacionada a livros de artista, instalações, esculturas, gravuras e aquarelas, o que conferia maior liberdade de tamanhos e formatos de folhas, cores, texturas etc., fazendo com que o papel assumisse um caráter material e poético expressivo “como obra, como objeto, como suporte e como papel em si, com todas as suas funções e utilizações” (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Atualmente, após um recente crescimento da conscientização acerca da urgência de se adotar, no cotidiano, práticas de preservação ambiental, o processo de feitura artesanal de papel tem se manifestado como uma alternativa para a manutenção de sua fabricação, buscando vias menos nocivas aos ecossistemas. Em relação a fibras alternativas, Gatti (2007) elencou e apresentou diversas plantas a partir das quais se pode produzir papel, tais como: abacá (*Musa textillis Néé*); abacaxi (*Ananasschativus schuit*); agave (*Agave sisalana*); bambu (*Bambusa spp*); bananeira (*Musa spp*); cana-de-açúcar (*Sccharum officinarum*); cana-do-reino (*Arundodonax L*); coco (*Cocus nucifera*); eucalipto (*Eucalyptus spp*); grama (entre seus diversos nomes científicos, citamos *Zoysiajaponica Steud*); helicônia (*Heliconia spp*); milho (*Zea mays*); paineira (*Chorisia speciosa St. Hil*); pita (recebe vários nomes científicos, incluindo *Fourcroyagigantea Vent.*); soja (*Glycine max*); e taboa (*Typha dominguesis*).

Outra característica que indica a contemporaneidade de uma profusão de apresentações de possibilidades para um fabrico mais sustentável — em diversos sentidos, mas sobretudo no ambiental — de papel é a grande capacidade de reutilização, de reciclagem que o material possui. A partir do uso de fibras recicláveis de aparas de papel e de papéis usados, um universo que aproxima ainda mais a produção do papel artesanal do movimento ecológico contemporâneo tem se apresentado.

Lygia Maria Maurity Sabóia teve destaque também na trajetória dos estudos do papel artesanal. A artista carioca, após tornar-se bacharel em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), licenciou-se em Desenho e Plástica pela Universidade

de Brasília (UnB), formando-se em 1977. Aperfeiçoou-se, então, no campo da gravura e, posteriormente, enveredou pelos caminhos do papel artesanal. Em 1979, ingressou como professora na UnB, onde, em 1980, realizou tentativas de produção de papel artesanal. Em suas pesquisas, passou por Ogawa Machi, no Japão, e lá conseguiu aperfeiçoar sua técnica, de modo que, ao retornar ao Brasil, em 1981, deu início a uma produção de aceitável qualidade na UnB.

A partir de pesquisas sobre a “cozinha” das artes plásticas, foi criado o Laboratório de Materiais Expressivos, no qual a professora Zuleica Nunes da Silva de Medeiros ministrou uma disciplina de Análise e Exercício dos Materiais Expressivos, em que aborda a manufatura do papel artesanal e também de tintas, giz de cera, giz pastel e pincéis (GATTI, 2007). Em 1991, Thérèse Hofmann Gatti, autora de *A história do papel artesanal no Brasil* (2007), assume essa disciplina, que passa a denominar-se Materiais em Arte. Foram as três professoras-pesquisadoras mulheres as responsáveis por abrir este caminho na UnB, o que demonstra o protagonismo feminino neste campo.

Em 1985, a exposição *Papel de Minas*, na Grande Galeria do Palácio das Artes, expressou a força dessas pesquisas realizadas naquele período, bem como a forte presença dessa linguagem plástica em produções artísticas belo-horizontinas. Dos onze artistas da mostra, a maioria, 7, foram mulheres. Com texto de apresentação de Márcio Sampaio, participaram da exposição os artistas: Diva Buss, Edna Moura, Erli Fantini, Gloria Lamounier, Marlene Trindade, Mário Azevedo, Lincoln Volpini, Nícia Mafra, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano e Vera Queiroz. Tais artistas congregaram-se em torno de Marlene Trindade e produziram obras em papel tanto para suas criações pessoais quanto para “atender à demanda de um público que vai desde artistas e designers até aquelas pessoas que o adquirem como objeto ou material sensível que carrega em si a possibilidade de arte” (SAMPAIO, 1985, s/p).

O PAPEL ARTESANAL COMO OBRA E O PIONEIRISMO FEMININO NO BRASIL: DOIS OLHARES, MÚLTIPLOS SABERES

Marlene Trindade

Marlene Trindade (1936-2018), artista plástica, tapeceira e professora-pesquisadora mineira, favoreceu a pesquisa de novas fibras, tinturas, formas e estruturas, ampliando as possibilidades do papel como linguagem plástica. Possuidora de um grande conhecimento de tapeçaria e tinturaria, em dado momento, ela partiu de seus estudos sobre as fibras para uma pesquisa aprofundada sobre papel artesanal que culminou, em 1980, na fundação, por ela, do primeiro ateliê experimental de Artes da Fibra da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Nos anos seguintes, ela veio a criar também núcleos de Artes da Fibra em Diamantina e Ouro Preto. Integravam a primeira formação do grupo, difusor desses pensamentos e técnicas do fabrico artesanal de papel — que levou Minas Gerais a se tornar um centro de pesquisa do papel artesanal: Diva Buss, Joice Saturnino, Lincoln Volpini, Maria Luísa Cerqueira, Nícia Mafra, Mário Azevedo e Paulo Dias Campos. Assim, o papel começa a se situar no campo das artes no Brasil, assumindo um lugar de destaque nas “Artes da Fibra”, deixando de ser visto e entendido apenas enquanto suporte para ser entendido também como linguagem plástica.

Marlene teve um importante papel na congregação de estudantes interessados na produção artística por meio das fibras. Trindade defendia a ideia da incrementação das atividades com fibras “em diversas áreas, sobretudo na educacional, onde os alunos de artes plásticas teriam um novo e promissor campo de pesquisa, experiência e sensibilização” (CÁURIO, 1985, p. 272). Nascida em Santa Bárbara e tendo residido em Barão de Cocais até 1960, “Marlene Trindade ali mesmo despertou para a tapeçaria por intermédio do pintor Chanina” (CÁURIO, 1985, p. 135). Mudou-se para Belo Horizonte e nos anos

1960 cursou Artes Industriais e Artesanato no INEP e realizou um estágio na Escola de Artes Industriais de São Paulo. Continuou seus estudos nos Estados Unidos e frequentou a Manufatura dos Gobelinos, em Paris. Marlene realizou estudos sobre as técnicas de produção e as formas das obras dos povos sul-americanos, em especial dos povos indígenas, e da tecelagem em Minas Gerais.

Em delicadas estruturas espaciais que mostram toda a força expressiva da matéria, Marlene nos fala de símbolos universais, de sol e lua, de memórias do passado, de forças onipresentes na vida humana, tudo numa concentração e despojamento de leve sabor oriental reveladoras de uma nova face de sua inesgotável criatividade e gosto pela vida (CÁURIO, 1985, p. 272).

Das fibras do têxtil, ela se interessa pelas fibras do papel:

Foi a própria reciclagem dos restos de lã de tapeçaria que lhe despertou o interesse de fazer o mesmo com fibras celulósicas, pelas quais sempre se sentia atraída. Assim, desde 1973, Marlene passou a estudar tudo o que concerne às nossas plantas fibrosas e tintoriais, realizando também um estágio em Londres sobre corantes, em 1977. Velhos catálogos de papéis japoneses e italianos indicavam à artista um novo caminho pessoal: o papel feito à mão (CÁURIO, 1985, p. 272).

À época, Marlene utilizou sobras vegetais da produção de sua tapeçaria, assim como fibras de algodão, plantas e trapos para investigar formas de obtenção de papel por meio de pesquisa, incluindo, muitas vezes, a celulose obtida em visitas que ela fez a indústrias de papel pelo Brasil, além de ter pesquisado conglomerados e laminados de fibras próximos das tradições indígenas (CÁURIO, 1985).

As obras de Marlene exploram a plasticidade das fibras do papel, construindo objetos tridimensionais que guardam em si a referência

à folha de papel, guardando a marca do fazer do artista e a materialidade da produção do papel artesanal. Márcio Sampaio, no catálogo da exposição *Papel de Minas*, inseriu Marlene Trindade como a personagem central dessa produção plástica em Minas Gerais:

Do estudo sistemático da matéria, minucioso levantamento bibliográfico, recorrência a fontes eruditas e populares, históricas e recentes, trabalho de campo inclusive nas grandes indústrias de papéis e laminados, Marlene Trindade adquirira sólidos conhecimentos que lhe propiciaram rápido avanço na prática de feitura de papel direcionada para múltiplos e variados fins, especialmente os de suporte artístico. Encontrava-se ali o núcleo de uma atividade artística e artesanal que, em pouco tempo, tornar-se-ia alvo do interesse da crítica e de numerosos artistas do país, muitos dos quais já como consumidores dos produtos para uso em suas criações (SAMPAIO, 1985, s/p).

Elaborados por Marlene Trindade, o mergulho na produção realizada em território brasileiro e o estudo das tradições locais dos povos indígenas e das populações que ocupam o território mineiro demonstram uma pesquisadora inquieta e voltada para o local onde vivia, que buscava estabelecer pontes de contato entre a produção acadêmica e a produção popular. A pesquisa e a ação com as populações marginais/periféricas e a produção artística a partir desse contato apontam para a contemporaneidade dessa artista, que não permaneceu presa às amarras da tradição eurocentrada.

Joice Saturnino de Oliveira

Joice Saturnino de Oliveira (1957–), artista e professora da disciplina de Artes da Fibra no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFGM), desenvolve, desde 1989, um vasto trabalho com papel artesanal

— principalmente aquele feito de fibra de bananeira — e aponta que a feitura do papel é um procedimento que varia de acordo com cada pessoa e seus pontos de vista. Em 1978, ela conhece Marlene Trindade, com quem aprende que antes de confeccionar o papel deve-se estipular sua finalidade, pois, a partir daí, pode-se definir suas características físicas, como fibra, cor, espessura, formato, tamanho, flocagem, resistência, elasticidade e acabamento (OLIVEIRA, 2008).

Em sua dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da EBA-UFMG — cuja versão impressa carrega em sua materialidade o papel artesanal de fibra de bananeira feito por ela —, Joice justifica sua escolha pela bananeira como matéria-prima: no Brasil, por seu clima tropical, a banana é um produto abundante. As bananeiras frutíferas foram escolhidas para o fabrico do papel artesanal pela praticidade que agrega ao processo e por seu caráter de “lixo”, pois é justamente seu resíduo — que, após o corte dos frutos, torna-se um problema para o produtor — que serve de matéria-prima para a feitura desse papel.

A bananeira possui raiz, caule subterrâneo (rizoma), folhas, flores, frutos e sementes. Para a extração da fibra para o fabrico do papel, as melhores bananeiras são a prata e a caturra (nanica) — sendo demandados, do plantio ao florescimento, nove meses, e do florescimento à colheita, três meses e meio. Para sua extração, devemos saber que a bananeira é uma planta de sete dias, e que a extração da fibra deve ser feita na planta adulta, depois de já ter dado frutos. O corte deve ser feito a uma altura de 30 centímetros com relação ao solo, diagonalmente em relação ao caule, para evitar que a oxidação desça para a raiz, afetando, assim, toda a touceira. A porcentagem de fibra em um corte constitui de 7 a 8% de seu peso bruto, e essa fibra não é extraída em escala comercial, sendo seu aproveitamento feito apenas artesanalmente, apesar de ser grande a produtividade dessa espécie vegetal (OLIVEIRA, 2008).

Para a feitura do papel de fibra de bananeira, utilizam-se as partes com maior concentração de celulose, que estão no engaço, no talo e no pseudocaule da planta.

A celulose faz parte da estrutura celular da planta. De uma maneira mais generalizada, podemos dizer que o que normalmente chamamos de fibra nada mais é do que uma cadeia de celulose que se organizou em sequência, nos dando o fio. O papel é a celulose reorganizada: precisamos extrair a “fibra”, quebrar a cadeia, obter a celulose e feltrar. Nesse momento, a celulose se reorganiza em um processo de entrelaçamento entre uma fibra e outra, formando a folha (OLIVEIRA, 2008, p. 35).

Já para a materialidade de sua tese de doutorado — também defendida junto ao PPGArtes da EBA-UFGM —, intitulada “Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular” (2015), Oliveira produziu papéis de matérias-primas de diferentes origens, e com eles “abriu” os capítulos nos quais tratou de cidades importantes para a sua pesquisa, traçando uma relação entre sua escolha por determinadas matérias-primas para a abertura desses capítulos e cada mestre popular⁶⁹ que conheceu e com quem aprendeu e também ensinou saberes sobre tinturas, fibras, trançados etc.

A IMPLEMENTAÇÃO DA DISCIPLINA ARTES DA FIBRA NO CURRÍCULO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFGM

A disciplina Artes da Fibra do curso de Belas Artes da EBA-UFGM foi criada por Marlene Trindade, ex-professora do departamento de

69 Em 28 de maio de 2020, a UFGM aprovou a Resolução 01/2020, que regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFGM. A partir dela, ficou aprovada a concessão da titulação acadêmica de nível de doutorado a detentores de saberes populares, tradicionais socialmente reconhecidos no meio em que se inserem. Segundo o artigo 3º da resolução, “poderão ser reconhecidos, para efeito desta Resolução, saberes acadêmicos, científicos, artísticos e culturais já presentes da Universidade, e de outras tradições científicas e artísticos e culturais, tais como indígenas, afro-brasileiros, quilombolas, das culturas populares e demais tradições” (UFGM, 2020).

Artes Plásticas da Escola, que conseguiu oficializá-la como obrigatória junto ao Ministério da Educação (MEC), inicialmente para os alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais e atualmente para os alunos de bacharelado em Tridimensionalidade. A disciplina, anteriormente nomeada Tapeçaria, era ministrada por Marlene, cuja luta para nomeá-la como Artes da Fibra teve o intuito de expandir os seus campos de estudo e abarcar tapeçaria, papel e cestaria.

Trindade foi a responsável pelo curso, que, em sua primeira edição, contou com dez alunos. Após isso, a experiência foi levada, com sucesso, para as 12ª e 13ª edições do Festival de Inverno da UFMG, realizadas em 1981 e 1982 na cidade de Diamantina. Mas essa experiência acabou suspensa naquele mesmo ano, em decorrência de um acidente de automóvel sofrido pela professora durante o 16º Festival de Inverno da UFMG, realizado em Ouro Preto, que a afastou de suas atividades acadêmicas. A primeira aula da disciplina de Artes da Fibra, que seria ministrada em agosto daquele ano, só veio a acontecer de fato dois anos depois, em 1989, com a contratação de Joice Saturnino de Oliveira — aluna daquela primeira oficina experimental, em 1980 — como professora substituta da disciplina.⁷⁰

Hoje os processos de confecção do papel artesanal são parte do conteúdo programático do curso, que visa à necessidade de cada aluno. Em entrevista concedida a nós virtualmente (OLIVEIRA, 2020), no dia 16 de setembro de 2020, Joice Saturnino de Oliveira, docente da disciplina em questão, nos colocou a par de como ela é, atualmente, lecionada. A disciplina acabou sendo subdivida em duas: Artes da Fibra I e II. Na primeira, com capacidade para 15 alunos, aprende-se as técnicas básicas de cada uma das três áreas abarcadas pelo programa da disciplina: tecelagem (tear de alto liço), cestaria (trançado, tanchão) e papel (fabrico do papel, reciclagem, aproveitamento do lixo vegetal e fibra). Já em Artes da Fibra II, com capacidade para dez alunos, os estudantes aplicam as diversas técnicas

70 Para saber mais, acesse: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag5.html>.

aprendidas no primeiro módulo da disciplina livremente, além de terem contato com a experiência de trabalho de campo, uma vez que visitas — como ao Mercado Central de Belo Horizonte, onde analisam os possíveis usos do lixo vegetal do local, como tintura, fibras para fabricação do papel etc. — compõem o conteúdo programático do segundo módulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande busca e produção do papel artesanal no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1990, propiciaram novas práticas e linguagens dentro das artes visuais, permitindo o uso de papéis maiores, com diferentes cores, materialidades e texturas. E o estado de Minas Gerais, por possuir diversos microclimas, com flora extremamente diversificada, teve grande destaque nesse campo de pesquisa, o que colaborou para a sua inserção na academia em constante troca com a comunidade e os saberes populares. Nessa perspectiva, teve grande relevância o trabalho de Marlene Trindade, que fundou a disciplina de Artes da Fibra na Escola de Belas Artes, UFMG, em 1987, que hoje tem continuidade pela professora e artista Joice Saturnino de Oliveira, sempre em diálogo com a comunidade externa.

A produção de Joice Saturnino de Oliveira permanece atrelada à questão do papel como linguagem plástica em seus trabalhos realizados no século XXI. Ao observarmos suas obras, percebemos em sua materialidade o processo da feitura por meio do papel, que tem suas cores concebidas no processo de fabricação e não na inserção posterior da tinta sobre a folha já pronta. O pioneirismo dessas mulheres destaca-se não só pelo seu desenvolvimento das técnicas manufatureiras em relação a essa materialidade, mas também por elas valorizarem os saberes populares, entendendo seu valor enquanto arte e também enquanto epistemologia, aspectos que culminaram na criação mesma da disciplina de Artes da Fibra no curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Nosso olhar sobre a produção dessas

mulheres enfoca o lugar delas como suplemento, tal qual proposto por Derrida, pois como professoras e artistas, tanto no meio acadêmico quanto no campo das artes, mostraram-se como uma indefinição, uma adição e uma substituição, trazendo questões e vivências que complementaram e substituíram códigos existentes, acrescentando ou colocando em xeque modos de ver e de fazer.

Essas artistas-pesquisadoras conseguiram, portanto, num duplo movimento, elevar os saberes populares enquanto arte e saber científico, retirando-os das margens dos circuitos artísticos, ao mesmo tempo em que horizontalizaram esses conhecimentos ao garantir sua transmissão por meio de um curso de Artes ofertado em uma instituição pública de ensino superior, em uma universidade pública e para todos.

REFERÊNCIAS

ARTISTA cocaiense Marlene Trindade morre em Belo Horizonte. **Portal Acontece**, [s. l.], 18 jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2ZWkQ9w>. Acesso em: 21 set. 2020.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CABRALES, Celina. **O papel de Otávio: a presença de Otávio Roth no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Papeloteca Otávio Roth, 2006.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André

(org.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2.

DOIZY, Marie-Ange; FULACHER, Pascal. **Papiers et moulins**. Des origines à nos jours. Paris: Éditions Technorama et Art & Métiers du Livre, 1997.

FUNARTE. **Os papéis do papel**. Rio de Janeiro: MEC: Secretaria da Cultura. Curadoria de Otávio Roth. 1984.

GATTI, Thérèse Hofmann. **A história do papel artesanal no Brasil**. São Paulo: Associação Brasileira Técnica de Celulose e Papel (ABTCP), 2007.

LAMBERT, Patrícia Moreira. **Mira Schendel**. A rede da obra. 2017. 169 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. **A matéria e a plasticidade da fibra de bananeira**: uma abordagem entre o conhecimento tácito e as metodologias científicas no fabrico do papel artesanal como insumo às artes plásticas. 2008. 104 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. **Espaço de fazer saberes**: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular. 2014. 194 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes,

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. Entrevista concedida a Bárbara Lissa Alves de Campos, Bruni Emanuele Fernandes e Rita Lages Rodrigues em 16 de setembro de 2020, via plataforma Jitsi Meet.

PORTER, Jenelle. **Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art**. Nova York: Phaidon Press, 2019.

REZENDE, Natália. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. **Estado de Alerta!**, Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores, Niterói, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43712040/Artes_t%C3%Aaxteis_e_narrativas_de_mem%C3%B3ria_na_Am%C3%A9rica_Latina. Acesso em: 24 jul. 2021.

RODRIGUES, Rita Lages. Outras histórias nos mundos da arte: mulheres artistas, questões de gênero e histórias das artes em Belo Horizonte dos anos 1940 aos anos 1960. In: MAIA, Andrea Casa Nova (org.). **Recortes do feminino**. Cristais de memória e história de mulheres nos arquivos do tempo. Rio de Janeiro: Telha, 2020. p. 131-152.

ROTH, Otávio. **Criando papéis: o processo artesanal como linguagem**. São Paulo: MASP; Rio de Janeiro: MAM, 1982.

ROTH, Isabel. Instalações com peninhas. **Otávio Roth**, [s. l.], [ca. 2016]. Disponível em: <https://www.otavioroth.com/instalacoes-de-peninhas>. Acesso em: 10 out. 2020.

SAMPAIO, Márcio. **Papel de Minas**. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1985.

SCOTT, Joan. História das mulheres. *In*: BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p. 63-96.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG. Resolução Complementar 01/2020, de 28 de maio de 2020. Regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG. **Boletim UFMG**, [s. l.], ano 46, n. 2.091, p. 2-3, jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2GYWpBt>. Acesso em: 5 out. 2020.