UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

LAÍS ALCÂNTARA TIGRE

**Manufatura de tapeçarias andinas: culturas pré-colombianas -
Mochicas e Chimús**

São Paulo
2018

LAÍS ALCÂNTARA TIGRE

Manufatura de tapeçarias andinas: culturas pré-colombianas - Mochicas e Chimús

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciência e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Mestre em Ciências, Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 14 de Setembro de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração: Materiais e Processos Têxteis.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Campos de Araújo

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Tigre, Laís Alcântara

Manufatura de tapeçarias andinas: culturas pré-colombianas –
Mochicas e Chimús / Laís Alcântara Tigre ; orientador, Mauricio
Campos de Araújo. – 2018

109 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida

1. Tapeçaria - Peru - Séculos 8-16. 2. Arte têxtil - Peru. 3.
Mochicas. 4. Chimú. I. Araújo, Mauricio Campos de, orient. II.
Título.

CDD 22.ed. –.746.3985

Nome: TIGRE, Laís Alcântara

Manufatura de tapeçarias andinas: culturas pré-colombianas - Mochicas e Chimús

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciência e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Mestre em Ciências, Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração: Materiais e Processos Têxteis.

Aprovado em: 14 / 09 / 2018

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello	Instituição:	Universidade de São Paulo
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Profa. Dra. Camila Borelli	Instituição:	Centro universitário - FEI
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Prof. Dr. Oscar Rafael Tinoco Gomez	Instituição:	Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Dedico esta pesquisa a minha
família que me apoiou em todos
os meus caminhos.

Agradecimentos

Agradeço à Escola de artes, ciências e humanidades pela oportunidade de fazer o mestrado;

Aos meus pais pelo apoio para entrar no mestrado e seguir o ramo acadêmico;

Ao meu orientador Professor Doutor Mauricio de Campos Araújo pela orientação e novos conhecimentos adquiridos;

Ao Professor Doutor Oscar Rafael Tinoco Gómez, por sua orientação no período de estágio na Universidade Nacional Mayor de San Marcos, assim como aos alunos que serviram de guia pelas cidades visitadas e aos professores que ajudaram com explicações e fornecendo fontes para a pesquisa durante o estágio;

Às minhas colegas de mestrado Patrícia Muniz dos Santos Silva e Luz Esmeralda Román Mendoza que me auxiliaram ao longo da pesquisa tanto com fontes quanto com incentivo e motivação;

A todos os meus professores que desde as primeiras letras incentivaram meu amor pela leitura e curiosidade pela história por trás das tecnologias que temos hoje. Em especial ao professor Edney dos Santos Gualberto por ter incentivado a minha inscrição no curso de graduação em Têxtil e Moda;

À minha amiga Bruna Alves Caetano, que me ajudou com revisões para ingressar nessa nova etapa;

Aos meus pais, que estiveram comigo o tempo todo, incentivando e ajudando desde o início para que eu pudesse chegar até aqui.

*“A arte do tecido é uma cadeia de passos e decisões técnicas cheias de
intenções culturais...”*

(BRUGNOLI, 2006, p. 12)

RESUMO

TIGRE, Laís Alcântara. **Manufatura de tapeçarias andinas**: culturas pré-colombianas - Mochicas e Chimús. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2018. Versão Corrigida

A tapeçaria é uma das formas mais antigas de tecelagem. Esse tipo de tecido possibilita a criação de imagens complexas e suas técnicas e origem são um grande mistério na história geral. A produção têxtil no Peru vem de por volta de 8000 anos a. C. e ao longo da história da região, diferentes culturas desenvolveram a tecnologia têxtil até a chegar à tecnologia manual que temos hoje. As culturas Moche e Chimú viveram na costa norte peruana e desenvolveram técnicas de tecelagem, dentre elas a tapeçaria, que são realizadas até hoje no país, com desenhos antigos e desenhos novos. Os objetivos deste estudo foram: investigar a manufatura de tapeçarias dos séculos XIII à XVI no Peru, distinguindo entre as culturas Mochica e Chimú; demonstrar como a tecnologia manual da produção têxtil, foi empregada nas artes têxteis de Elena Izcue e nas tapeçarias de Maximo Laura, mostrando uma continuidade do povo peruano em usar a mesma temática de seus ancestrais e demonstrar como as técnicas ancestrais são usadas hoje para manter comunidades que permanecem utilizando elementos culturais tradicionais e como eles utilizam a manufatura para permanecer com uma identidade cultural e agregar valor aos têxteis produzidos no Peru. Foi realizada uma pesquisa documental e visitas de campo nos sítios arqueológicos e eventos utilizados para manter as técnicas ancestrais ativas. A revisão bibliográfica gerou uma discussão que possibilitou a comparação entre as duas culturas, que apesar de semelhantes em seus desenhos tinham diferenças nas técnicas para produção têxtil, a comparação de Elena Izcue e Maximo Laura no uso dos motivos pré-colombianos em suas obras e a demonstração, através de teóricos clássicos dos estudos culturais, de que as técnicas tradicionais de manufatura têxtil são uma forma de identidade cultural. Foi possível concluir que as atividades tradicionais são uma forma de manter o modo de vida dos povos que vivem em comunidades interioranas e que ainda hoje preservam os rituais e tradições de seus antepassados; que a identidade cultura peruana está atrelada a atividade de produção têxtil manual.

Palavras-chave: Têxteis peruanos. História. Tecnologia têxtil. Moche. Chimú.

ABSTRACT

TIGRE, Laís Alcântara. **Manufacturing of Andean tapestries**: pre-colombians cultures Mochicas and Chimús. 2018. 109 p. Dissertation (Master of Science) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, 2018. Correct version

Tapestry is one of the oldest forms of weaving. This type of fabric enables the creation of complex images. Their techniques, and origin, are a great mystery in general history. The textile production in Peru comes from around 8000 years a. C. and throughout the history of the region, different cultures have developed the textile technology until the manual technology that we have today. The Moche and Chimú cultures lived on the northern Peruvian coast and developed weaving techniques, among them tapestry, which are held until today in the country, with old designs and new designs. The objectives of this study were: to investigate the manufacture of tapestries from the 13th to 16th centuries in Peru, distinguishing between the Mochica and Chimú culture; demonstrate how the manual technology of textile production was used in the textile arts of Elena Izcue and in the tapestries of Maximo Laura, showing a continuity of the Peruvian people in using the same theme of their ancestors and demonstrating how the ancestral techniques are used today to maintain communities who remain using traditional cultural elements and how they use manufacturing to remain with a cultural identity and add value to the textiles produced in Peru. Documentary research and field visits were carried out at the archaeological sites and events used to keep the ancestral techniques active. The literature review generated a discussion that allowed the comparison between the two cultures, which although similar in their drawings had differences in techniques for textile production, the comparison of Elena Izcue and Maximo Laura in the use of pre-Columbian motifs in their works and the demonstration, through classical cultural studies theorists, that traditional textile manufacturing techniques are a form of cultural identity. It was possible to conclude that traditional activities are a way of maintaining the way of life of the peoples who live in interior communities and who still today preserve the rituals and traditions of their ancestors; that the Peruvian identity is linked to the activity of manual textile production.

Keywords: Peruvian textiles. History. Textile technology. Moche. Chimú

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cronologia de culturas pré-colombianas	13
Figura 2	Mapa das regiões que dividiram o império incaico (Tahuantinsuyo)	21
Figura 3	(a) Vicunha; (b) Guanaco; (c) Lhama; (d) Alpaca	22
Figura 4	Semente de algodão	23
Figura 5	Microscopia eletrônica de varredura de fibras de lã	29
Figura 6	Fuso e Tortera de madeira	31
Figura 7	Rotação em “Z” e em “S”	32
Figura 8	(a) Torção em Z retorcido em S; (b) Torção em S retorcido em Z	33
Figura 9	Tingimento natural	34
Figura 10	Tecido (detalhe)	35
Figura 11	Tons usados pelos andinos pré-colombianos	36
Figura 12	Ilustração de um Tear vertical	38
Figura 13	Ilustração ampliada famosa cerâmica Moche	39
Figura 14	Tear de Pedais tradicional	40
Figura 15	Mapa culturas pré-colombianas da costa peruana	41
Figura 16	Mulheres tecendo com tear de cintura	44
Figura 17	Representação de ateliê de artesãos	45
Figura 18	Fragmento de tapeçaria	46
Figura 19	Sítio arqueológico de Cha-chan	48
Figura 20	Cidadela de Chan Chan	49
Figura 21	Ave; (b) Gato; (c) Serpente Bicéfala	48
Figura 22	Entrelaçamentos andino com urdume fixo	51
Figura 23	Tapeçaria com fendas	52
Figura 24	Mural Huaca de la Luna	53
Figura 25	Fragmento de borda de camisa	54
Figura 26	Tecido de Algodão	55
Figura 27	Fragmentos bordados com motivos de pássaros e lagartos	56
Figura 28	Fragmento de tecido pintado	57

Figura 29	Detalhe de Tecido pintado com o deus das Varas	58
Figura 30	Poncho de plumas com desenho de personagem e peixes	60
Figura 31	Tecido com desenhos geométricos e aves Chimú	62
Figura 32	Monofilamento em torção “S”	63
Figura 33	Camisa com personagem Chimú	65
Figura 34	Estudos de motivos pré-colombianos ((a); (b); (c); (d))	81
Figura 35	Representação de pássaros no estilo Chimú	86
Figura 36	Alabanzas Sagradas em la jugla	89
Figura 37	Pássaro (a) ; felino (b)	96
Figura 38	Serpentes Bicéfalas (a); (b)	97
Figura 39	Looking at the Balance of Life	98
Figura 40	Artesão fazendo demonstração na convenção Tinkuy 2017	100

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	OBJETIVOS	16
3	METODOLOGIA.....	17
3.1	INTRUMENTOS DA METOLOLOGIA.....	18
4	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	18
4.1	TEXTEIS.....	18
4.2	TAPEÇARIAS	19
4.3	TECNOLOGIA DE TECIMENTO.....	20
4.4	MATERIAIS UTILIZADOS.....	21
4.4.1	Fibras Têxteis	22
4.4.1.1	Fibras Têxteis Naturais	22
4.4.1.2	Fibras Têxteis Vegetais.....	23
4.4.1.2.1	<i>Algodão</i>	23
4.4.1.3	Fibras Têxteis Animais.....	26
4.4.1.3.1	<i>Lã</i>	26
4.5	FIAÇÃO	30
4.6	TINGIMENTO	33
4.7	TEARES	37
4.8	CULTURAS ESTUDADAS.....	40
4.8.1	Mochicas ou Moches	41
4.8.2	Chimús	46
4.9	O TECIDO E AS TECNICAS.....	50
4.9.1	Características.	61
4.9.2	Iconografia e iconologia	63
4.9.2.1	Aves, felinos e serpentes – Símbolos que permanecem	70
4.10	IDENTIDADE CULTURAL	72
4.10.1	Identidade – Uma questão	74
4.10.2	A cultura como costume	77
4.10.3	Análise cultural	78
4.10.4	Retomada da iconografia antiga nos anos 80	79
4.10.5	Elena Izcue, Maximo Laura e Aldeões	81
4.11	DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL.....	92
5	DISCUSSÃO.....	93
5.1	COMPARAÇÃO DE MESMO ELEMENTO ENTRE AS DUAS CULTURAS.....	96
5.2	COMPARAÇÃO COM OS MESMOS ELEMENTOS DOS ANOS 20 E ATUALMENTE	97

5.3	CONVENÇÕES E O ARTESANATO CONTEMPORANEO.....	99
6	CONCLUSÃO	103
	REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta os principais materiais e técnicas utilizados para a fabricação de têxteis andinos, focando nas culturas pré-colombianas da costa norte do Peru Mochicas nos anos de 100 d. C. a 800 d. C. e Chimús nos anos de 900 d. C. até 1470 d. C (Figura 1). Essas culturas que se destacaram durante o início da pesquisa por terem técnicas excelentes de confecção manual com teares e que até hoje ainda não foram totalmente desvendadas (D'HACCOURT, 1962).

Figura 1- Cronologia de culturas Pré-colombianas

Fonte: Brugnoli e Sinclair e Guardia (2006, p. 21)

A temática da tapeçaria foi escolhida após as aulas de tecelagem na graduação de Têxtil e moda da autora, gerando o tema de Trabalho de conclusão de curso, Artes têxteis na história da arte. Durante este estudo foram descobertas diferentes técnicas dependendo da localização, os Persas, os Turcos, os Andinos e povos escandinavos foram os identificados com maior tradição.

O interesse específico por tapeçaria surgiu após aulas de História da arte. O tema das técnicas europeias, apesar de poucos, tem estudos que demonstram as manufaturas locais. Entretanto as técnicas andinas têm poucos estudos relacionados à tecnologia manual utilizada e como eles veem essa herança cultural hoje.

As técnicas de tapeçarias antigas permanecem ainda hoje um mistério sobre sua origem e suas técnicas, principalmente pela falta de fontes escritas. Os conhecimentos são sempre passados de forma oral de geração para geração. Algumas pesquisas reúnem informações sobre algumas matérias – primas e métodos, no entanto é preciso fazer uma grande pesquisa para consolidar todas essas informações.

Ao se identificar essa dificuldade foi pensado em um estudo para documentar essas informações e como elas são vistas hoje na sociedade peruana e como são utilizadas, tanto para manter a identidade cultural, quanto uma forma de trazer recursos econômicos para o país.

Um recorte importante foi feito na área dos materiais, focando em tapeçarias feitas de algodão e lã, por se tratar de duas das fibras mais antigas utilizada para têxteis e muito usadas na região estudada. A composição do material têxtil é importante como informação técnica, pois permite determinar quais técnicas serão utilizadas e, no caso da tecelagem mecânica, qual maquinário será necessário.

A análise da matéria-prima pode resolver muitas questões, Higuera escreve em *“Textiles Prehispánicos”* (2005) que identificando a fibra usada, é possível saber a origem, por isso é importante conhecer os locais de origem das fibras e relacioná-las ao local onde foram encontradas. Essa informação também é fornecida pelos corantes e suas possíveis origens geográficas. Finalmente, o estudo das representações iconográficas explica as relações culturais entre sociedades de diferentes regiões.

As tapeçarias andinas possuem uma grande tradição que vem de muitos anos, porém a falta de conhecimentos ancestrais pelas gerações atuais pode fazer

com que esses conhecimentos se percam. Para isso é importante estudar quais são as técnicas originais, que determinam a identidade dos povos andinos e como são aplicadas hoje.

O desenvolvimento e a eficiência das tecnologias no mundo andino pré-colombiano surpreenderam os invasores europeus, que as utilizaram para seu proveito durante a colonização. Encontraram um mundo civilizado, organizado e auto abastecido baseado em dois princípios sociais: reciprocidade e redistribuição.

As técnicas de tecelagem estão enraizadas à cultura em que são desenvolvidas e são passadas de geração a geração de forma oral, trazendo muito das tradições do povo na manufatura desse tipo de têxtil, o que dificulta a pesquisa dos métodos e significados de cada motivo.

O estudo da iconografia e iconologia das culturas Moche e Chimú é um ponto inicial para uma abordagem da raiz ancestral da cultura visual peruana que serve de referência, para estudos. Como inspiração e enriquecimento do vocabulário visual. Durand (2002) escreve que as imagens andinas têm sua própria dinâmica e funcionam como um todo coerente, essas imagens trouxeram perguntas no campo da criatividade, suas aplicações, adaptação ou no estudo de sua leitura e interpretação.

Segundo escreveu Durand (2002) a arte é o modo como o homem testemunha sua passagem pelo mundo, representa sua percepção e compreensão do mundo e do universo. Na visão de Durand (2002) a arte coleciona o traço dos impulsos do homem e seu tempo, “o inapreensível e o óbvio se materializam, o pessoal e o social, o político, o público e o privado.” As imagens vêm do trabalho manual e conceitual do homem para se tornar visível, são estruturadas, meditadas, corrigidas, compostas, ou seja, são projetadas.

Pensando nisto a pesquisa propõem como problema de pesquisa a seguinte questão: Como era a manufatura das tapeçarias antigas e como pode ser aplicada hoje na manufatura tradicional e das artes têxteis?

2 OBJETIVOS

A presente pesquisa tem três objetivos. O objetivo geral é investigar a manufatura de tapeçarias dos anos 300 à 900 d.C. na região onde hoje se encontra o Peru. Este foi um período de grande desenvolvimento têxtil e, apesar da dificuldade de se encontrar obras inteiras, com na parte de manufatura é possível resgatar estes conhecimentos. Esta época precede as grandes explorações europeias, permitindo uma distinção entre as culturas Mochicas e Chimús e as que viveram depois.

Por objetivos específicos a dissertação aborda como a tecnologia manual têxtil, principalmente as tapeçarias, foi empregada nas artes têxteis de Elena Izcue nas décadas de 1920 e 1930 e nas tapeçarias de Maximo Laura, mostrando uma continuidade do povo peruano em usar a mesma temática de seus ancestrais.

Como objetivo específico, a dissertação ainda demonstra como as técnicas ancestrais são usadas hoje para manter comunidades que permanecem utilizando elementos culturais tradicionais e como eles utilizam a manufatura para permanecer com uma identidade cultural e agregar valor aos têxteis produzidos no Peru.

3 METODOLOGIA

A metodologia escolhida para a elaboração desta dissertação foi exploratória bibliográfica e documental, com revisão de documentos, artigos e livros e com uma visita de campo. Para seleção do material físico foi utilizado o sistema de busca na biblioteca da Universidade de São Paulo, Dedalus, com palavras-chave como: cultura, identidade, manufatura, têxteis, tapeçarias e tecnologia têxtil.

A leitura constitui-se um fator decisivo deste estudo, pois propiciou a ampliação de conhecimentos obtidos durante a graduação, obtendo informações básicas ou específicas para melhor entendimento do conteúdo lido.

Os livros ou textos que foram selecionados serviram para leituras ou consultas e para aprimorar os conhecimentos técnicos da autora. Essa análise permitiu a obtenção de informações específicas.

Nos meios digitais também foram encontrados artigos e sites sobre a cultura andina e têxteis antigos.

Os principais autores utilizados para este estudo foram Agnes Geijer, uma historiadora e arqueóloga sueca que estudava têxteis, conhecida como conservacionista têxtil. Mary Schoeser é historiadora e curadora de têxteis na English Heritage, a National Trust, a Liberty of London e o Metropolitan Museum of Art, pesquisadora sênior na University of the Arts, em Londres. Soledad Hoces de la Guardia é mestra em estudos Latino-americanos com publicações sobre têxteis antigos. Annemarie Seiler-Baldinger pesquisadora suíça que escreveu *Textiles: A classification of techniques*, Luis Jaime Castillo Butters doutor em Antropologia pela universidade da Califórnia, o pesquisador tem estudos sobre a América latina e, principalmente, sobre o Peru. Edward Bridgman Dwyer, Janet Catherine Berlo e Margot Blum Schevill.

Os cronistas peruanos Garcilaso De la Vega e Pedro Cieza de Leon também foram usados, para maior compreensão da cultura peruana antiga e atual, visto que há uma grande influência do passado na sociedade atual.

Os principais aspectos considerados durante a leitura foram a relevância do autor para a área de conservação de têxteis e a relação que eles fizeram das técnicas com as culturas e tecnologias desenvolvidas. A análise a ser feita é a de conteúdo, onde será interpretada e formada um juízo sobre a autoridade do autor e o valor de seu trabalho e ideias.

3.1 INSTRUMENTOS DA METODOLOGIA

Durante a leitura de análise foram feitos os fichamentos dos textos. As fichas serviram para identificar as obras, conhecer seus conteúdos, fazer citações, analisar o material e posteriormente servirá para a elaboração da discussão. Para a comparação e melhor análise das técnicas serão feitas tabelas de comparação.

Teóricos antropológicos clássicos, estudiosos da teoria cultural foram lidos para serem usados como uma ferramenta, a fim de estabelecer o que seria uma cultura, para que as sociedades, ditas primitivas pelos antropólogos, fossem identificadas para a comparação das técnicas.

São comparadas duas culturas andinas, os Mochicas e os Chimús, para essa comparação utilizamos o método comparativo empregado por Tylor. "O método comparativo é usado tanto para comparações de grupos no presente, no passado, ou entre os existente e os do passado, quanto entre sociedades de iguais ou de diferentes estágios de desenvolvimento" (LAKATOS, 1981).

Para selecionar os livros e artigos foram consultadas as bases de dados do SIBI com as palavras-chaves: *Tapestry*, Tapeçarias Andinas, Têxteis e cultura andina. No site *Arizona textile* foram selecionados artigos sobre o assunto.

4 REVISÃO BIBLIOGRAFICA

4.1 TÊXTEIS

O artefato têxtil foi encontrado em 1983. Segundo Pezzolo (2013), em investigações arqueológicas no leste Europeu encontraram vestígios que provam a presença de tecelagem no Período Paleolítico (até o ano de 10.000 a. C.). Neste período o principal motivo do uso de têxteis era cobrir o corpo para controlar o frio. Vestígios deste mesmo período foram encontrados na província de Ayacucho, que integra hoje parte do território peruano (TARANTO; MARÍ, 2003).

Pezzolo escreveu em (2013) que os primeiros tecidos nasceram da manipulação das fibras com os dedos, primeiro com a cestaria, e evoluindo para os primeiros tecidos. Com novos modos de entrelaçamento, novos desenhos foram criados e outras texturas foram sendo descobertas. Os primeiros cestos e os primeiros têxteis se diferenciavam não apenas pelas técnicas usadas em sua

elaboração, mas, principalmente, pela escolha dos materiais a serem tramados (PEZZOLO, 2013).

Com a evolução dos tecidos, tornou-se necessário a permanência em uma residência fixa, pois um tear tende a ser grande e pesado o que dificulta o transporte do local. Para a evolução da tecelagem nos primórdios da história da tecelagem era preciso uma residência fixa, uma pequena comunidade. Estabeleceram-se, então, alguns pequenos grupos rodeados por terras de pasto para ovelhas. (LAVER; TUCKER; DE LA HAYE, 2002).

Focando nas tradições têxteis nos Andes, Brugnoli, Sinclair e Guardia (2006) escreveu que essas tradições têxteis são resultado de um processo acumulativo de vários milênios. Os primeiros testemunhos arqueológicos datam de por volta de 8.000 anos a.C., e a aparição dos teares por volta de 2000 a.C. Esses dados confirmam a presença de uma manufatura têxtil antes do domínio da cerâmica, que constitui o principal suporte para textos visuais dos Andes, condição ainda preservada pelos atuais têxteis etnográficos (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUADIA, 2006).

4.2 TAPEÇARIAS

Segundo Geijer (1979), toda tapeçaria é um tecido plano, formada por fios de trama em sentido horizontal e fios longitudinais, de urdume. Nas laterais são feitas uma finalização com mais tensão e impede que os fios desfiem.

Geijer (1979) define a tapeçaria como um tecido feito com a trama inserida à mão usando fios de diferentes cores. Neste tipo de tecido a trama cobre o urdume e o ligamento mais comum é a tela, mas a sarja também ocorre, assim como ligamentos irregulares. As fendas abertas, chamadas de cala, ocorrem onde o limite entre duas áreas de cor são paralelas ao urdume, fendas podem ser evitadas encaixando fios de trama antes de inverter a direção.

De acordo com Philips (1994), a tapeçaria é uma das mais antigas formas de tecer e era o principal modo de criar imagens através dos têxteis. A linha do tempo da tapeçaria no ocidente volta à Grécia antiga, que considerava o tecido o elemento mais importante da decoração interior para uma casa rica e prédios importantes, um exemplo eram as tapeçarias que cobriam paredes do Parthenon. Os romanos, da mesma forma, valorizavam tapeçarias e apesar de indícios que demonstram que

podem ter sido tecidas por outros povos escravizados após as conquistas, eles certamente importaram tapeçarias da Babilônia, Egito, Pérsia e Índia. No primeiro século antes de Cristo, Nero ordenou que fosse confeccionado um grande toldo para um dos Teatros romanos, o desenho seria Apollo dirigindo um biga.

A autora Richeter (2010) escreveu sobre os tapetes iranianos e sua herança persa, conhecidos como os melhores do oriente. Eles eram, e são até hoje, considerados uma parte central da vida iraniana e um símbolo mundialmente famoso desta cultura. Ainda hoje tapetes são colocados no chão, usados em cerimônias religiosas, enquanto mostram uma espécie de arte. Os iranianos e muçumanos também se ajoelham sobre tapetes para rezar.

4.3 TECNOLOGIA DE TECIMENTO

O aparecimento ou origem dos têxteis peruanos surge por volta de 4,000 a 2,500 a. C. com a fabricação dos primeiros "tecidos" elaborados com técnicas "pré-tear", ou seja, apenas com a habilidade das mãos (HIGUERAS, 2005).

Conforme descreveu Taranto e Marí (2003) os europeus acreditavam que iriam encontrar um continente povoado por selvagens, porém, na chegada após a viagem de Cristóvão Colombo em 1492, descobriram a existência de centros de povos aborígenes com traços culturais muito mais desenvolvidos do que esperavam os espanhóis.

Guardia e Brugnoli (2006) escreveram que o desenvolvimento cultural também se estendia para as tecnologias. A eficiência surpreendeu os conquistadores europeus, que as utilizaram para seu proveito durante a colonização. Foi encontrado pelos europeus um mundo organizado e autossuficiente baseado em dois princípios sociais: reciprocidade e redistribuição.

De acordo com Taranto e Marí (2003) o tecido sempre esteve presente em todas as cerimônias: tributo aos monarcas, oferenda aos guerreiros e funcionários destacados, elemento de sacrifício religioso e enxoval funerário. Guardia e Brugnoli (2006) apontaram que o tecido serviu também de base para as atividades econômicas mais importantes durante o estado inca: a utilização de enormes excedentes para facilitar a redistribuição estatal, promovendo e mantendo a lealdade após a coesão política e administrativa ocorrida pela conquista.

Conforme Taranto e Marí (2003) o Peru integrava o Tahuantisuyo, nome do império inca que em Quéchuá significa “as quatro partes”. Grande parte de seu território formava o Chinchasuyo (norte) e o restante do território inca era formado pelo Antisuyo (leste), Cuntisuyo (oeste) e Kollasuyo (sul) (Figura 2).

Figura 2 - Mapa das regiões que dividiram o império incaico (Tahuantinsuyo)

Fonte: TARANTO; MARÍ (2003, p.10).

Atualmente o Peru ocupa um território de 1.285.215 quilômetros quadrados, sendo ao norte limitado com Equador e Colômbia, a leste com o Brasil e Bolívia e ao sul com o Chile.

4.4 MATERIAIS UTILIZADOS

Taranto e Marí (2003) escreveram sobre as fibras usadas pelos nativos da América do sul, antes da chegada da ovelha ao continente, a lã de camelídeos, como alpaca, vicunha e guanacos. Cada uma das fibras tinha um uso específico, sendo a vicunha para peças muito especiais. A vicunha (Figura 3a) e o guanaco (Figura 3b) eram selvagens, enquanto a lhama (Figura 3c) e a alpaca (Figura 3d) se adaptaram a convivência com humanos, tendo sido domesticadas por volta de 6000 a. C..

Figura 3 – (a) Vicunha; (b) Guanaco; (c) Lhama; (d) Alpaca

Fonte: Taranto; Marí (2003, p.17).

4.4.1 Fibras Têxteis

Segundo Kuasne (2008) fibra têxtil é o termo genérico, para vários tipos de materiais, naturais ou não naturais que formam os elementos básicos para fins têxteis. De acordo com a A.S.T.M (American Society for Testing and Materials)., fibra têxtil é um material que se caracteriza por apresentar um comprimento pelo menos 100 vezes superior ao diâmetro ou espessura. Além do comprimento e da espessura ou diâmetro, as demais características concludentes seriam: a resistência à tensão, a absorção, o alongamento, a elasticidade.

4.4.1.1 Fibras Têxteis Naturais

Laver, Tucker e De la Haye (2002) escreveram que os povos que viviam junto a grandes geleiras logo perceberam que os animais poderiam ser utilizados para aquecimento, se utilizassem seus pelos. Enquanto isso, os povos que viviam em climas subtropicados descobriram a utilização das fibras vegetais.

De acordo com Pezzolo (2013), as fibras vegetais mais antigas foram o algodão e o linho, que datam de aproximadamente 3.000 a 5.000 a. C. Ambas bastante utilizadas para confecção de diversos tipos de produtos.

Conforme Laver, Tucker e De la Haye (2002) as fibras do caule podem ser utilizadas na tecelagem, como foi feito por alguns índios norte-americanos, mas não são tão satisfatórias quanto outras fibras vegetais, como o algodão. Estas, no entanto, requerem cultivo e, portanto, eram pouco utilizadas pelos povos nômades no estágio pastoral. Essas pessoas tinham ovelhas e lã, e aparentemente foi empregada a tradição no período neolítico. No Novo Mundo, os animais utilizados eram a lhama, a alpaca e a vicunha.

4.4.1.2 Fibras Têxteis Vegetais

4.4.1.2.1 Algodão

O algodão (*Gossypium herbaceum*) é uma fibra vegetal de semente e não necessita de clima e solo muito específicos, pode ser produzido em praticamente todos os continentes (OLIVEIRA, 1997; ARAUJO; CASTRO, 1984). O algodão cresce dentro das vagens de sementes de uma grande variedade de espécies de plantas incluídas na família *Gossypium*. Os algodões primitivos cresceram naturalmente como plantas perenes e, durante muitos anos, o algodão cultivado também foi cultivado como uma planta perene. Nos trópicos, as plantas de algodão perene podem crescer 6m (920 pés) de altura (COOK, 2001) (Figura 4).

Figura 4 - Semente de algodão

Fonte: Cook (2001)

Sementes de algodão geralmente são semeadas na primavera e as plantas jovens são rareadas mais tarde em fileiras. No devido tempo, aparecem muitas flores branco-creme, que ficam rosa no final do primeiro dia. No terceiro dia, a flor murcha e morre para deixar uma pequena vagem verde (COOK, 2001).

As fibras de algodão se formam na planta como uma pelugem presa às sementes dentro da cápsula. Quando atinge a maturidade, a cápsula se rompe e o algodão aparece como um maço de fibras finas. A fibra de algodão é um pelo de semente que consiste em uma única célula. Ela cresce a partir da epiderme ou pele externa da semente de algodão (COOK, 2001).

Durante a primeira semana após o florescimento do algodoeiro, centenas de fibras aparecem no revestimento da semente. Por vários dias, cada vez mais fibras jovens continuam a sair da semente até que cada semente esteja carregando uma "colheita" de milhares de fibras individuais (COOK, 2001).

O crescimento da fibra de algodão jovem é relativamente lento nos primeiros seis dias. Então, nos quinze dias seguintes, é muito mais rápido. A fibra pode atingir um comprimento igual a 2000 vezes o seu diâmetro durante este período de crescimento de três semanas. Em seguida, durante três dias, o algodão cresce mais devagar novamente até que o crescimento no sentido do comprimento pare de repente (COOK, 2001).

Uma única cápsula conterá 150000 fibras ou mais. A própria casca é uma fruta que se forma quando as flores caem do algodoeiro. O fruto jovem que permanece aumenta de tamanho para o fruto maduro, até se abrir e expor a massa de fibras de algodão que se expandem e secam em uma massa leve e fofa (COOK, 2001).

Como fibra de fiação, o algodão é mais macio e geralmente mais fino que as fibras de caule, e também é fácil de tingir. Por outro lado, o fio de algodão não apresenta o brilho que, em maior ou menor grau, está presente em todas as fibras de caule. (GEIJER, 1979).

Muitas variedades de plantas de algodão são cultivadas comercialmente em diferentes partes do mundo, sob uma ampla gama de condições de cultivo. Como resultado, existem muitos tipos e qualidades diferentes de algodão, que variam amplamente nas características de suas propriedades (COOK, 2001).

O algodão é uma das fibras naturais vegetais mais antigas cultivadas pelo homem. Na Índia, o algodão já era cultivado, fiado e tecido na Idade do Bronze, três mil anos a. C. (PEZZOLO, 2013).

A ideia de usar esses finos "pelos" de sementes como fibras têxteis surgiu em um estágio inicial na manufatura têxtil. Tecidos de algodão foram feitos pelos antigos egípcios e pelas primeiras civilizações chinesas. Amostras de materiais de algodão foram encontradas em tumbas indianas que remontam ao ano de 3000 a.C.. Há alguma evidência de que o algodão pode ter sido usado no Egito em 12.000 a.C., antes do uso do linho ser conhecido. Fragmentos de tecido de algodão foram encontrados nos túmulos do deserto descobertos no Peru. Esses tecidos pré-incas

foram projetados e tecidos com imensa habilidade, incluindo brocados e tapeçarias, crochê e rendas (COOK, 2001).

Não importa onde a fiação e a tecelagem do algodão tenham sido desenvolvidas primeiro, segundo Geijer (1979), não há dúvida de que a Índia foi o berço da indústria do algodão. Entretanto foram encontrados vestígios mais antigos em Paracas, no Peru. Em 1500 a.C., já eram produzidos tecidos de algodão usando apenas as mais primitivas técnicas de fiação e tecelagem (COOK, 2001).

Sua chegada ao mediterrâneo se deu com os árabes, que exportavam algodão da Índia para a China e para o ocidente (GEIJER, 1979).

Durante o sétimo século a.C. os Sarracenos construíram seu império mediterrâneo e alcançaram as fronteiras da Índia. Mais uma vez o comércio cresceu entre a Índia e o Levante. Novas rotas de caravanas foram estabelecidas e o comércio prosperou como nunca havia feito antes. A base do comércio intercontinental era o algodão (COOK, 2001).

Na América, segundo Pezzolo (2013), os primeiros vestígios de tecidos de algodão datam por volta do ano 5800 a. C. em uma gruta perto de Tehuacan, no atual território do México. O algodão selvagem era um dos mais importantes fontes de recursos das civilizações pré-colombianas, como os Maias, na Guatemala, e os povos Chimú, Nazca e Paracas, no Peru (PEZZOLO, 2013).

Cinco mil anos atrás, o algodão era a matéria-prima que caracterizava os tecidos da costa andina, enquanto a fibra camelídeo, vinda das terras altas, provavelmente começou a ser usada mais tarde (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

Muito antes da chegada dos conquistadores ao novo mundo, o algodão já fazia parte da vida de seus habitantes. Esta pode estar na Índia ao chegar a Barbados, pois nesta época o algodão era associado à Índia. Importantes descobertas em Paracas testemunham que entre 300 a. C. e 100 a. C., eram usados como gaze, tecidos de algodão e lã de Alpaca, além de bordados. Foram encontrados largos tecidos largos de algodão, usados como sudários de 55 múmias. Esses tecidos mostravam cores que documentam a mistura de tinturas vermelhas, amarelas e índigo (PEZZOLO, 2013).

Com a chegada dos conquistadores novas espécies de algodão utilizadas pelos incas, no Peru, ficaram conhecidas. A principal espécie é o algodão Pima, de fibras longas, espécie encontrada apenas no Peru (PEZZOLO, 2013).

4.4.1.3 Fibras Têxteis Animais

4.4.1.3.1 *Lã*

A lã é a mais antiga fibra natural animal usada pelo homem. Na história da humanidade, assim como na história da tecelagem, povos nômades sempre aparecem ao lado de carneiros (PEZZOLO, 2013).

Um dos materiais usados pelos povos andinos era a lã. O povo Mochica utilizava em seus tapetes algodão no urdume e lã nas tramas ou lã e algodão nas tramas (BUTTERS, 1999).

No Ocidente a tapeçaria era realizada nos monastérios, pois a lã era exclusiva destes. As peças mostravam uma dedicação à beleza e à casa de Deus. A origem das técnicas em si permanece um enigma, é possível apenas fazer hipóteses, como a influência que a invasão à Arábia, durante as Cruzadas, pode ter tido nas ideias dos desenhos representados (VIALE, 1966).

As planícies da Anatólia, na Turquia, foram testemunhas da existência de lã, já tecida, 7 mil anos antes de nossa era. Nessa região, foram descobertos indícios de vida humana ao lado de fragmentos de lã tecida (PEZZOLO, 2013).

Na Mesopotâmia, localizada no Oriente Médio, escavações arqueológicas também mostraram fragmentos de lã. No Egito antigo, a lã era usada em tapeçarias com base de linho (PEZZOLO, 2013).

No decorrer da época islâmica (a partir do século VII), a lã passou a ser considerada a segunda matéria-prima em importância na fabricação de tecidos, depois do linho. No Ocidente, as mais antigas fibras de lã datam de 2900 a. C. e foram descobertas em Clairvaux-les-Lacs, na França, próximo à fronteira com a Suíça. Na Antiguidade, os tecidos de lã foram usados por quase todos os povos, (PEZZOLO, 2013).

Durante a Idade Média (476 a 1453), a Inglaterra disputava com a Espanha o mercado de lã. Mas era preciso que o mercado interno reconhecesse o valor da ovelha e do produto, o que foi conseguido por Elizabeth I, que reinou de 1558 a 1603 (PEZZOLO, 2013).

Os tecelões andinos já usavam pelo de vicunha e guanaco para fazer fios e produtos não tecidos antes de domesticar os camelídeos. No período entre 9000 a. C. e 1500 a. C. caçadores retiravam o pelo de vicunhas e guanacos para enrolar ao

redor da cabeça em um tipo de turbantes ou bolsas e xales feitos de malha. (DRANSART; WOLFE, 2012).

Segundo Dransart e Wolfe (2012), os camelídeos começaram a ser domesticados 6000 anos atrás nos Andes central. Entretanto há poucas evidências de velo nesse período.

O principal componente da lã é a queratina, substância proteica contendo, além do carbono, oxigênio, nitrogênio e hidrogênio, átomos de enxofre (SALEM, 2010).

A lã é obtida do pelo de ovelhas e outros animais lanígeros. Esta designação pode também ser utilizada em conjunto com o nome de outro animal, em substituição da palavra "pelo", como por exemplo, lã de alpaca, lã de camelo, lã de vicunha, lã de Mohair etc. (KUASNE, 2008).

As fibras camelídeas, como o próprio nome sugere, são produzidas por espécies da família dos camelos, o camelo *bactriano* (dois-corcovados, em oposição ao dromedário que tem uma corcova) e o ramo sul-americano, lhamas, alpacas, guanaco e vicunha. Os últimos três, iaque, boi-almiscarado e coelho não estão em nenhum desses dois grupos. Além do coelho angorá, todos esses animais vivem em áreas onde as condições climáticas são severas, e variam de muito abaixo do ponto de congelamento à noite para aquecer, ou, em alguns casos, condições tropicais durante o dia (FRANCK, 2001).

A fibra de lã cresce permanentemente ondulada, como poderosas espirais. Quando tecida ou tricotada, a ondulação da lã cria milhões de microscópicas bolsas de ar no tecido, dando a isto uma cobertura, e criando assim uma camada de ar isolante (mais de 60-80% do volume do tecido 100% lã é de ar introduzido). Este princípio é o mesmo utilizado no isolamento das casas para conservação de energia natural (KUASNE, 2008).

Essa fibra vem de animais que habitam principalmente regiões inóspitas de montanhas e tundras, onde uma lã ou pele altamente protetora é essencial para a sobrevivência. Alguns dos *habitat* dos animais cobrem uma variedade de altitudes e climas. De um modo geral, para uma dada espécie, quanto maior altitude e a menor quantidade de alimento, mais fina é a fibra (FRANCK, 2001).

Como resultado das extremas temperaturas sob os quais esses animais vivem quase todos desenvolveram coberturas consistindo de uma camada externa de pelos grosseiros que os protege do sol, chuva e poeira e um subpelo de pelos

mais finos que formam um isolamento. As únicas duas exceções são a alpaca e a vicunha que, como as ovelhas, têm um velo inteiro feito apenas de um tipo de fibra. Como a parte valiosa do velo é a penugem que fica mais abaixo, naqueles em que há uma pelagem mais grossa e pelos mais finos, os dois tipos de fibras precisam ser separados por um processo antes da tosquia. Isso é feito mecanicamente ou, como no caso do Peru, à mão (FRANCK, 2001).

Há evidências de um uso muito limitado de pelos camelídeos em tecidos costeiros de épocas iniciais no Peru, o que mostra que era uma fibra muito escassa e apreciada, uma vez que os filamentos de fibra de camelídeos são excelentes para absorver cor nos processos de tingimento, então adicionam um brilho especial e tonalidade aos têxteis (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

Além da tosquia, a fiação destas fibras segue o tradicional processamento para fibras mais curtas e um diferente para as fibras mais longas. No entanto, todas essas fibras têm superfícies mais lisas do que a lã, porque as escamas externas das fibras são menos pronunciadas e mais espaçadas. Os níveis de crimpagem também são geralmente mais baixos e, em alguns casos, são descritos como ondulações. A fricção fibra-a-fibra na preparação e fiação do fio, portanto, será menor do que a da lã de ovelha, e as condições de cardação e fiação modificadas. Essas modificações dependem da fibra ou mistura específica processada e geralmente é confidencial para cada uma das empresas envolvidas (FRANCK, 2001).

O processo de tosquia é realizado antes de pentear ou cardar e separar a penugem das fibras de proteção. As variáveis podem incluir o comprimento e diâmetro das fibras a serem tosquiadas, o número de passagens através dos liços, as condições de cardagem, quais aditivos são usados e o tipo de roupa usada no cartão de tecelagem (FRANCK, 2001).

A cutícula externa da lã, vista ao microscópio, é constituída de escamas. Essas escamas é que conferem à lã a propriedade de feltragem (SALEM, 2010).

Por causa de suas composições químicas mais próximas, Alpaca, vicunha e lhamas, técnicas de tingimento, maquinário e corantes são similares àquelas usadas para lã, mas como as superfícies mais lisas dessas fibras refletem a luz de maneira diferente quando comparadas às de lã, pode ser necessário modificar as receitas de corantes para obter tons definidos. As diferentes estruturas superficiais das fibras também fazem com que elas reajam de maneira diferente durante o acabamento de tecido úmido e isso pode exigir que as condições de processamento fossem

modificadas. Uma diferença importante da lã de ovelha, para as outras, é que a maioria dessas fibras é medida em maior ou menor grau e, em alguns casos, possui bolsas de ar microscópicas dentro da estrutura da fibra. Isso clareia a fibra e aumenta suas propriedades isolantes (FRANCK, 2001) (Figura).

Figura 5 - Microscopia eletrônica de varredura de fibras de lã

Fonte: Rossi (2010)

Apesar de suas excelentes propriedades físicas, as fibras de lã tem a desvantagem de serem sensíveis à Raios UV e possui fácil proliferação de fungos. (MURA; et. al, 2015).

O comprimento das fibras para lã cardada varia de 50 a 150 mm. As fibras de lã apresentam ondulação natural, o que se constitui uma vantagem para a confecção de fios e tecidos. A elevada ondulação, o alongamento e a elasticidade (além da resiliência) da fibra, contribuem para a manufatura do fio. As fibras finas e médias apresentam um brilho superior ao das fibras grossas. Fibras com elevado brilho têm aparência semelhante à da seda. Apresentam excelente alongamento e elasticidade.

Em condições padronizadas o alongamento varia entre 20 e 40%. Quando úmida, a fibra poderá alcançar um alongamento de até 70%. Possui uma "elasticidade completa" e imediata (ou quase, 99) para 2% de alongamento. Para 10% de alongamento a recuperação elástica é superior a 50%, superior ao de qualquer outra fibra natural. A resiliência da lã é extremamente boa. Recupera sua forma original, após a retirada da carga ou força que a deformava (compressão, dobra ou amarrotamento) (KUASNE, 2008).

A lã é muito flexível, tem bom toque e é bastante confortável, possuindo uma boa retenção de água. Trata-se de uma fibra dimensionalmente estável, e sua estrutura contribui para uma reação de "encolhimento" e de feltragem durante o processamento, usos e cuidados de manutenção. Isto se deve, em parte, à estrutura escamada da fibra. Quando sujeita ao calor, umidade e agitação, as escamas tendem a mover-se em torno do eixo. Esta propriedade é importante em fios e é responsável tanto pela feltragem como pelo relaxamento. A feltragem ocorre como resultado de uma ação mecânica combinada da umidade e da temperatura (KUASNE, 2008).

4.5 FIAÇÃO

Com a torção das fibras, a fiação converte a massa da fibra, combinando e alinhando para mecanicamente esticar e fazer um fio com tensão, que é um pré-requisito para tecer (JENKINS, 2003).

A ferramenta ancestral básica era um pequeno fuso de osso ou madeira (11-25 cm), normalmente com uma agulha terracota que exerce uma força quando rotacionada (JENKINS, 2003).

As ferramentas para fiar eram, e alguns casos ainda são, eficientes, evoluindo do fuso de osso ou madeira para mais ferramentas. Uma espécie de garfo de madeira que sustenta a fibra e um fuso composto de uma haste rígida e um peso, que diferem em tamanho de acordo com o comprimento da fibra ou espessura e quantidade de fio a ser torcido eram usados, muito semelhantes aos de hoje. Nos cestos que acompanhavam as oferendas funerárias dos tecelões haviam fusos pequenos e carregados com fios para tricotar, bolas de cores diferentes, caixas com agulhas e outros instrumentos para tecelagem (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

Outra técnica utilizada ainda hoje é a de segurar com a mão esquerda. Muitas maneiras de rodar o fuso têm sido praticadas, porém há duas que eram usadas no passado e continuam agora, o "fuso suspenso" ou "fuso em gota" para fiação, um método avançado de fiação manual com uma rotação gentil, e controlando o número de fibras escapando da massa principal com os dedos da mão direita, a fiação estica os fios suficientes para amarrar à ponta do fuso. O "spinner", ou fiador, então dá uma vigorosa rotação e libera-o para girar livremente no final do fio. Depois disso, a mão direita alternadamente estica mais as fibras e coloca o fuso em movimento novamente quando desacelera. Quando o fuso alcança o chão, a sequência é interrompida e o fio fiado enrolado em torno do fuso como se estivesse em uma bobina. O fio é então enrolado em torno da parte inferior do fuso e meio engatado por cima antes de girar (JENKINS, 2003).

Ao finalizar a torção de dois filamentos de lã no fuso, uma nova ferramenta é utilizada para torcer os dois juntos e forma um fio mais forte. O fuso mais grosso tem um peso na ponta chamada de "Tortera" que serve para dar tensão ao fio (TARANTO; MARÍ, 2003) (Figura 6).

Figura 6 – Fuso e Tortera de madeira

Fonte: Taranto; Marí (2003).

O fio, torcido à mão, sem o auxílio de um fuso girado ou governado por um volante, era geralmente ainda torcido, muitas vezes excessivamente. Os fios foram utilizados numa única forma ou em vários fios unidos, de acordo com a finalidade

para a qual foram requeridos. Predominaram fios ou duplos, de espessura igual do único mais liso e mais forte do que fios simples (D'HARCOURT, 1962).

Por conveniência, o fio é descrito como fiação em “Z” se o fuso rotacional no sentido horário ou fiação em “S” se em anti-horário. A tradição local governa a direção preferida, mas se o fuso é girado pelo topo, o fio “Z” tende a resultar, e se pelo seu ponto inferior, a fiação em “S” (JENKINS, 2003) (Figura 7).

Figura 7 - Rotação em “Z” e em “S”

Fonte: Jenkins (2003, p.13)

Os fios de fibra animal ou vegetal são transformados em fios com o movimento de torção da fibra, utilizando instrumentos como o fuso. Um fio básico é criado torcendo os fios de fibra vegetal ou animal com uma torção para a direita, chamada torção “Z” ou uma rotação para a esquerda, chamada torção “S” (HIGUERAS, 2005).

O fio pode ter vários graus de torção e tensão o que produz o fio "crepe", em que o fio torcido chega a enroscar-se. Um fio mais resistente ou amplo é combinado com dois ou mais segmentos básicos (HIGUERAS, 2005).

Na maioria dos casos, a regra é que dois ou mais fios com torção em “Z”, por exemplo, dobram e torcem na direção oposta, ou seja, “S”, mantendo assim um equilíbrio nos fios (HIGUERAS, 2005) (Figura 8 (a) e (b)).

Figura 8 - (a) Torção Z retorcido S; (b) Torção S retorcido Z

Fonte: Higuera (2005).

Existem padrões culturais nas técnicas de torcer os fios. No planalto andino a torção predominante é a em “S” e no litoral a torção em “Z”. Há variantes nessas mesmas regiões, por exemplo, os tecidos associados às tradições de feitiçaria na serra, que têm, por outro lado, a torção “Z” (HIGUERAS, 2005).

4.6 TINGIMENTO

As técnicas de tingimento natural no território peruano são realizadas após a fiação, não se diferenciam por região e se mantêm as mesmas por séculos, variando na forma de secar ou tempo de fervura, mas permanecendo essencialmente as mesmas. Tingimento é dar coloração à fibra através de um processo com corantes e insumos apropriados. Para isso, uma série de etapas e condições é aplicada em um processo para transferir a cor, preparada em um banho de tingimento, para a fibra até que a cor seja fixa sólida e permanentemente (PAZOS, 2017).

A cor de um têxtil pré-hispânico pode ser de ocorrência natural ou resultar de tingimento das condições físicas que o tecido sofreu durante e após a utilização. Sabe-se as cores naturais das duas principais fibras utilizadas: algodão (branco, marrom, rosado) e lã (branco, marrom, preto e cinza) (HIGUERAS, 2005).

Estas fibras naturais podem ser tingidas com pigmentos minerais que aderem somente à fibra e, por vezes, com a ajuda de uma resina, e corantes vegetais que impregnam a fibra com o auxílio de mordentes (soluções que ajudam a fixar a cor, reduzindo acidez do corante). Diferentemente do algodão, que não é adequado para tingir, a lã era tingida de vários tons. O algodão geralmente recebia

pigmentos minerais (HIGUERAS, 2005). Em cada um desses casos, a fibra deve atender a algumas condições e o tratamento é diferente (PAZOS, 2017).

A aridez e as condições frias em que os têxteis Andinos foram submetidos favorecem a preservação dos tingimento e as cores destes variam ao longo do espectro em, às vezes, um número surpreendente de tons (DRANSART; WOLFE, 2012).

A qualidade da tradição tintureira andina é resultado de uma longa experimentação e observação que levou os artesãos a alcançar uma incrível variedade de nuances, a partir de três corantes básicas (vermelho, amarelo e azul) obtidos de corantes naturais que podem ser animal, vegetal ou mineral. Apesar de o algodão andino ser naturalmente cultivado em vários tons como sépia, ocre, rosa, cinza-azul e cinza-púrpura, também foi tingido, antes da fiação. Em contraste, a fibra de camélídeo (lhama, alpaca e vicunha principalmente) foi preferivelmente colorida como fio. Tecidos também foram tingidos, mas a fim de obter imagens usando técnicas de tina por amarração (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006) (Figura 9).

Figura 9 - Tingimento natural

Fonte: Pazos (2017)

Para obter certas cores ou sombras, era comum fazer combinações ou múltiplos corantes. Por exemplo, para o verde não há corante bem impregnado suficiente e, por consequência era preciso realizar um tingimento em amarelo e, em seguida, azul. Estes múltiplos tingimentos ou mordentes utilizados podem

enfraquecer a resistência da fibra (HIGUERAS, 2005).

Diferentes técnicas empregadas possuem sua própria combinação de cores. Os bordados têm duas possibilidades, uma combinação de tons de branco ou cores naturais de algodão e outra de vermelho ou marrom nas figuras brancas. Os tecidos em tela dupla estão sempre em contraste de branco-marrom e branco-azul. Na parte das cores das tapeçarias, as tonalidades dominantes são vermelho, ocre, amarelo e branco, que materializam os temas, associando-os talvez à fertilidade da terra. O tingimento com tina e a pintura demonstram contrastes suaves em tons de marrom, ocre e azul, que juntamente com essa técnica, se expressam de maneira etérea, provavelmente ligando-a a fenômenos atmosféricos (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figura 10).

Figura 10 - Tecido (detalhe)

Fonte: Guardia e Brugnoli (2006, p.80).

Os corantes naturais ao alcance são geralmente de origem vegetal, como plantas, cascas, flores, frutos, sementes, etc. A paleta mais comum fornecida por esses corantes, segundo escreve Pazos (2017), contém, em sua maioria, tons

quentes, de marrons, laranjas, ocre a amarelos e verdes. Para as cores mais intensas, como vermelho e azul, precisamos de corantes como cochonilha e índigo. Com esses corantes podemos obter a outra porção do círculo cromático, isto é, vermelho e azul em todos os seus tons (Figura 11).

Figura 11 – Tons usados pelos andinos pré-colombianos*

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

*Paleta de cores exposta no Museu de Antropologia e Arqueologia em Lima, Peru

Do norte ao sul, e a partir de 3000 a.C., quando o La Galgada (região do Peru) foi ocupada pela primeira vez, as pessoas sabiam como realizar a extração do corante vermelho das raízes das espécies de *Relbunium*. No final da era pré-Inca, Cochonilha foi substituída pelo *Relbunium* e outras fontes vegetais de corante vermelho (DRANSART; WOLFE, 2012).

Segundo Pazos (2017) um dos principais corantes naturais usados no Peru é a Cochonilha. A cochonilha vive na penca dos atuns. Com este inseto se obtêm 12 tons da gama de vermelhos. O vermelho é a cor mais antiga dos materiais arqueológicos (DRANSART; WOLFE, 2012).

Segundo os artesãos, a melhor cochonilha é obtida na província de Anta, no departamento de Cusco. Alguns artesãos recomendam o uso de cochonilha moída em gaze ou náilon, mas não foram encontradas diferenças significativas entre esta técnica ou colocá-la diretamente na água (PAZOS, 2017).

Para os tons alaranjados e amarelos Pazos (2017) demonstrou que se deve coletar a flor *qolli* quando ela estiver amarela ou quase laranja, mas não verde.

Podemos usá-la assim que é coletada e também podemos secar e guardar para uso quando não é o momento de floração.

Para os tons de verde usa-se o *quinsacucho* seco ou fresco. Se usá-lo fresco, é melhor esmagá-lo mais cedo para obter um tom verde mais vivo. No caso de usarmos o *quinsacucho* seco, basta embebê-lo previamente na água (PAZOS, 2017).

Segundo Pazos (2017) o qaqasunka obtido do vale de Quillabamba, na selva de Cusco, tingi uma cor laranja suave, enquanto o obtido em áreas altas dá uma cor amarelo pastel. Utilizando o qaqasunka da alta zona andina com flor de qolli fresca e cochonilha é possível ter mais diversidade de cores.

A folha qolli verde traz uma cor pastel ou clara. Antes do processo de tingimento, esmaga-se a folha de modo que a cor salte melhor combina com diferentes mordentes e com índigo para obter cores diferentes (PAZOS, 2017).

A Tara é uma árvore que cresce na zona alta andina. Para o tingimento natural usam-se seus frutos, que são como vagens. As vagens são usadas secas e algumas pessoas recomendam que elas sejam encharcadas alguns dias antes. Uma das árvores mais usadas na serra é a queñua. Os seus usos além do tingimento natural incluem o combustível natural e para fins medicinais (PAZOS, 2017).

4.7 TEARES

Existem diferentes maneiras de se obter um tecido, podem-se fazer estruturas com apenas um sistema de elementos, torcer, entrelaçar, amarrar e / ou unir. Segundo Brugnoli e colaboradoras (2006), outros tipos de estruturas são feitas com mais de um sistema de elementos, tanto com fios de urdume como de trama, em diferentes técnicas de tecelagem com tear.

O Tear horizontal era formado por tiras paralelas, presas perto do solo para quatro estacas, entre as quais os fios de urdidura foram atendidos (MARTINEZ, 1990). Permite fazer estruturas mais fechadas que resultam em tecidos finos e densos de face de urdume (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

O Tear vertical é composto por quatro varas amarradas entre si (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006). Desenhado para elaborar tecidos de até dois metros de largura. Tecidos desta medida não podem ser feitos em outros teares já que os tecelões teriam que realizar um esforço maior para obter desenhos complicados de

unkus e outros tecidos (MARTINEZ, 1990). Brugnoli e suas colaboradoras (2006) demonstram que as camisas-unkus Wari ou Inca foram confeccionadas em técnicas de tapeçaria enlaçada neste tipo de tear, nas quais vários tecelões puderam participar ao mesmo tempo (Figura 12).

Figura 12 – Ilustração de um Tear vertical*

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

* Representação ampliada de obra desconhecida no museu Amano, Lima Peru

O tear de cintura amarrado em uma das pontas em um poste arvore ou parede de forma horizontal ou oblíqua com a ajuda de um instrumento em forma de “Y” invertido (Figura 13) (MARTINEZ, 1990). As barras eram às vezes mantidas separadas por quatro estacas enterradas no chão, ou, para peças mais delicadas, eram presas a uma pequena armação, mas geralmente uma das barras era presa por meio de um cordão ao galho de árvore ou a um feixe, ou a viga, enquanto a outra era mantida firme por meio de uma cinta passando ao redor da parte inferior das costas do tecelão, que, por um único movimento corporal, poderia aumentar ou diminuir a tensão da urdidura (D'HARCOURT, 1962). É um tear leve e portátil, com o qual uma multiplicidade de estruturas pode ser feita. No entanto, este instrumento só permite tecer peças como tiras, bandas ou tecidos de pequeno ou médio formato, como pequenos xales (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

Figura 13 – Ilustração ampliada famosa cerâmica Moche*

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

*Ampliação de desenho de Cerâmica Moche atualmente no Museu Britânico em Londres fotografada no Museu Amano em Lima, Peru

Entre o bastidor superior e inferior se amarrava o urdume e os fios ativos faziam a trama. O comprimento do urdume era variado, mas a largura da trama era o alcance dos braços do tecelão ou tecelã. Por isso quase todas eram dois tecidos iguais que se uniam para ter uma largura maior. Utilizavam também uma vareta com a qual separavam os fios e ajustavam a trama (MARTINEZ, 1990).

O tear de armação é uma estrutura de madeira fixada no chão, usada na serra, especialmente pela sociedade Wari para a fabricação de túnicas (unkus), o urdume é no lado vertical e mais curto na estrutura (HIGUERAS, 2005).

Segundo informações expostas no Museu de antropologia e arqueologia de Lima (Figura 14), o tear de pedais só chegou ao Peru junto com os espanhóis. Guardia e Brugnoli (2006) em "*Manual de técnicas textiles andinas : terminaciones*" os espanhóis ficaram impressionados com o desenvolvimento que a manufatura têxtil andina tinha, eles eram organizados e tinham uma sistema de "produção", visto que a oficina das cidadelas era responsável pela produção de tecido local. Apesar dessa organização os teares manuais são mais demorados, o que explica a introdução do tear de pedais na rotina andina .

Figura 14 - Tear de Pedais tradicional

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

*Tear de pedais do Museu de Antropologia e Arqueologia em Lima, Peru

4.8 CULTURAS ESTUDADAS

Diversos estudiosos discutiram sobre o conceito e a definição do que seja cultura. Tanto Franz Boas como Tylor e Kroeber definem a cultura como algo relacionado aos hábitos e conhecimentos de uma civilização.

Boas disse em *Anthropology and the Modern life* (1930) que a cultura abrange todas as manifestações de hábitos sociais de uma comunidade, as reações do indivíduo enquanto afetadas pelos hábitos do grupo no qual vive e os produtos das atividades humanas determinadas por estes hábitos. Neste caso podemos incluir as artes têxteis para os povos para os quais essa arte era algo importante, como era o caso dos Persas, Turcos e, como no foco deste estudo, as civilizações andinas.

Para Tylor em *Primitive Culture* (1871) “Cultura ou civilização” é um conjunto que inclui conhecimento, crença, arte lei, moral, costume e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade.

De acordo com Kroeber (1952) é impossível determinar a origem de qualquer atividade cultural “cuja origem não conhecemos”, e embora ele tenha chegado a essa conclusão em 1901 ainda podemos dizer o mesmo.

Para ele a cultura é uma parte no “verdadeiro estudo para o estudo do homem”. Só compreendendo a sua totalidade poderemos compreender realmente as suas produções, que sempre têm um predecessor, mas nunca um começo (KROEBER, 1952).

4.8.1 Mochicas ou Moches

A costa norte do Peru é uma faixa estéril de deserto que enfrenta um dos habitats marítimos mais ricos do mundo, uma pesca abundante criada pelas águas frias do Humboldt, ou Peru, atual. No interior o deserto dá lugar a montanhas e planaltos dos Andes, dissecados por rios. Desde a remota antiguidade até hoje, os sistemas de irrigação bem desenhados que desenhavam esses rios cultivaram vastos campos verdes de milho, feijão e abóbora nos fundos dos vales (QUILTER, 2010) (Figura 15).

Figura 15 - Mapa culturas pré-colombianas da costa peruana

Fonte: Taranto e Marí (2003).

Dependendo largamente do mar e das fazendas irrigadas, o povo Moche, em quase um quarto de século do primeiro milênio a. C., vivendo em vales com rios que cortavam até extensões de areia no deserto da Costa norte do Peru. O domínio Moche incluiu laços com ilhas e serra. O povo Moche se dividiu entre norte e sul com diferenças distintas em suas artes (BENSON, 2008).

Para alguns estilos de arte, textos escritos podem fornecer esses tipos de referências externas. Não temos tais referências para Moche, que, como as outras antigas culturas sul-americanas não tinham forma de escrita (QUILTER, 2010).

Apesar de não podermos estabelecer o início da cultura andina algumas escavações mostram que culturas pré-incas já confeccionavam têxteis com diferenciações que podem ser indícios de que os desenhos realizados eram mais do que apenas adornos estéticos (QUILTER, 2010).

Por tratar-se de uma área costeira, muitos artefatos foram perdidos devido à ação do tempo, grandes inundações, salinidade local e catástrofes climáticas. Essas inundações acabaram por umedecer e deteriorar grande parte do material têxtil

desta cultura. Uma inundação em 600 d. C. pode ser a responsável pela perda de grande parte dos vestígios têxteis dessa cultura (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Foram encontrados em sua grande maioria apenas fragmentos em construções que ficaram protegidas pela estrutura de tijolos conhecidos como adobe. Felizmente, os têxteis Moche foram preservados em áreas distantes, por isso é possível atestar a interação cultural e tecnológica dessa cultura com outros povos, como Recuay ou Wari. (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Guardia e Brugnoli (2006) atribuem também como fator que prejudicou a conservação do patrimônio têxtil, os sucessivos saques aos túmulos desde os tempos da conquista, onde os "huaqueros" preferiram os metais e cerâmicas Mochica, reconhecida por seu trabalho de qualidade e beleza, deixando de lado o material têxtil.

O arqueólogo Heinrich Ubberlohde-Doering em 1938 realizou escavações em um sítio arqueológico de Pacatnamú. Seus trabalhos se concentraram em um montículo mediano que foi desfigurado pela atividade dos saqueadores. As probabilidades de encontrar tumbas intactas e de alguma importância eram remotas, mas o arqueólogo conseguiu encontrar três. Começaram a aparecer tumbas de diferentes tipos do que se acredita ser o princípio da cultura Mochica até o final da tradição Chimú (BUTTERS, 1999).

As três tumbas encontradas estavam bem conservadas e a chamada E1 era a com mais itens. Inclusive com têxteis em condições singulares, devido ao contato com os corpos. Estes tecidos são os que melhor representam a arte têxtil Mochica com procedência conhecida. Existem outros têxteis adequadamente preservados como os escavados por Christopher Donnan e Guillermo Cock neste mesmo sítio arqueológico (BUTTERS, 1999).

Alguns dos artefatos recuperados eram grandes artes Mochicas, como os tapetes Kelim encontrados cobrindo o indivíduo principal. Neles se destacam personagens humanos com atributos místicos (BUTTERS, 1999).

A abundância de cerâmica em estilo naturalista e o registro da vida cotidiana que os artistas fizeram nelas são responsáveis pela diversidade e riqueza das roupas e por uma atividade têxtil organizada (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Uma das cerâmicas mais representativas e conhecidas desta cultura está hoje no Museu Britânico em Londres e possui várias cenas de uma oficina de tecelagem, com seis personagens masculinos e oito tecelões. Os artesãos são

mostrados tecendo no tear de cintura certas peças de vestuário com várias tramas e bobinas, sugerindo as mudanças de cor que o tecelão tinha que fazer ao praticar as técnicas de tapeçaria. A ilustração da cerâmica representa têxtil como partes ornamentadas de camisas ou outras peças de vestuário (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figuras 16 e 17).

Figura 16 - *Mulheres tecendo com tear de cintura

Fonte: Guardia e Brugnoli (2006, p. 49).

*Ilustração de cerâmica Moche

Figura 17 - Representação de ateliê de artesãos

Fonte: Martínez (1990, p.67).

*Representação baseada em ilustração em cerâmica Moche

A maioria das peças encontradas nos sítios arqueológicos são faixas de tapeçaria em que a figura de um guerreiro é alternada com áreas de uma única cor, onde o uso de ranhuras que geram pequenas aberturas é frequente. Esta imagem é muito semelhante aos cinturões que o deus com "presas e cinturão de serpentes", com formação na cultura Chavín e frequentemente representada na cerâmica Moche (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figura 18).

Figura 18 - Fragmento de tapeçaria

Fonte: Guardia e Brugnoli (2006, p.50).

4.8.2 Chimús

Na mesma costa norte dos Moches concentrava – se um terço da população indígena da conquista hispânica (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006). Os Chimús foram herdeiros das culturas anteriores, surgindo mais ou menos há mil anos, ou seja, uns dois séculos antes da criação do Império Incaico (TORRES-MUGA, 2010).

Os habitantes se chamavam de Chimors, tendo se consolidado em torno do século XII (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006). Eles tiveram por capital a cidade de Chan-Chan, localizada próxima a Trujillo. Chan-chan chegou a ser a maior cidade de barro das Américas e pode ter tido até 50 mil habitantes, comportando palácios, templos, pirâmides, Barrios populares, armazéns, muralhas com figuras em relevo, aquedutos subterrâneos e valas que traziam águas de longe (TORRES-MUGA, 2010).

De acordo com Favre, (1990) essas “civilizações”, aqui usado no sentido de sociedade organizada, tiveram seu declínio no século XII, cujas causas são desconhecidas. O desenvolvimento urbano já iniciado no período denominado Auge prosseguiu, junto com as tentativas de integração político-militar. Uma dessas tentativas resultou mais tarde na formação de um grande Império “hidráulico” pela

etnia Chimú, que se assemelhava mais, em seus fundamentos, à do Egito ou da Mesopotâmia do que à dos Incas, que lhe era contemporânea e cujo desenvolvimento, os Chimús influenciaram. Segundo a tradição relatada pelo Anônimo de Trujillo, o Império Chimú teria sido fundado nos vales de Chicama e Moche por homens vindos da baía de *Guaiaquil* em embarcações de bambu.

Favre (1990) deixa evidente em seu livro que os Chimús assimilaram os elementos da cultura que os Mochicas haviam deixado na região, este era um hábito comum na região. Os herdeiros Chimús reativaram e ampliaram redes de irrigação que haviam sido destruídas pelas guerras. Provavelmente uma área irrigada maior que a vista atualmente, visto que a população era maior.

Essa assimilação cultural também é descrita por Guardia e Brugnoli (2006), e essa característica garante à cultura Chimú uma continuidade cultural milenar das culturas que vieram antes, Lambayeque e Moche, com tecnologia e iconografia que herda os conceitos e costumes clássicos das civilizações andinas e transforma de forma original o legado de seus predecessores.

Contemporâneo a eles existiu a cultura Chancay, na costa central, e conforme escreveu Guardia e Brugnoli (2006) eles contribuíram significativamente para o desenvolvimento do Império Inca, que além do território adicionado aos seus domínios, também levaram para a capital Cusco, mestres tecelões e ourives Chimús.

Os cronistas espanhóis Miguel Cabello Balboa e Antonio de La Calancha, segundo Favre (1990), mencionam que a classe aristocrática, da qual descendiam, era atribuída a uma origem divina. Vivia em um luxo e refinamento inauditos, do qual ainda são testemunhos as cerâmicas, os ornamentos de metais preciosos e as numerosas peças de mobiliário que os arqueólogos encontraram nas sepulturas. Chan-chan, a capital do Império, talvez tenha sido a maior aglomeração urbana da América pré-colombiana, e uma das mais opulentas. Suas ruínas estendem-se por uma área de 17 km² perto da atual Trujillo (Figura 19).

Figura 19 – Sítio arqueológico de Chan-chan

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

Favre (1990) discorre sobre o império Chimú no livro “A Civilização Inca”. Segundo o autor, Ñasempinku, terceiro soberano de Chan-chan, teria conquistado os vales de Virú, Chao e Santa. No início do século XV o império Chimú ultrapassava os limites da área de influência da antiga cultura Mochica, estendendo-se de Nepeña, ao sul, até Lambayeque, ao norte, e talvez já incluísse Piura e Tumbes, nos limites entre o Peru e o Equador.

O povo Chimú era um povo conquistador e logo anexou Casma, Harmey e Pativilca ao Império, em um movimento que em seguida absorveu Huaura. Os três vales iriam constituir o último degrau de um Império que se estendia por 1.200km de um litoral desértico, irrigado e transformado em jardim. Talvez tenha chegado até Inca, onde foram observadas influências Chimús (FAVRE, 1990).

No momento em que os Chimús começavam a conquista da costa setentrional, uma pequena tribo chegava com dificuldades à bacia de Cusco, no interior dos Andes do Peru meridional. Por volta do final do século XIII os Incas

chegaram às terras férteis que circundam os rios Huatanay e Tullumayo, no centro de uma depressão nas cordilheiras (FAVRE, 1990).

Focando na manufatura têxtil dessa cultura, os Chimús desenvolveram têxteis fortemente influenciados pelos desenhos arquitetônicos e metalúrgicos. Em muitos tecidos são vistas aves geometrizadas, semelhantes aos registrados nas paredes da cidadela de Chan-Chan (Figura 20). As figuras predominantes são mostradas frontalmente com os braços estendidos e segurando bengalas, às vezes, sentadas debaixo de estruturas cobertas ou plataformas escalonadas (HIGUERAS, 2005).

Figura 20 - Cidadela de Chan Chan*

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017

*Parede da cidadela contendo peixes e aves geometrizados

A temática Chimú se baseia em motivos com flora e fauna costeira. Existe uma grande variedade de animais, especialmente felinos, cobras, pássaros; também há temas geométricos e não figurativos. Um motivo frequente nos tecidos Chimú eram os animais com apêndices cefálicos, corpo agachado e a cauda ondulada, que é representado de perfil ou sentado (HIGUERAS, 2005) (Figura 21).

Figura 21 – (a) Ave; (b) Gato; (c) Serpente bicéfala

Fonte: Taranto, Marí (2003, p.9).

Embora no século XV esta região norte tenha sido incorporada pelo império Inca, muitas das histórias e tradições Chimú permaneceram após a conquista, como os recém-chegados chamavam a população e o vale que hoje se conhece como Moche, onde estavam seus principais assentamentos, este foi o nome que ficou conhecida a região (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

4.9 O TECIDO E AS TECNICAS

Segundo Barty Philips (1994), não há cultura que não tenha sua própria técnica de tecelagem e poucas que não incluem tapeçaria entre suas habilidades. Isso, apesar do fato de ser um processo lento e trabalhoso comparado a outras formas de tecelagem. Tapeçarias são de grande popularidade devido aos seus recursos decorativos, resistência e versatilidade. É o tecido mais durável entre todos já produzidos por outros métodos de tecelagem. Como resultado, ele tem sido utilizado por muitas culturas pelo mundo para vestuário, tapeçarias e revestimento do solo. Fazendeiros são conhecidos por explorar as propriedades isolantes das tapeçarias para proteger árvores frutíferas, em detrimento de algumas tapeçarias históricas.

A técnica da tapeçaria é única porque as tramas (fios em bobinas) são tecidas entre os fios fixos de urdume tão longe quanto cada cor é colocada ao invés de correr todo o caminho do tecido de oreila para oreila. Isso produz um desenho que está integralmente no tecido fabricado. Uma vez tecido, as tramas são pressionadas

para baixo tão firmemente contra os fios de tramas na linha anterior, os fios de urdume são completamente escondidos, o que cria tapeçarias de características lisas de cor intacta. A técnica da tapeçaria difere de outras formas simples de tecelagem, porque esta produz um tecido com imagens claramente definidas e detalhadas. A técnica não deveria ser confundida com bordados, onde são usadas agulhas para sobrepor o desenho já no tecido (PHILIPS, 1994).

Toda tapeçaria feita à mão é trabalhada da mesma forma. O tecelão produz uma imagem milímetro por milímetro, guiando cada fio de trama abaixo ou acima do fio de urdume, colocando à mão. Cada fio colorido é carregado em uma bobina separada, e cada cor é usada de cada vez sobre a área que foi designada. Quando o tecelão termina com uma cor, a bobina é trocada (PHILIPS, 1994).

No caso dos têxteis andinos existem diferentes técnicas, segundo Higuera (2005) “dependendo do arranjo da trama e do urdume na estrutura (e as qualidades de fibra de ambos), dois casos resultam: que somente a trama é visível (face de trama) ou que somente o urdume é visível (face de dobra)”.

Dentre as técnicas de tecido plano, Higuera (2005) destaca uma estrutura de cordões fixos horizontais disposta de forma que um elemento adicional, por exemplo, as plumas, são fixas às tramas, que podem variar o entrelaçamento, sendo flutuantes ou fixas, esta técnica é muito comum em cestaria. (Figura 22 (a) e (b))

Figura 22 - Entrelaçamentos andino com urdume fixo

Fonte: Higuera (2005)

A manufatura do tecido plano, a tecelagem, pode ser feita de várias outras maneiras, para se tecer um tecido balanceado é entrelaçado uma trama e um urdume um a um (1/1). A trama passa por cima e por baixo de cada fio para estruturar o tecido (HIGUERAS, 2005).

O tecido também pode possuir características de “defeitos controlados”, para isso se altera a estrutura deixando algumas tramas soltas, esse tipo de tecido são chamados de “*ranurados*” ou com fendas (HIGUERAS, 2005) (Figura 23).

Figura 23 – Tapeçaria com fendas

Fonte: D'Harcourt (1962, p. plate 10)

As principais tapeçarias são as feitas com a técnica denominada “tramas excêntricas” com figuras com contornos delineados em preto ou branco. A outra modalidade é a técnica de “tapeçaria com fenda”, já mencionada aqui, que segue rigorosamente o padrão ortogonal do tecido do tear. Isso originou figuras com bordas retas, contornadas por uma linha de luz ou cor preta, que é feita com tramas que trabalham em dois fios de urdume ou tecendo um urdume que está ligado entre si às cores vizinhas (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Essas técnicas possibilitaram a criação de cenas ritualísticas nos tecidos que contêm guerreiros, muitas vezes representados nas cerâmicas e pinturas murais dos templos da cultura Moche, como na Pirâmide da Lua e na Huaca Cao Viejo (Figura 24). A cerâmica mais famosa da cultura Moche, já mencionada nesta dissertação, documenta o trabalho meticuloso do tecelão, que nesta cultura adquire duas modalidades diferentes e particulares (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Figura 24 – Mural Huaca de la Luna*

Fonte: Fotografado por Laís Alcântara Tigre, 2017.

As curvas das representações nos muros adquirem um padrão quando transferidas para a técnica da tecelagem. A estética têxtil das figuras coincide com a de desenhá-las nas cerâmicas ou nos murais, embora no tecido não fosse necessário fazer um delineado nas figuras para definir o contraste de cor e/ou textura com o fundo (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Para fazer os cinturões encontrados nos sítios arqueológicos, o tecelão teve que tecer a figura do deus “de presas e cinto de cobra” de perfil, já que a dobra da roupa é horizontal. Ocasionalmente, essas bandas apresentam traços de outro tecido plano de fios finos de algodão unidos por pontos, evidenciando que provavelmente era parte da iconografia de um tecido maior, provavelmente de camisas ou unkus (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figura 25).

Figura 25 – Fragmento de borda de camisa

Fonte: Guardia e Brugnoli (2006, p.50).

Conforme Guardia e Brugnoli (2006), pequenos pedaços também eram feitos em tapeçarias, tecidos em série que eram cortados e costurados no centro das camisas, na forma de couraças. Aplicações semelhantes têm no torso vários personagens representados nas cerâmicas, que têm sido interpretados como uma espécie de insígnia de grupos de pessoas que desenvolvem a mesma atividade.

Destas técnicas, as mais importantes foram a do entrelaçamento, anelado e atado, com o qual se criou bolsas, tapetes e panos, essas técnicas são semelhantes à malha feita hoje e não foram estudados a fundo por não serem tecidos planos. Durante as escavações da *Huaca Pietra* foram encontrados mais de três mil fragmentos entrelaçados, a maioria de algodão, observando especialmente o aparecimento do primeiro design têxtil correspondente à representação de um condor com as asas estendidas trabalhado estruturalmente. Isto indica que os desenhos foram conseguidos através do entrelaçamento dos fios de urdume com os fios de trama (HIGUERAS, 2005) (Figura 26).

Figura 26 - Tecido de algodão*

Fonte: Higuera (2005).

*Representação de um condor sagrado com uma cobra enrolada em seu ventre.

Um tipo de tecido encontrado destas civilizações foi o tecido Karwa, que pode ter recebido este nome devido à sua localização no sítio de Karwa. O tecido foi uma atividade de alta demanda, cujo crescimento foi causado devido ao uso de pelos de camelídeos e a descoberta do tear, que permitiu uma maior complexidade nas técnicas têxteis e velocidade na tecelagem (HIGUERAS, 2005).

No sítio de Karwa, 8 km ao sul do cemitério de Paracas no departamento de Ica, os tecidos parecem pintados com uma representação recorrente de seres antropomórficos segurando bengalas que terminam em cabeças de serpentes, olhos excêntricos e lábios grossos com presas cruzadas, que mostram uma relação com o povo Chavín, especialmente nos desenhos de gatos e pássaros harpias (HIGUERAS, 2005) (Figura 27).

Figura 27 - Fragmentos bordados com motivos de pássaros e lagartos.

Fonte: Higuera (2005).

As principais técnicas estruturais dos tecidos Moche são os tapetes Kelim ou entalhada, excêntrico (Figura 28 e 29), intercalado, as telas lisas com uma trama descontínua suplementar que forma franjas modulares, técnica que permite representações zoomórficas ou antropomórficas geométricas com blocos um sobre o outro (HIGUERAS, 2005).

Figura 28 - Fragmento de tecido pintado*

Fonte: Higuera (2005).

* Fragmento de tecido com técnica de Tapete Excêntrico

Figura 29 - Detalhe de tecido pintado com o deus das Varas*

Fonte: Martínez (1990, p. 19).

*Tapete feito com técnica chamada tapete excêntrico com figuras da Chavín pintadas

Outras contribuições dos têxteis Moche são o tecido de sarja, o tecido plano com inserção de tramas adicionais e o brocado em tecido duplo. Além disso, diversas técnicas de tecelagem foram aplicadas na confecção de joias, em elementos de trabalho como redes de pesca e outros de caráter emblemáticos, como bandeiras e faixas, que demonstram a organização do poder dessa cultura (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

A arte têxtil da cultura Moche estabeleceu as bases de uma tradição da costa norte do Peru, com tecnologias que foram herdadas pela tecelagem Chimú, entre elas o uso do calçamento nas tapeçarias e o uso de suportes tecidos com fios de algodão de um filamento. Essa tradição estabelece a engenhosidade têxtil é comparada com a de construção civil, que apresenta magníficas pirâmides, típicas de uma sociedade guerreira muito hierárquica (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

A cultura Chimú trabalhou com técnicas de tapeçarias, gazes, tecidos pintados, bordados, penas e o uso que se deu aos seus tecidos passaram a integrar grandes telas para decorar as paredes de seus palácios para vestuário como saias, camisas, turbantes, tangas, entre outros (HIGUERAS, 2005).

Os Chimús iniciaram a arte de usar plumas nos tecidos. Essa técnica consiste em adicionar plumas de diversas cores em um tecido de algodão como efeito decorativo. Com esta técnica representavam motivos naturais e geométricos, utilizando plumas de aves, tanto nativas como de outros lugares, como o colibri e araras (MARTINEZ, 1990) (Figura 30).

Figura 30 - Poncho de plumas com desenho de personagem e peixes

Fonte: Martínez (1990, p. 49).

Cada artesão ou tecelão que confeccionava essas peças tinha uma grande importância para a cultura à qual pertencia. Tratava-se de uma verdadeira arte, que representava o que estava ao redor daquele povo (HIGUERAS, 2005).

A arte têxtil Chimú representa complexos cerimoniais onde personagens secundários transportam grandes dignitários em liteiras. A sofisticação de algumas peças, como vestiários cobertos com aplicações com penas, metais ou outras estruturas tecidas, torna claro o refinamento de seus têxteis (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Nos Andes pré-colombianos, todas as técnicas de possíveis representações estruturais em teares e suas variações foram testadas. A mesma coisa aconteceu com as estruturas trançadas. Anos antes da conquista espanhola, os tecidos com sistemas de urdiduras e tramas descontínuas estavam em uso, e não foram registradas em nenhuma outra parte do mundo. Estas representações estruturais permitem apresentar narrativas e, talvez por isso, persistem até hoje nas tradições têxteis dos povos dos Andes (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

4.9.1 Características

A tecelagem Moche iniciou a distinção das duas tradições têxteis: a serrana e a costeira, que gradualmente se interpenetram. Ao longo do tempo, as características identitárias são estabelecidas em têxteis, como as técnicas e formas. Assim, uma tapeçaria serrana pode ser reconhecida por sua estrutura sempre ligada, por outro lado, uma tapeçaria costeira será caracterizada pelo uso de aberturas, raramente usando um enlaçado mais espaçado. A paleta de cores usada também é um elemento que identifica claramente a origem cultural dos tecidos. Na costa há uma tendência à representação mimética, em que as figuras replicam atributos, texturas e cores do referente, principalmente nos períodos posteriores (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006) (Figura 31).

Figura 31 - Tecido com desenhos geométricos e aves Chimú

Fonte: Martínez (1990, p. 51).

Uma das características técnicas dos tecidos Chimú é sua preferência pelos suportes de algodão e fiação de monofilamento em torção “S”, com uma disposição de urdumes em pares, em ambos os, as tramas são simples. Esta estrutura foi escolhida como suporte para realizar uma das técnicas de representação favoritas pela hierarquia Chimú para obter grandes telas bordadas (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figura 32).

Figura 32 – Monofilamento em torção “S”

Fonte: Higuera (2005).

Essas características foram herdadas e nem mesmo a tecelagem espanhola conseguiu ter grande interferência. Entre elas estão: a fabricação de peças tecidas com suas quatro bordas obtendo as formas desejadas no mesmo tear sem cortar o tecido, a predominância de tecidos de dois lados, o cuidado de suas extremidades evitando o corte dos fios e a presença de nós no urdume e na trama. Se bem feito esses detalhes, às vezes é difícil distinguir o reverso do direito de uma peça de roupa (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

4.9.2 Iconografia e iconologia

Começando com Max Uhle, um pouco mais de 100 anos atrás, muitas contribuições foram feitas para os estudos dos Moche, mas a concentração e arquivamento é a maior já feita (BENSON, 2008).

Para utilizar da iconografia e iconologia como ferramenta para comparação das culturas foram utilizados os estudos de Jesús Ruiz Durand (2002) e Anne Marie HocqueFngthem (1989). Embora Durand não tenha tocado apenas parcialmente na

iconografia e iconologia Moche e Chimú, o estudo foi importante para a presente pesquisa.

A iconografia andina é abundante e foi produzida por mais de dez mil anos, constituindo uma parte importante da cultura peruana. Grandes artistas e artesãos projetaram e criaram um grande número de imagens nas mais variadas mídias (DURAND, 2002).

A linguagem visual dessas imagens apresenta um testemunho de um universo complexo e rico de significados e importante para organização social, códigos estéticos e estruturas do pensamento matemático. Por outro lado, representam um veículo de funcionalidade político-religiosa, além de seus valores documentais e arqueológicos eloquentes (DURAND, 2002).

Existem alguns temas recorrentes nos têxteis, como a representação do Animal da Lua. Um mítico ser zoomorfo representado sempre de perfil, lembrando um dragão com traços de raposa reptiliana e felina. É comumente retratado nos relevos das paredes de barro da arquitetura de Chan-Chan, assim como os pássaros com contornos em escala, que também estão presentes nos têxteis. Outro tema recorrente é uma cena em que um personagem antropomórfico, geralmente na frente e com bastões em mãos, é escoltado por dois ou quatro indivíduos de nível inferior. Ele usa um grande cocar na forma de uma Lua crescente, às vezes irregular. Este personagem, que representa uma autoridade importante, não projeta a agressividade de seus símiles Moche ou Chavín, mas sim a serenidade do poder em sua plenitude (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006) (Figura 33).

Figura 33 – Camisa com personagem Chumú*

Fonte: Guardia e Brugnoli (2006, p. 76).

As imagens incluem vários significados e gerenciam sua própria linguagem icônica. A comunicação dos conceitos e conteúdos que elas contêm deve ser

cuidadosamente revelada e decifrada, a fim de fazer uma leitura da imagem que leve ao seu verdadeiro significado, mensagem e simbolismo. Os esforços neste campo foram muitos e as metodologias foram enriquecidas com sucessivas experiências. Neste ponto chegou-se a uma metodologia que traz o desenvolvimento de uma melhor leitura da imagem. É a Iconologia, um método e técnica que segundo Durand (2002) foi “desenvolvida por Erwin Panofski que vem de uma escola e tradição de historiadores de arte alemães e austríacos do início do século XX”.

Abi Warburg, historiador de arte, iniciou os esforços e lançou as bases da nova metodologia de leitura e análise crítica do trabalho de arte visual cuja proposta dá origem à iconologia, evoluiu na disciplina para uma abordagem à leitura de imagens mais completas e holísticas. A iconologia tal como foi desenvolvida e sistematizada pelos discípulos de Warburg, os historiadores Fritz Saxl, Erwin Panofski, E. Wind e Ernst Gombrich. Warburg estava interessado na transformação e transmissão dos símbolos icônicos e na reinterpretação dos mitos antigos que tinham sido feitas no Renascimento, mas também interessados nas imagens de mágica, a alquimia, esoterismo que os pintores clássicos tinham dado aos temas tradicionais em suas obras, que se tornariam representações de uma visão de mundo e filosofia de uma vida e realidade complexa (DURAND, 2002).

Segundo Durand (2002) Erwin Panofsky é sistematizador do que é agora a metodologia da Iconologia. Há diferentes níveis de significado em uma imagem: por um lado, o significado concreto e expressivo que é primário, imediato ou natural; Por outro lado, existe o significado secundário ou convencional, codificado, que requer uma interpretação e decodificação. Então há o que Panofsky chama de significado intrínseco que ele define como um princípio unificador que sustenta e explica tanto a manifestação visível quanto seu significado inteligível e determina até mesmo o modo pelo qual o fato visível toma forma (DURAND, 2002).

Neste ponto encontra-se a diferença entre a iconografia e a iconologia. A iconografia é uma disciplina para identificar imagens, histórias, alegorias e símbolos, enquanto a iconologia lida com aquele conteúdo que constitui o mundo dos valores simbólicos. Embora a iconografia requeira um bom conhecimento das fontes de informação arqueológica ou literária, a interpretação iconológica também é apoiada pelo que Panofsky chama de intuição sintética (DURAND, 2002).

A iconologia funciona muito bem e cumpre seus propósitos quando aplicada para o estudo de peças ocidentais cujo registro escrito é amplo, como, por exemplo, no caso da pintura renascentista, porque existem os documentos escritos necessários para conectar as imagens com suas alegorias, símbolos e referências. Em relação a essas obras já houve leituras magistrais, recorrendo a uma bibliografia abundante e heterogênea e a documentos que incluem trabalhos religiosos, mitológicos, esotéricos e históricos da Grécia Clássica até o presente. Tudo isso em conjunto com uma leitura de imagens e um olhar inteligente e cultivado. Mas quando se trata de imagens de culturas que não deixaram depoimentos escritos, as dificuldades se multiplicam (DURAND, 2002).

A aplicação do método iconológico para leitura dos artefatos com iconográficas andinas fundamentais possibilita o acesso à informação cosmológica, referências sócio históricas, econômicas, culturais, o imaginário coletivo dos povos e homens que produziram essas peças. Estas referências cobrem um amplo espectro, incluindo documentos escritos, tradições, histórias orais e pesquisas de permanência e sobrevivência de ideologias, mitos e rituais nos costumes e comportamento dos contemporâneos andinos. O universo dos mitos e ritos andinos é usado para reconstruir cosmogonias e estruturas religiosas. Mitos e ritos fundamentais que, apesar das variações de tempo e espaço, foram capazes de se manter vivos. Alguns deles sobrevivem em formas rituais sincréticas até hoje (DURAND, 2002).

Segundo Durand (2002), as fontes escritas de cronistas espanhóis e indígenas são parciais. “A maioria dos espanhóis faz um relato tendencioso para justificar e legitimar agressão, rapina e destruição. Outros documentos importantes são referidos aos extirpadores de idolatrias, onde você também tem que ler nas entrelinhas e que suas versões estão duplamente interessadas, tanto do ponto de vista religioso quanto político”. Em sua ânsia de “remover o tumor” da cosmologia e religião do novo mundo e introduzir versões do Cristianismo o cronista espanhol interessou-se no panteão andino para mostrar a correspondência e prevalência da visão de mundo cristão e da religião católica sobre o Aborígene (DURAND, 2002).

Em relação aos cronistas indígenas, por outro lado, Durand (2002) escreve que estes tentavam parecer bons cristãos e súditos dignos do rei da Espanha. As cronistas indígenas outra versão por ser um povo que foi conquistado, diferenciando do lado normalmente relatado na história (DURAND, 2002).

Apesar da dificuldade de se encontrar documentos para os estudos iconológicos aplicados às imagens andinas pré-colombianas, muito progresso foi feito na leitura da iconografia Moche (DURAND, 2002).

Três documentos etnohistorical e etnolinguísticos foram importantes para o estudo de Durand (2002), e de grande interesse para esta pesquisa, por sua autenticidade e riqueza, a partir da perspectiva nativa a “*Relacion de antiguedades deste reyno del Piru*” manuscrito do cronista indígena do início do século XVII, Don Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, a *Crónica de don Felipe Guaman Poma de Ayala* e a relação em Quéchua de deuses e homens de *Huarochiri*. Destes, os dois primeiros contêm uma grande riqueza visual e documental para lançar as bases de um estudo destinado à metodologia iconográfica e iconológica andina que ainda está no início (DURAND, 2002).

O conjunto iconológico assim visto constitui um documento que orienta a abordagem iconográfica da linguagem plástica andina. Uma referência importante do assunto. Uma possível leitura da verdade; esclarecendo e orientando em muitos aspectos (DURAND, 2002).

O ciclo das estrelas, as estações e a atividade agrícola estão sincronizadas com a vida do homem pelos rituais e mitos andinos. A vida pública celebra os rituais coletivos de acordo com um calendário cerimonial e a vida privada dos indivíduos de acordo com a evolução de sua existência, também marcada pelos ciclos. O calendário cerimonial é o produto da organização cíclica andina, rege a divisão do tempo, espaço e sociedade; a divisão do mundo e o sistema de pensamento que explica isso. O calendário é concebido relacionando as divisões do ano, as divisões do espaço e os grupos de parentesco ligados a um ancestral comum. Geração após geração os rituais se repetiram por mais de quatro mil anos, denotando a continuidade do conceito andino e a persistência de um calendário cerimonial considerado como uma constante renovação do universo e de seus ciclos de vida (HOCQENGHEM, 1989).

Durand (2002) diz que Jurgen Golte dá uma visão geral do discurso Moche e Nazca e liga os outros discursos pré-colombianos para propor uma tese integradora com uma visão de mundo contínua no tempo e no espaço. Anne Marie Hocqenghem (1989), por sua vez, reforça essa tese e a estende ao presente, baseada nos costumes, tradições e comportamentos sociais e familiares que sobrevivem na vida

do camponês peruano contemporâneo, tanto nas montanhas quanto no litoral e a floresta amazônica.

Hocquenghem e Golte expõem os discursos narrados pelas imagens pintadas nas huacas Moche depois de analisar e catalogar milhares deles. Golte sintetizou o que encontrou um extenso relato de cerca de 50 passos narrativos que partem de um conflito de duas divindades principais, uma ligada ao dia, outra à noite e ao mar e suas cortes subalternas. O Moche, por causa do episódio, celebraria a restauração da ordem e veneraria a divindade criadora (DURAND, 2002).

Segundo Durand (2002) ao ligar o discurso Moche com a cultura Nazca, Golte expõe a similaridade estrutural dos dois discursos, visto que ambos têm o mundo regido por duas forças divinas e contraditórias por um lado uma sociedade regida pelo dia, o sol e os vivos, e por outro a noite, o mar e os mortos; cada um com suas divindades, tribunais e exércitos. No discurso Moche são os cortesãos e no Nazca são os descendentes em relação de parentesco. Em ambos é necessária a presença de duas forças opostas, como o herói que desloca os dois domínios se torna o criador e cultivador de plantas alimentares (no caso Moche) e criador da vida marinha (no caso de Nazca). O papel dos humanos em ambos os casos seria a mediação entre as duas forças, apoiando o deus conciliatório. Os estudos indicam uma direção com um futuro positivo no campo da pesquisa iconográfica comparativa, especialmente em uma abertura interdisciplinar (DURAND, 2002).

A iconografia dos têxteis e dos suportes cerâmicos ou murais tem semelhanças o que permite comparação entre os dois tipos. Os desenhos são geralmente feitos em uma grade ortogonal que orienta e direciona muitas das representações (GUARDIA; BRUGNOLI, 2006).

Como acontece com a arte nas sociedades que desenvolveram sistemas de comunicação visuais sofisticados, o suporte têxtil é complementar à memória oral. Esse suporte tem a influência da etnia, parentesco, linhagem, valores e crenças do tecelão, cuja memória tátil-visual o envolve física e socialmente. A riqueza de estruturas e técnicas no tecido andino responde à necessidade de produção e difusão de imagens através de símbolos que superam as barreiras linguísticas, multiplicando o cenário comunicativo e cênico, enriquecendo e especificando os significados desta linguagem única (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GURADIA, 2006).

Existem diferentes maneiras de representar mensagens em têxteis, em alguns, a mensagem está contida na estrutura e a figura é criada à medida que é

tecida, em outros, a mensagem é executada em um suporte já preparado. É o caso das representações obtidas pela impregnação do suporte, nos tecidos tintos e pintados, ou pela intervenção do suporte, como no caso dos bordados e nas aplicações de tecidos, plumas, conchas, chapas metálicas ou outros elementos (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GURADIA, 2006).

Entre os tecidos tingidos, vale a pena mencionar aqueles feitos em tina. Esta técnica, que permite produzir imagens por meio de laços, dobras e costuras apertadas, aparece no primeiro milênio antes de Cristo, nos tecidos da cultura Chavín e atinge seu apogeu no final de Nazca, alcançando desenhos mais complicados. Esta técnica subsiste até hoje em têxteis etnográficos andinos (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GURADIA, 2006).

4. 9. 2. 1 Aves, felinos e serpentes – Símbolos que permanecem

Embora a arte da tecelagem cumprisse funções utilitárias como a proteção contra as intempéries, em tempos muito antigos existem vestígios de que nos tecidos dos Andes serviram como veículos ou portadores para representar imagens. Tecidos de algodão encontrados na *Huaca Prieta* e Ásia, que datam do terceiro milênio a.C., tinham figuras de aves semelhantes a falcões, peixe ou cobras, que deveriam ter transmitido mensagens cujos códigos foram decifráveis para as sociedades que os produziram (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GURADIA, 2006).

A iconografia Mochica tem seres místicos antropomórficos. Com partes de corpo, membros e cabeças, mas com boca com presas e cabelos de serpentes. Além disso, os atributos de forma alongada, cintos, fitas, cordas e bastões desses seres míticos também são suscetíveis à transformação em cobras (HOCQUENGHEM, 1989).

O deus exibido no Museum für Volkerkunde, em Berlim, é modelado e pintado como um ser mítico que tem ao mesmo tempo uma espécie de cervo, ofídio e felino. A imagem atrai a atenção, seduz, fascina, inspira medo e respeito e não perde seu poder de comunicação, embora o que a imagem quis dizer tenha sido esquecido. Embora seu significado seja mais importante que sua forma, a beleza do "felino-cobra-cervo" causa uma forte emoção estética (HOCQUENGHEM, 1989).

Uma linguagem é um sistema articulado de comunicação que utiliza elementos, neste caso, sinais e símbolos ou um "vocabulário visual". Os elementos

são combinados através de regras de organização ou sintaxe para transmitir informações de comunicação (DURAND, 2002).

Em um "discurso visual" o que é percebido são as formas físicas e sensoriais de sua presença denotativa. Enquanto os conteúdos conceituais conotativos são seus significados múltiplos ou singulares, encerrados na forma visual que deve ser "lida" ou desvendada (DURAND, 2002).

As imagens são apresentadas desenvolvendo uma linguagem visual que tem a ver com seus aspectos visuais formais, com a organização do espaço e sua própria organização interna. Outro aspecto é o referente ao estilo e concepção estética formal, isto tem a ver com a linguagem plástica que o aproxima de um tratamento abstrato, figurativo ou misto. Por outro lado, usa uma linguagem simbólica para vincular seus signos, símbolos, conteúdos conceituais e significativos, seus níveis de interpretação temática e argumentativa (DURAND, 2002).

Os deuses Chicopaec e Ayapaec, das civilizações da costa norte, local das culturas dessa pesquisa, eram o "criador" para ambos. Ayapaec é quem carrega os mortos, a divindade antropomórfica, onipresente, lida com as forças da natureza, sua cabeça tem todos os atributos divinos mais poderosos. Representa tudo ativo e dominante na natureza, às vezes com duas equipes e em pé, com cobras ao redor da cintura ou também com uma faca cerimonial em uma das mãos e uma cabeça decepada presa pelos cabelos na outra. Uma meia lua radiante e uma cabeça de jaguar ou raposa na testa como uma coroa. Os poderosos senhores Moche acreditavam que encarnavam nele e os enterravam com seus atributos simbólicos em suas máscaras, coroa e roupas (DURAND, 2002).

Os três principais elementos estudados para a comparação das culturas pré-colombianas e os artistas peruanos contemporâneos foram a Ave, Serpente e o felino. Aparecendo individualmente evocando mitos nos quais desempenham um importante papel (CORCUERA, 1995).

A serpente de duas cabeças representa a dualidade do ciclo biológico, sua finitude e sua renovação permanente. A correspondência de opostos, sua luta necessária e sua complementaridade vital. O *Amaru* que muda a pele e renasce de si mesmo sem perecer (DURAND, 2002).

4.10 IDENTIDADE CULTURAL

A questão se existe ou não uma identidade é um dos assuntos mais comumente estudados nas discussões de teoria social (HALL, 2006) estudada por antropólogos, etnólogos e sociólogos.

Segundo Luciano dos Santos (2011) o conceito de identidade ultrapassou o campo da lógica e da metafísica e tornou-se mais existencial, psicológico, A hipótese que coloca a identidade no campo do sócio-histórico-cultural, mostra também que há uma dinâmica de mudança, essa perspectiva deve ser relativizada e em alguns casos abandonada.

No campo da análise, a cultura é entendida como um elemento social dinâmico, ou seja, não estático e sempre mutável. Para Chartier (1990) o conceito de identidade como característica do que permanece não daria conta de explicar fenômenos que se constroem no mundo sociocultural que como tais são perenes e representações que marcam simbolicamente a identidade e delimitam poder de inclusão ou exclusão. Na compreensão dos objetos culturais, o conceito de identidade não vem assumindo o sentido múltiplo e mutável (CHARTIER, 1990 apud SANTOS, 2011).

A substituição do conceito de identidade, surgido do pensamento filosófico para uma visão mais antropológica, se deu principalmente pela antropolização das ciências humanas nos ultimo 25 ou 30 anos (DEVEZ VALDEZ, 1996 apud SANTOS, 2011).

Quando se procura a definição de um antropólogo, nos deparamos com diferentes definições como, a de Bernardi em “Introdução aos estudos etno-antropológicos” (1992). Para ele o antropólogo tem sempre o dever de explicar a própria identidade e ilustrar a diferença entre antropologia e etnologia, apesar de serem definições legítimas, segundo Bernardi, elas são limitadoras e podem gerar confusão.

Com essa diferenciação dos termos, surgiram sociedades e ramos científicos específicos para cada área e a etnologia passou a ser aplicada ao estudo dos aspectos culturais ou espirituais e sociais da atividade humana (BERNARDI, 1992).

Os dois ramos acabaram por se juntar e formar uma nova divisão, a antropologia física, que estuda as formas e as estruturas do corpo humano, e

antropologia cultural, que observa e indaga o significado e as estruturas da vida como produção e expressão da sua atividade mental (BERNARDI, 1992).

Com o intuito de não excluir os povos de países menos dominantes, na história geral, várias reformulações foram feitas na antropologia para definir o que seria cultura (BERNARDI, 1992).

Para Tylor (1871) “cultura ou civilização é todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei, moral, costume e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”.

Apesar de ser uma definição evolucionista, essa definição de Tylor ajuda a incluir povos que ele define como mais primitivos, em um estudo cultural (BERNARDI, 1992).

Na tradução feita por Bernardi (1991), Tylor refere-se a um complexo unitário e isso traz à tona a tradição, um valor que é passado de pai para filho e assim gerando uma continuidade entre os membros daquela comunidade. Essa transmissão de conhecimento é mencionada por Benedict (s.d.) e começa a nos direcionar para a questão da identidade.

Boas (1930) também se propôs a fazer uma definição de cultura e para ele “a cultura abrange todas as manifestações de hábitos sociais de uma comunidade, as reações do indivíduo enquanto afetadas pelos hábitos do grupo no qual vive e os produtos das atividades humanas enquanto determinados por estes hábitos.”.

Contrapondo-se aos dois, Sapir (2012) não dá uma definição ao termo, pois para ele são “áreas de pensamento indefinidas, que se deslocam, restringem-se ou ampliam-se de acordo com o ponto de vista daquele que os utiliza”. Para ele cultura pode ter três sentidos, o sentido técnico, utilizado pelos etnólogos, o sentido levado pelo senso comum, muitas vezes conhecido como esnobismo cultural e o terceiro de que “é o mais difícil de definir e ilustrar satisfatoriamente, talvez porque raramente aqueles que o usam são capazes de oferecer uma noção perfeitamente clara do que eles próprios pretendem dizer por cultura” compartilha semelhanças com as duas anteriores e “a concepção cultural que estamos agora tentando captar tenha como propósito incluir em um único termo aquelas atitudes gerais, visões da vida e manifestações específicas da civilização que asseguram a um povo específico seu lugar distinto no mundo.” (SAPIR, 2012).

A terceira concepção exposta por Sapir é possivelmente a mais aplicável às manufaturas de culturas pré-colombianas e a produção têxtil como parte destas

culturas e de artistas contemporâneos. A tentativa de encontrar encarnadas no caráter e na civilização de um povo alguma excelência peculiar, alguma força distintiva que seja notavelmente sua cultura, nesse sentido, se torna quase sinônimo de “espírito” ou “gênio” de um povo (SAPIR, 2012).

4. 10.1 Identidade – Uma questão

Durante muito tempo a questão da identidade foi discutida nas ciências sociais, porém com a globalização, maior interação entre os povos e a chegada da pós-modernidade, houve um rompimento com os velhos conceitos de identidades já definidas e estereotipadas e um surgimento de um indivíduo moderno e identificado com diferentes culturas (HALL, 2006).

Manuel Castells, (2001 apud SANTOS, 2011) contrapõe Hall dizendo que “entende-se por identidade o significado e experiência de um povo”, o que pode significar um elemento que permanece na cultura daquela sociedade. Seguindo a trilha da maioria dos cientistas sociais, Luciano dos Santos (2011) diz que Pêrsio Santos Oliveira (2001) afirma que identidade é como um “sentimento de pertencimento”.

Contudo, muitos antropólogos afirmam que houve uma fragmentação da cultura e isso gerou o que estão chamando de “Crise de identidade”. Essa nova condição é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e mudando os modelos de estereótipos de povos, transformando a situação social do mundo (HALL, 2006).

Stuart separa a identidade em três concepções muito diferentes uma das outras. Ele explica que existe o sujeito do Iluminismo, totalmente centrado, unificado e dotado das capacidades da razão, consciência e ação, uma concepção individualista; o sujeito sociológico que refletia a crescente complexidade do mundo moderno e o sujeito pós-moderno (HALL, 2006).

O sujeito sociológico traz uma concepção interessante para a discussão de identidade, segundo Hall, neste caso a identidade está entre o interior e o exterior, pois “projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais e ao mesmo tempo internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”” (HALL, 2006).

O sujeito hoje está tornando-se fragmentado, ou seja, não é composto de uma identidade, mas de várias, sendo algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Em contra partida, Castells diz que em um mesmo povo podem coexistir mais de uma identidade que se harmonizam entre si (SANTOS, 2011).

Segundo Hall a identidade é definida historicamente, ou seja, sendo construída ao longo do tempo e assim como Sapir (2012) ambos dizem que a cultura pode mudar, identidades diferentes podem se formar em momentos diferentes e não tem de ser unificadas.

À medida que vamos adquirindo mais experiência e sendo expostos a mais estímulos, novos signos surgem. Deste modo o sistema de significação e representação cultural se multiplica e somos apresentados e confrontados com uma multiplicidade de identidades possíveis e podemos nos conectar com cada uma ao menos temporariamente (HALL, 2006).

Em contraponto à multiplicidade de Hall, Sahlins diz em “A Brief cultural history of culture” (1994) que essa fragmentação é um fenômeno do século XX e que se supõe que com a globalização, os países ditos periféricos querem uma integração, por isso permitem-se uma culturalização. O autor diz ainda que seria possível chegar a uma cultura mundial. Portanto ao invés de termos diversas identidades e a conectarmos dependendo do estímulo a que somos expostos, para Sahlins tudo se tornará um.

No Peru, a arte recupera elementos do imaginário nacional como representativo e mantido até o presente em alguns setores, como Pacheco (2015) diz que foi evidenciado no debate de 2007, quando o pintor Fernando de Szyszlo afirmou que “ser um artista no Peru significa dizer algo que faz sentido para nós, e não pensar como se estivéssemos em Nova York ou em Madri” (TRIVELLI, 2009 apud. PACHECO, 2015).

As técnicas de tecelagem estão enraizadas na cultura peruana, em que o desenvolvimento é realizado de geração em geração de forma oral, trazendo grande parte das pessoas na fabricação deste tipo de têxtil, o que dificulta a pesquisa dos métodos e significados de cada motivo (D'HARCOURT, 1962).

Alguns artistas continuam a se inspirar em elementos do imaginário nacional, e diante dessa fragmentação questiona-se como se constrói uma reflexão artística que representa a imagem de um país multiétnico. No caso da nação peruana, esse processo de olhar, aceitar e efetivamente incorporar o andino aos povos que vieram

depois passou por tempos diferentes e, repetidamente, foi dado por um elemento "externo" ou espectador (CASTRILLÓN, 2014 apud PACHECO, 2015).

Segundo Pacheco (2015) Castells diz que identidade é o um "processo de construção de significados baseado em um atributo cultural, ou um conjunto coerente de atributos culturais, que é considerado uma prioridade sobre todas as outras fontes". A identidade é uma construção em mudança, elaborada a partir de elementos retirados da história, geografia, etnia, memória histórica (pessoal e comunitária) e órgãos de poder (políticos e religiosos) (Arango, 2002 apud PACHECO, 2015).

A representação do "peruano" foi iniciada por meio de um processo de aprendizagem formal, no qual uma visão oficial da identidade nacional foi propagada a cada momento. Foram forjadas no cotidiano, experiências pessoais que levassem à concepção de múltiplas visões sobre uma realidade essencialmente diversa (PACHECO, 2015).

Nos Andes, a produção têxtil foi uma experiência contínua, cujo desenvolvimento pode ser percebido através do tempo, desde seus inícios dez milênios atrás, até a era Inca. Pode-se observar claramente como cada sociedade aproveita a experiência de seus antecessores, reinterpretando-a e contribuindo com novas expressões e tecnologias. Assim, o tecido torna-se um texto histórico, uma memória coletiva transmitida através da aprendizagem que, ao mesmo tempo em que os torna reconhecíveis como um tecido andino como um todo, identifica e distingue cada uma das sociedades que participaram dessa longa tradição têxtil (BRUGNOLI; SINCLAIRE; GUARDIA, 2006).

Ainda que haja uma memória coletiva, o artista, apesar de transgressor, é um ser social, seu trabalho é uma expressão de produção de pensamentos, que, por sua vez, é influenciada pela comunidade em que vive e expressa através de sua visão. Assim, a obra de arte como uma forma simbólica, segundo Bourdieu, torna-se uma "janela" que nos permite vislumbrar o pensamento do artista (identidade pessoal), mas também o contexto em que esta se desenrolou ou desdobrou. Para Bourdieu (2002 apud Pacheco, 2015), onde há uma identidade coletiva, ancorada em uma mentalidade específica, que também está envolvida, o artista revela e contradiz sua realidade, às vezes com grande dificuldade, porque esta identidade coletiva lhe foi persuadida e tem sido apreendida pela mesma, como natural e representável (BOURDIEU, 2002 apud PACHECO 2015). Portanto, a construção

que cada artista faz de sua realidade será influenciada por sua identidade pessoal e coletiva.

4.10.2 A cultura como costume

Hall estabelece um diálogo com a teoria cultural discutida por Geertz em “Uma descrição densa” (2008) ao falar de significado para sua definição de cultura. Geertz (2008) se utiliza da semiótica e pensa no conceito de cultura como algo essencialmente semiótico.

Geertz discute a cultura como algo público e traz um pensamento interessante para a discussão de identidade cultural. “Se a cultura é uma conduta padronizada ou estado da mente ou mesmo as duas coisas juntas, de alguma forma perde o sentido” (GEERTZ, 2008).

A cultura é uma noção que está ligada a qualquer comportamento humano. Toda a prática cultural, seja ela popular ou erudita, gera significados para os seres humanos. Não há uma cultura melhor ou pior que outra, pois ela é relativa. Sua lógica está ligada a um grupo específico em um determinado tempo e em um determinado lugar. A cultura está presente em nossas práticas cotidianas, somos indivíduos mediados de significados em diferentes contextos (ROSSI; MARRERO; PALUAN, 2013).

Nesta perspectiva, a cultura é uma fonte de significações presente nas atividades cotidianas dos indivíduos. Em um conceito amplo de cultura que rompe com a noção de cultura ligada a artefatos as práticas cotidianas são colocadas ao lado das artes (ROSSI; MARRERO; PALUAN, 2013).

Nos estudos britânicos, toda cultura é composta por complexidades simbólicas que não comparadas entre si. Cada cultura tem sua lógica e seus valores, os quais devem ser respeitados (ROSSI; MARRERO; PALUAN, 2013).

Pensando em uma cultura padronizada, é possível incluir os pensamentos de Ruth Benedict em Padrões de cultura (s.d.) e aplicar a análise dela sobre os fonemas e a linguística de diferentes povos nos métodos e técnicas de tecelagem de diferentes povos, pois Segundo Barty Philips (1994), não há cultura que não tenha sua própria técnica de tecelagem e poucas que não incluam tapeçaria entre suas habilidades. Embora o processo básico permaneça o mesmo (trama e urdume

entrelaçadas) cada povo possui um “padrão” para elaborar um tipo diferente de tecido e um nó diferente para fazer um desenho.

Benedict (s. d.) fala da cultura como costumes e estes costumes são passados de geração por geração, formando uma tradição e algo que faz parte do “arco” daquela determinada civilização.

A autora entende que a antropologia estuda os seres humanos como produtos da vida em sociedade e isto produz convenções e valores. São estes pontos que distinguem uma comunidade de todas as outras que pertencem a uma tradição diferente (BENEDICT, s. d.).

Benedict diz que todos veem o mundo com uma visão condicionada por um conjunto definido de costumes, instituições e modos de pensar, sendo impossível separar suas concepções de estereótipos (BENEDICT, s.d.). Quando pensamos nas identidades de povos que não existem mais, para que possamos observar seus costumes devemos levar em conta que os costumes e valores apontados hoje estão carregados com as concepções de quem as estudam.

4.10.2 Análise cultural

Os Estudos Culturais, desde que deram este nome no Centro Richard Hoggart em 1963, tem se preocupado com a relação de poder e valor ou com uma expressão imaginativa e política (INGLIS, 1993). O objetivo principal de desta instituição é compreender, segundo do Escosteguy (2010) , as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade em suas formas culturais, instituições, assim como as práticas culturais e as relações com a sociedade e as mudanças sociais (ESCOSTEGUY, 2010 apud. ROSSI, et. al., 2013).

Stuart Hall desenvolveu pesquisas sobre as praticas de resistência de subculturas e de análises de meios massivos (ROSSI; MARRERO; PALUAN, 2013).

Os estudos culturais têm discordâncias entre seus teóricos, já evidente nos textos dos fundadores da instituição de estudos culturais, Richard Hoggart, Raymond Willians e E.P. Thompson, mas tem foco comum de abordagens nas aproximações entre cultura, história e sociedade (ROSSI; MARRERO; PALUAN, 2013).

O autor Storey (1997) argumenta que através da análise de formas textuais e práticas documentadas de cultura em uma sociedade é possível reconstituir o

comportamento padronizado e ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade. É uma produção que enfatiza a atividade humana, a produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo (ROSSI, et. al., 2013).

Uma das abordagens dos Estudos Culturais questiona as hierarquias estabelecidas entre formas e práticas culturais, como, por exemplo, cultura erudita e cultura popular (ROSSI, et. al., 2013).

Para Jameson (1991) o período do pós-modernismo foi pessimista para a produção artística. Principalmente devido ao capitalismo. O pós-modernismo foi uma hipótese de uma quebra radical, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos nos 60.

A característica fundamental de todos os pós-modernistas, é o fim da antiga fronteira entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou comercial, novos tipos de textos impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por ideólogos do modernismo, de Leavis ao New Criticism americano até Adorno e a escola de Frankfurt (JAMESON, 1991).

A análise cultural sempre envolve uma teoria subjacente, ou reprimida, de periodização histórica; além disso, a concepção de origem acaba com as preocupações teóricas mais tradicionais a respeito da história linear, das teorias e da historiografia teológica (JAMESON, 1991).

A ruptura por Jameson (1991) tem uma grande semelhança com todas as generalizações sociológicas mais ambiciosas que na mesma época trouxeram novidades sobre a chegada de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é “sociedade pós-industrial”, mas que também é conhecida como sociedade de consumo ou sociedade das mídias e, mais recentemente, sociedade da informação. Essas teorias demonstram que a nova sociedade que se formou não obedece às leis do capitalismo clássico. Por se tratar de um teórico marxista, Jameson (1991) evidência que a tradição marxista havia resistido a essa formulação.

Segundo ele, qualquer ponto de vista do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo em que uma expressão artística e uma posição política, implícita ou explicitamente, pois toda forma arte tem algo a dizer e não é total e puramente uma forma de adorno quando em vista do capitalismo multinacional (JAMESON, 1991).

Fabio Azevedo (2004) também destaca o caráter político da produção cultural. O autor utiliza o discurso de Raymond Williams para mostrar que “a produção cultural sempre esteve ligada a processos sociais de reprodução, controle e subordinação”. O surgimento dos meios de massa contribuiu para que essa posição se tornasse mais evidente e assim os estudos culturais evoluíram para demonstrar a ligação entre produção cultural e sociedade.

Jameson (1991) não tenta estabelecer uma descrição estilística, como a exposição de um estilo cultural. O que ocorreu com a produção estética é que a mesma está integrada à produção das mercadorias em geral, principalmente ao se tratar da produção pesquisada nesta dissertação, que é fundamentalmente uma mercadoria. A urgência da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez pareçam novidades.

Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio (JAMESON, 1991).

Nesta concepção de Jameson (1991) os objetos culturais tinham a missão de proteger uma parte da sociedade do capitalismo, no pós-modernismo ele passa a fazer parte do capitalismo.

4.10.4 Retomada da Iconografia antiga nos anos 80

As décadas de 1960 a 1980 foram caracterizadas pela etnohistoria se utilizando de novas fontes e novos métodos de investigação, possibilitando o aprofundamento da análise da temática andina (GEBRAN, 1991).

Houve uma divisão em três correntes de pensamento: corrente marxista a estruturalista e etnohistória simplesmente. Elas convivem, interagem e convergem (GEBRAN, 1991).

Durante este período, os historiadores se modernizaram para procurar artefatos, pode-se dizer que “os historiadores peruanos se internacionalizaram não em seus temas, mas sim em suas técnicas e métodos” (MACERA, 1967 apud. GEBRAN, 1991).

Para muitos o Seminário de Pablo Macera na Universidade de San Marcos, em 1967, foi o momento em que o interesse pela temática andina cresceu

(GEBRAN, 1991). O que explica a retomada da arte de Elena Izcue, que foi pouco valorizada nos anos 20, como demonstrado mais adiante.

A identificação com as três correntes se deve ao fato da etnohistoria afirmar a interdisciplinaridade como imprescindível e fundamental para a produção de conhecimento sobre as sociedades andinas (GEBRAN, 1991).

Durante os anos de 1980, segundo contou Maximo Laura, na entrevista aberta feita em sua casa em Lima, houve uma retomada dos estudos das artes têxteis antigas.

4.10.5 Elena Izcue, Maximo Laura e Aldeões

No museu de arte de Lima foram encontradas salas de têxteis, tanto têxteis antigos quanto têxteis mais modernos, feitos por artistas principalmente nas décadas de 1920 e 1980.

Nos anos 1920 iniciou-se um grande interesse pelas culturas pré-colombianas devido ao grande número de descobertas arqueológicas feitas neste período. O tecelão Máximo Laura e a artista Elena Izcue (Figura 34) são os mais reconhecidos artistas peruanos que utilizaram desenhos tradicionais de novas formas.

Figura 34 - Estudos de motivos pré-colombianos ((a); (b); (c); (d))*

(a) Personagem com traços pré-colombiano

(b) Felinos com estética pré-colombiana, inspiração Moche

(c) Felinos com estética semelhante ao Chavín

(d) Aves com estética pré-colombiana

Fonte: Izcue (1928-1936)

*Retalhos expostos no Museu de Arte de Lima, obra fotografada por Laís Alcântara Tigre, 2017.

Elena Izcue foi uma das principais criadora, artista e professora de escola que foi para a França com o objetivo de transformar desenhos pré-colombianos em padrões contemporâneos (LAOS, 2015).

Ela trabalhava em conjunto com sua irmã Victoria Izcue. Enquanto Elena era a artista mais ligada ao desenho, Victoria era a artesã, que bordou, teceu e costurou para complementar o trabalho de sua irmã (LAOS, 2015).

Durante os quase 12 anos estiveram na Europa, Elena e Victoria fizeram oficinas para aprenderem ainda mais sobre suas áreas e só pararam quando as irmãs foram forçadas a retornar ao Peru, em setembro de 1938 (LAOS, 2015).

Elena participou por dois anos da oficina de Fernand Léger, um dos mestres da arte moderna, enquanto Victoria fez os cursos da escola feminina fundada pelo Comitê de Senhoras da União Central de Artes Decorativas, onde se especializou na encadernação e produção de papéis de luxo. Antes do primeiro ano em Paris, nos primeiros meses de 1928, Elena já havia conseguido projetar, por conta própria, louça de barro e lenços com figuras pré-colombianas que circulavam entre a sociedade parisiense animada com a Art Déco. Um desses trabalhos veio nas mãos de Jean Charles Worth, designer-chefe da House Worth, um centro de moda parisiense (LAOS, 2015).

Sob o lema "Art Péruvien-Mademoiselle Izcue", esta casa se tornou por uma década a grande vitrine das obras de Elena na Europa. Lenços, cintos, cortes de tecido e acessórios feitos à mão foram impostos aos mercados da moda como peças únicas, estilizadas e requintadas. Entre sua clientela estavam a filantropa Anne Morgan e o escultor Malvina Hoffman, que convidou as irmãs Izcue para Nova York e patrocinou em 1935 uma grande exposição com seus trabalhos. A exposição foi um sucesso e incluiu peças de cerâmica enviadas de Lima por Rafael Larco Herrera e outros colecionadores particulares. Desta forma, Elena alcançou um impacto notável e conseguiu valorizar as figuras geométricas e milenares das culturas Nazcas, Paracas, Chimús e Incas, do ponto de vista estético, na arte cosmopolita do período entre guerras (LAOS, 2015).

Em 1910, Elena foi nomeada professora de desenho dos Centros Escolares e Escolas Primárias de Lima e do Centro Escolar de Callao. Com esta posição, ela conheceu o pintor e crítico de Teófilo Castillo, que elaborou um plano para orientar a educação a este respeito para a observação da natureza e do ambiente. Elena Castillo acompanhou suas oficinas na Quinta Heeren, um dos lugares mais

exclusivos da cidade onde se pinta ao ar livre em jardins. Tudo isso desenvolveu um projeto: a criação de padrões gráficos baseados em culturas pré-colombianas e sua adaptação ao artesanato escolar (LAOS, 2015).

Em 1919, ela integrou a primeira turma da Escola Nacional recém-criada de Belas Artes, dirigida por Daniel Hernandez e desenvolvida sob a influência de professores jovens que lutaram para definir uma arte nacional, como José Sabogal e Manuel Piqueras Cotoí. O trabalho de Elena não é tanto o indigeníssimo, defendido por Sabogal, mas o 'neoperuano' art de Piqueras Cotoí. Uma de suas obras da época, "O tecelão" (1923) foi adquirido pelo presidente Leguía, que apreciava o trabalho da escola porque representava fins amplamente culturais do regime da nova nação (LAOS, 2015).

Nesse contexto temporal, as reflexões indigenistas e hispanistas estimularam o ambiente intelectual e foram recuperadas pelo aparato político para sua propaganda partidária. Fez parte da geração do Centenário da Independência, onde as referências às culturas, artes pré-hispânicas e coloniais do passado apareciam em discursos presidenciais e produção artística nas mãos dos artistas da escola indígena, como Sabogal quanto às obras "neoperuanas", de Piqueras Cotoí, entre outras. Sua estética alinha-se no mundo das artes decorativas, onde é valorizada por sua originalidade e contribuição (PACHECO, 2015).

Foram importantes para o desenvolvimento artístico de Elena Izcue: o filantropo e colecionador de peças pré-colombianas Rafael Larco Herrera, já mencionado nessa dissertação, que se tornou seu colaborador no projeto educacional e social. Em 1926 patrocinou a publicação em Paris de seu maravilhoso livro ***El arte peruano en la escuela***; e o pesquisador americano Philip Ainsworth Means, que dirigiu a seção arqueológica do Museu Nacional, localizado no Parque de Exposições. Foi este último que permitiu Elena estudar e copiar aquarelas com desenhos de extensas coleções de figuras pré-colombianas e peças de museu. Elena e Victoria produziram bordados, almofadas, utensílios e lâmpadas com motivos pré-colombianos que levaram o museu a criar um Salão Inca. As irmãs Izcue trabalharam para o novo museu Victor Larco Herrera, mas no Peru as artes decorativas ainda eram vistas como uma arte menor e este estigma fez com que as irmãs fossem para a Europa, para Paris (LAOS, 2015).

Após o retorno a Lima, em 23 de agosto de 1939, depois de ter recebido elogios em Paris e Nova York, ambas desapareceram do cenário artístico. Esta última etapa é conhecida apenas por seu trabalho com artesãos de Lambayeque nos anos quarenta. De acordo com Majluf, quando voltaram, não tinham mais espaço. Arte passou por um lado diferente para design e decoração, e isso fez sua contribuição “invisível” (LAOS, 2015).

De volta ao Peru, fugindo da primeira guerra mundial na Europa, Barbosa (2012) diz que Elena não encontrou oportunidade na nascente indústria peruana e dedicou-se inteiramente ao ensino de design. Ela escreveu vários livros didáticos para escolas primárias e secundárias defendendo a necessidade de difundir a arte indígena peruana e design através do ensino.

Seu projeto de uma Escola de Design é muito peculiar em relação às ideias nacionalistas, ao mesmo tempo em que se utiliza de apropriação formal dos motivos e valores visuais europeus, além da exploração das mais novas técnicas de impressão da época (BARBOSA, 2012 apud. LAOS, 2015).

As duas irmãs morreram com uma diferença de seis anos. Elena morreu em 25 de setembro de 1970 e Victoria em 20 de agosto de 1976. "Elena era muito sensível. Nessas linhas, texturas e desenhos pré-colombianos, ela procurava por sua própria identidade", diz Nora (LAOS, 2015) (Figura 35).

Figura 35 - Representação de pássaros no estilo Chimú*

Fonte: Izcue (1928-1936)

*Mix de técnicas no papel, exposto no Museu de Arte de Lima, obra fotografada por Laís Alcântara Tigre, 2017.

As Obras de Elena e Victoria foram redescobertas por Nora de Izcue. Ela descobriu o valor de suas tias-avós muitos anos depois, quando as duas já tinham morrido. Graças a sua prima Elba de Izcue Jordán, ela acessou as gavetas de arquivo, onde não apenas motivos, pinturas e desenhos foram mantidos, mas também as cartas e os diários de Elena (LAOS, 2015).

Em 1998, Nora fez o documentário "Silent Harmony" que conta a vida de suas tias-avós. A partir deste mesmo material, um ano depois, com a colaboração do Museu de Arte e da Fundação Telefônica e comissariada por Natalia Majluf e Luis Eduardo Wuffarden, organizou uma grande exposição e publicou um catálogo para colocar no lugar (LAOS, 2015).

Elena teve seu trabalho baseado na iconografia indígena peruana, na impressão de tecidos, tapeçaria e pacotes de design gráfico. No design de frascos de perfume descansou no estilo art déco (BARBOSA, 2012 apud. LAOS, 2015).

Os discípulos de Elena Izcue eram “jovens nascidos após os anos 90, de classe média e que iriam ocupar um lugar central no primeiro encontro conflitante entre culturas dominantes e dominadas no país” (LAUER, 2007 apud PACHECO, 2015).

Elena Izcue teve seu interesse pela cultura nacionalista reforçado pela iconografia pré-colombiana, em um contexto acadêmico e cultural que precisava de uma definição de identidade através da arte. Então, entre as motivações da criação da Escola Nacional de Belas Artes está a criação de uma "arte nacional". Como no discurso do então Presidente José Pardo que definiu essa arte como *Homeland National Art*. Além disso, esse momento de retomada da cultura précolombiana foi importante para trazer à tona a reivindicação indígena e conhecimento científico do passado pré-hispânico. A Seção de Assuntos Indígenas foi então criada no Ministério de Obras Públicas, entre outras ações, em favor deste setor do país (PACHECO, 2015).

Nesta retomada surgiu um dos mais reconhecidos artistas peruanos. Maximo Laura é um tecelão premiado de tapeçaria reconhecido internacionalmente como um dos artistas têxteis preeminentes e mais originais da América do Sul. É consultor, designer e palestrante de arte e design têxtil andino contemporâneo. Seu trabalho é a integração e síntese de técnicas ancestrais de tecelagem, símbolos, memórias, mitos e rituais com arte contemporânea (Maximo Laura).

Laura é a quinta geração de tecelões de sua família, e aprendeu seu ofício quando criança, ao lado de seu pai enquanto crescia em Ayacucho. Seus estudos iniciaram-se na literatura e depois foram para a história da arte passando um tempo na França (Maximo Laura).

Atualmente ele trabalha em Lima, seu trabalho está profundamente imbuído das lendas e histórias de sua herança peruana e de suas experiências de vida. Muitas de suas fontes de inspiração vêm das culturas Chavín, que é expressiva e totêmica; Paracas que é colorida e forte; Nazca e Huari por suas formas geométricas; e Chancay por sua sobriedade e espírito linear (site oficial Maximo Laura).

Desde sua primeira exposição no Centro Cultural de Buenos Aires, Argentina, em 1985, o trabalho de Maximo Laura passou por diversos países, com exposições individuais no Musée de Bibracte (França), o Museu Nacional do Índio Americano (EUA), o Museu Têxtil dos EUA (Smithsonian), o Museu das Américas (Costa Rica), o Museu de Artes Decorativas e Design (Letônia), o Museu de Artesanato da Finlândia, entre outros (Site Maximo Laura).

Maximo Laura é cofundador da Rede Têxtil Ibero-americana e do Centro Peruano de Arte Têxtil. Ele também é membro da American Tapestry Alliance, da European Tapestry Network e do British Tapestry Group o que ajuda a difundir as tradições têxteis peruanas (Maximo Laura).

O tecelão trabalha com elementos mostrados com desenhos ditos peruanos em tapeçarias fabricadas. Um jeito de manter a tradição e trazer um pouco de modernidade. As tapeçarias feitas por ele são vendidas em um site e exibidas em galerias ao redor do mundo. Apesar de projetar e pintar o projeto da tapeçaria, elas não são feitas pelo Maximo, mas por um grupo selecionado de “Master Weavers” que foram treinados por Laura em suas próprias técnicas. Para manter a tradição peruana de técnicas passadas de geração em geração, Maximo treina todos os seus tecelões com sua própria técnica e processo (Maximo Laura) (Figura 36).

Figura 36 - Alabanzas Sagradas en la Jungla*

Fonte: Laura (s. d)

*Tapeçaria de 180 x 303 cm da coleção do Museo Maximo Laura

Para entender a situação dos têxteis históricos na sociedade de hoje é preciso fazer uma ligação com o que ocorreu na Europa quando as Academias sofreram um declínio em seu prestígio, e a situação dos artesanatos começou a se transformar (SIMIONI, 2008).

Durante os movimentos *Art Nouveaux* e, especialmente, pelos movimentos *Arts & Crafts* liderados por William Morris no início do século XX, houve uma revalorização dos suportes têxteis. Isso justifica o espaço que Elena e Victoria Izcue ganharam na Europa (SIMIONI, 2008).

Ocorreram várias mudanças, a transformação do artesão em artista, a criação da estética em seu sentido moderno e a separação das artes com a religião, contribuíram para que as artes têxteis fossem ignoradas.

Na Idade moderna houve uma tentativa de retomar a arte têxtil como uma arte nobre, porém após a Revolução Industrial a tecelagem e a tapeçaria já estavam ligadas ao trabalho braçal e automático, perdendo as características que as faziam

serem vistas como uma arte. (PEVSNER, 2002). “William Morris propôs a retomada dos métodos tradicionais e artesanais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção. Neste contexto a produção têxtil foi retomada e valorizada no interior do campo da “alta costura”.” (SIMIONI, 2008).

É neste ponto que os tapetes encontram a produção em grande escala e os tapetes andinos entram no sistema que Lipovetsky e Serroy (2015) chamam de capitalismo artista. Os tapetes andinos deixaram de ser peças feitas por aqueles povos e seus descendentes e para uso próprio e passaram a ser produtos com estéticas que remetem àqueles povos e são vendidos para quem puder comprar.

Os tecelões que antes fabricavam os têxteis com cuidado e tempo, podiam ser inclusos, no que segundo Sennett (2009), são chamados de artífices, àqueles que se dedicam à arte pela arte. O artífice tinha seu valor reconhecido na era clássica e em várias civilizações continuaram sendo reconhecidos. (SENNETT, 2009).

Embora para os povos andinos tecer fosse uma atividade de uma classe e não de um gênero, em muitos lugares a tecelagem era uma atividade reservada às mulheres, que lhes conferiam respeitabilidade na vida pública. Ofícios como a tecelagem eram práticas que contribuíram para civilizar as tribos de caçadores coletores (SENNETT, 2009).

Essas produções realizadas pelas mulheres eram um tipo artesanal, com manufaturas em mercados locais e isolados, e não estavam ainda inseridas no sistema do capitalismo moderno (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Assim como ocorreu com os tapetes Persas e Turcos, que foram industrializados pelos europeus durante a Revolução Industrial (CAMPANA, 1991), os tapetes Andinos são comercializados industrialmente e até mesmo vendidos como *souvenirs* em museus sobre as culturas pré-colombianas, como é o caso do Museu Andino no Chile em Santiago (Museu Andino) e do Museu Amano em Lima (Museu Amano, Textil precolombino).

A fim de difundir os elementos culturais nas artes têxteis foi criado o “**projeto Hilando culturas**” como uma forma de fortalecer as capacidades dos agentes culturais na cadeia da arte têxtil andina. Contribuindo para o desenvolvimento sustentável das comunidades nas terras altas rurais do Peru e, também, da Bolívia, que acontece nos corredores de Cusco, Puno ou La Paz (PAZOS, 2017).

Este projeto pretende abordar o problema da pobreza das famílias e comunidades nas terras altas do Peru e da Bolívia dedicados à produção de arte têxtil, que perdeu o valor econômico elevado de suas habilidades e sua herança cultural. Esses grupos, constituídos principalmente por mulheres, elaboram produtos que incorporam e valorizam projetos, insumos, materiais e tecnologias baseados em conhecimentos ancestrais, que são recriados e adaptados ao contexto histórico atual (PAZOS, 2017).

O projeto foi implementado pela prática, Progetto Mondo MLAL, ETC Andes Association e da Rede de Organizações Econômicas de Artesãos com Identidade Cultural Produtores da Bolívia (Red OEPAIC), com o apoio financeiro da União Europeia (PAZOS, 2017).

Neste contexto, e com o objetivo de promover o intercâmbio entre artistas tradicionais locais da Bolívia (La Paz e Oruro) e do Peru (Cusco e Puno), foi criado o "I Encontro de artistas têxteis Peru - Bolívia: Tinkuy Hilando Culturas", que buscava gerar novas correntes de produção cultural e artística, troca de técnicas, tendências, conhecimento através de trabalhos conjuntos nos quais o alto conteúdo cultural e estético da arte têxtil tradicional é respeitado e reconhecido, além de gerar intercâmbio de conhecimento sobre o processamento do fio de alpaca e como construir uma agenda de trabalho binacional e identificar os polos da atividade artesanal (PAZOS, 2017).

Este primeiro encontro ocorreu de 23 a 27 de maio de 2016 em Ayaviri, na região de Puno no Peru. Com a participação de quarenta artesãos têxteis dos do Peru e da Bolívia (PAZOS, 2017).

Durante este encontro foram realizadas várias atividades, inclusive uma visita ao centro de produção de fiação artesanal de fibra de alpaca, da Associação de Artesãos San Santiago de Huaycho, na província de Melgar, onde é promovida a produção artesanal de fibra de alpaca com energia limpa desde a sua seleção até à sua fiação (PAZOS, 2017).

Os artesãos de Melgar transmitiram seu conhecimento sobre classificação, categorização, formação de cicatrizes, fiação, torção, confecção, lavagem, acondicionamento e ensacamento de fios (PAZOS, 2017).

4.11 DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Uma das principais características de uma produção sustentável, segundo Manzini e Vezzoli (2005) é o respeito ao fluxo de atividades que ocorrem durante o ciclo de vida útil de um produto. Desde a extração da matéria prima até o produto não ter mais utilidade e ser descartado de forma a torna-lo útil uma ultima vez.

Segundo os textos oficiais da ONU (Organização das Nações Unidas) (Nações Unidas no Brasil) o desenvolvimento sustentável deve englobar diversas medidas para, além das melhoras ambientais, também melhorar as condições de vida das sociedades e auxiliar para a diminuição da desigualdade.

Como alternativa ao meio capitalista utilizado atualmente para a manutenção do estilo de vida dos aldeões e indígenas no Peru, há o conceito de economia solidaria teorizado por Paul Singer (2002). Segundo Singer (2002) a economia solidária é outro modo de produção, diferente do capitalismo, cujos princípios básicos são a propriedade coletiva, ou associada do capital, e o direito à liberdade individual. A aplicação desses princípios une todos os que produzem numa única classe de trabalhadores que são possuidores de capital por igual em cada cooperativa ou sociedade econômica.

Esse tipo de economia ajuda à manter as comunidades que permanecem utilizando as técnicas tradicionais, pois O resultado natural é a solidariedade e a igualdade, cuja reprodução, no entanto, exige mecanismos estatais de redistribuição solidária da renda (SINGER, 2002). Como já há um auxilio do ministério do turismo nessas comunidades, ele pode ser também o responsável por essa redistribuição.

5 DISCUSSÃO

A tecelagem é atualmente uma arte sem grande prestígio acadêmico. Ao longo do estudo descobriu-se que junto do bordado e do tricô, a tecelagem é um tipo antigo de arte têxtil e tem sua origem desconhecida em vários cantos do mundo.

Até o século XIV as artes têxteis caminharam ao lado das chamadas “artes nobres”, como uma arte oriental e como uma forma de ornamentar os castelos medievais. Enquanto isso, os povos andinos já utilizavam os suportes têxteis para fazer narrativas, louvar os deus e manter uma hierarquia social.

Com o surgimento da estética e a criação das Academias de arte, as artes aplicadas foram vistas como uma tarefa artesanal, principalmente por ser uma tarefa mais manual e, na visão dos acadêmicos da época, exigir menos intelecto.

Todas as mudanças ocorridas no campo das artes fizeram com que as pinturas e esculturas passassem a ocupar *status* de artistas enquanto a sabedoria secular dos tecelões foi deixada de lado pela academia de arte e mais focada na parte de tecnologia têxtil, esquecendo-se uma das partes mais importantes.

As tapeçarias e mantos andinos carregavam uma grande gama de símbolos e significados, uma representação das culturas andinas que permanecem ainda hoje tendo uma grande importância cultural para as nações andinas. Ainda que os têxteis andinos tenham sido capitalizados, não foram replicados pelos europeus, mantendo suas técnicas de tecelagem e tingimento locais. Alguns símbolos foram esquecidos, mas outros foram incorporados aos têxteis modernos como símbolos nacionais, a lhama é um exemplo.

No mundo, especialmente na Europa, a tecelagem foi vista como uma arte feminina e manual, sobretudo porque as mulheres não tinham permissão de frequentar os ateliês mais prestigiados. No Peru não havia e ainda não há distinção de gênero que separa as mulheres com a função de tecer, embora a parte de fiação seja mais comumente feita por mulheres, enquanto os homens tecem alguns adereços específicos. Ainda que não houvesse a distinção de gênero, as artes têxteis não eram ensinadas nas academias. Eram passadas de geração em geração pelos pais e avôs.

Quando se estuda as artes têxteis é preciso levar em consideração também a situação feminina nas artes. Este campo de conhecimento é dominado pelos artistas

e não são muitas mulheres reconhecidas principalmente trabalhando com bordados e tecelagem.

No século XX houve uma retomada das artes têxteis com desenhos pré-colombianos, principalmente nos anos 1920, com Elena Izcue que junto com alguns colegas inseriu esses motivos e as artes aplicadas nas belas artes do Peru.

Em relação à manufatura têxtil ser um elemento de identidade cultural, apesar das discordâncias no campo das ciências sociais, é indiscutível que para os descendentes dos antigos povos dos Andes, a atividade têxtil não é apenas necessária para a produção de vestuário e peças para a casa, mas responsável também por um sentimento de pertencimento local e com uma ligação emocional com a comunidade.

Foi possível notar que muitos teóricos da cultura argumentam que a mesma está em constante mudança e isso tem fragmentado as identidades. Entretanto no caso do Peru há um fenômeno de permanência de tradições que vai contra essas teorias e assim como argumenta Manuel Castells, a identidade da cultura, no caso a peruana, está nas experiências e isto se aplica tanto na cadeia de manufatura têxtil desenvolvida até hoje por aldeias pelo Peru e pelo mundo, como nos desenhos que ainda são feitos, mesmo que em alguns casos tenham recebido elementos mais modernos.

Uma das concepções de Sapir acaba por definir bem este caso específico do Peru, que a princípio acreditava-se poder ser visto como excepcional. Embora não chegue a ser um “espírito” do povo peruano, a atividade têxtil manual como encontrada na região tem um caráter único que pode ser denotado como uma característica peculiar desta nação formada por diferentes culturas. A excelência na atividade têxtil atrelada aos significados e tradições que permaneceram, pode ser o ponto em comum entre eles e que formam uma identidade.

Essa discussão permanece no âmbito coletivo, pois conforme os argumentos de Stuart Hall há uma projeção do indivíduo no elemento identitário, no entanto ao realizar as atividades para se contar uma narrativa nas culturas pré-colombianas, ou até mesmo das aldeias hoje, era respeitada uma estética vista no coletivo como parte de uma identidade, assim como um ritual religioso.

Embora Sahlins tenha teorizado que a globalização iria fragmenta tanto as culturas que se chegaria a uma única, as tradições manuais são um exemplo que

algumas atividades conservam a cultura com um sentimento de pertencimento, mesmo que utilizadas como meio de capital ou elemento de arte de um indivíduo.

A tecelagem é parte da cultura peruana e sua transmissão oral é um dos fatores que mantem essa atividade viva e conserva a metodologia desenvolvida há muitos anos. Ao mesmo tempo em que essa característica ajuda a manter a cultura, dificulta os estudos sobre as técnicas ancestrais.

Os elementos representados nos têxteis peruanos permanecem os mesmos até hoje porque são elementos que permanecem no imaginário andino como representantes de uma identidade que foi construída durante milhares de anos com a junção dos povos andinos através de conquistas que foram combinando diferentes características e elementos construindo uma cultura por meio de sua história, etnia e cultura.

Assim, a indústria têxtil peruana é um elemento de estudo cultural identitário importante por tratar-se de uma indústria que teve seu desenvolvimento claro ao longo da história andina. Ela mostra uma memória coletiva com fatores que ao mesmo tempo em que contam a história local como um todo também distingue as sociedades que ali vivem.

Ainda que para Bourdieu tenha dito que a expressão da realidade do artista é uma combinação entre sua identidade pessoal e a coletiva, é visível a semelhança dos elementos pré-colombianos, principalmente de culturas próximas como os Moches e os Chimús, e os feitos posteriormente pela artista Elena Izcue. A influência da identidade pessoal é mais visível nas obras de Laura, que além de misturar mais as culturas, ainda acrescenta elementos modernos como cores mais vibrantes e elementos do surrealismo.

O elemento cultural então pode ser modernizado e usado para agregar valor no campo da arte decorativa ou do vestuário se levarmos em conta que a cultura está ligada ao comportamento humano e, portanto, mais do que a iconografia andina, o que caracterizaria essas peças como culturais seriam as técnicas aplicadas, que levam aos indivíduos que as praticam a fazer parte daquela comunidade.

Mesmo que sejam inseridos elementos modernos aos desenhos pré-colombianos, cada povo, ou até mesmo família, possui um padrão para elaborar um tipo de tecido e essa técnica já o diferenciaria de outras culturas.

5.1 COMPARAÇÃO DE MESMO ELEMENTO ENTRE AS DUAS CULTURAS

Os desenhos Chimú são menos agressivos que os da cultura Moche, embora ambos fossem feitos de perfil, principalmente as imagens de serpentes bicéfalas.

O gato Chimú tem influências Moche, pela característica dos povos andinos de adicionarem em sua cultura elementos das culturas conquistadas. Ambos não possuem grandes presas quando representados individualmente, mas sim quando representados em formas antropomórficas e como deuses. A cauda ondulada é característica dos desenhos de ambas as culturas (Figuras 37(a) e (b)).

Figura 37 – (a) pássaro; (b) felino

(a)

(a)

Fonte: Taranto e Marí (2003, p.9) e Higuera (2005)

(b)

(b)

Fonte: Dransart e Wolfe (2012, p. 54) e (Guardia e Brugnoli (2006, p. 50)'

As serpentes, em ambos os casos, possuíam apêndices cefálicos. A figura moche representada é de uma cerâmica Moche, mas demonstra a representação, visto que os dois desenhos tinham características semelhantes (Figuras 38 (a) e (b)).

Figura 38 – Serpentes Bicéfalas (a); (b)

Fonte: Taranto e Mari (2003, p.9) e Durand (2002)

Além da estética os desenhos obedeciam também às técnicas, sendo feitos de perfil para respeitar a dobra da roupa. As tapeçarias também eram usadas como insígnias, separando as atividades por personagens e animais.

As presas e os corpos antropomórficos aproximam o povo Moche do Chavín, formando duas vertentes de descendência do estilo Moche.

A cultura Moche usava tecidos de sarja, plano com inserção de tramas adicionais e brocado em tecido duplo. Já a cultura Chimú trabalhava com técnicas de tapeçarias, gazes, tecidos pintados e com aplicações, especialmente de plumas. As duas culturas se completavam em suas técnicas têxteis.

5.2 COMPARAÇÃO COM OS MESMOS ELEMENTOS DOS ANOS 20 E ATUALMENTE

Usando teóricos dos estudos culturais pode-se comparar e analisar as obras de Elena Izcue e Maximo Laura. Seguindo a teoria baseada no que disse Storey sobre usar formas textuais e práticas documentadas de cultura para reconstituir o comportamento e ideias dos homens e mulheres que produziram e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade.

Uma das abordagens dos estudos culturais questiona o que eles chamam de cultura erudita e cultura popular. Como ambos os artistas estudados faziam arte para as massas, vendendo ou em boutiques para casa ou em galerias, pode-se dizer que a arte feita por ambos é popular.

Elena Izcue foi um grande nome das artes decorativas peruana em uma época em que esse tipo de arte não era valorizado em seu país. Tanto ela e sua irmã como Maximo Laura tiveram de sair do país para ganharem notoriedade.

Elena utilizava os elementos de formas bem próxima à feita pelos povos antigos, utilizando perfis e cores contrastantes. As peças dela eram baseadas nos motivos de fauna e flora e não nas narrativas com deuses.

Ao observamos as tapeçarias de Maximo Laura podemos ver uma forte atuação de seu tempo na Europa e de seus estudos em história da arte. Uma influência do surrealismo e uma aproximação com as artes abstratas (Figura 39).

Figura 39 – Looking at the Balance of Life*

Fonte: LAURA (s.d)

*Tapeçaria de 176 x 320 cm da coleção do Museo Maximo Laura

Maximo é uma exceção no cenário artístico peruano, pois apesar de se considerar um tecelão, suas obras são exclusivamente para serem penduradas nas paredes.

Embora Laura tenha recebido um reconhecimento internacional e seja considerado um artista. Há um distanciamento das artes decorativas nas academias, devido ao histórico da criação das academias de arte. A aproximação da tecnologia e da arte, principalmente na tecelagem, possibilita traz uma nova abordagem acadêmica para que as artes têxteis cheguem à universidade na área de tecnologia. Novas pesquisas poderiam ser feitas visando à aplicação das técnicas tradicionais na área de tecnologia e aplicando também na área da moda como uma forma de atrair valor social e ambiental, mantendo comunidades tradicionais e usando recursos de forma sustentável.

Embora estejam sendo retomadas aos poucos no contexto do vestuário, atualmente a área cultural tem dado pouco valor à manufatura. Embora seja uma forma de atrair as novas gerações para aprender os conhecimentos ancestrais é preciso uma concentração e tempo que hoje não são tão valorizados.

Sendo possível ver a moda como vertente da arte é possível agregar as técnicas manuais não só às artes decorativas, mas também ao vestuário. A tecnologia têxtil no Peru é um elemento cultural levado de geração a geração. Além de ser um elemento identitário e também uma forma de manter a economia e o turismo local.

O Peru é um caso a parte quando se trata de pesquisas sobre as civilizações, sua capital possui grandes sítios arqueológicos e as famílias sabem até mesmo de qual cultura são descendentes apenas pela região em que vivem. Enquanto no interior ainda se fala Quéchua e algumas pessoas de mais idade não sabem falar o espanhol, nas cidades grandes os jovens desconhecem os conhecimentos ancestrais, como por exemplo, a arte minuciosa da fiação manual.

Ainda hoje se faz o ritual da folha de coco para louvar a terra que fornece a matéria prima e a vida, nas aldeias serranas. Neste país o antigo e o moderno convivem diariamente e por essa convivência os estudos das culturas antigas permanecem.

5.3 CONVENÇÕES E O ARTESANATO CONTEMPORANEO

Durante a convenção Tinkuy 2017 foi possível encontrar pessoas de todos os Vilarejos do Peru e de muitos países do mundo (Figura 40).

Figura 40 - Artesão fazendo demonstração na convenção TINKUY 2017*

Fonte: Fotografia por Laís Alcântara Tigre, 2017.

*Demonstração de tecelagem durante convenção

Nesta convenção foi demonstrado um pouco do que se passa no dia a dia desses tecelões. Na convenção houve palestras e workshops para aprendermos algumas técnicas, como fiação andina com fibra de alpaca e durante essa oficina observou-se que cada uma das professoras, tecelãs que estavam passando seu conhecimento, tinha uma maneira diferente de fiar, pois cada uma aprendeu com sua avó, e não há uma maneira completamente correta de se fazer, mas há algumas partes da técnica que são sempre iguais.

Em Lima também foi possível encontrar artesões na Expo têxtil 2017, uma feira do ramo têxtil onde havia espaço para os artesões mostrarem e venderem seus trabalhos e ainda contava com algumas pequenas palestras. Este contato foi importante para ver o orgulho que os tecelões e tecelãs sentem do trabalho que fazem e os mesmos relataram que é um grande momento na comunidade onde vivem e uma forma de integração social.

A única maneira de conhecer as civilizações pré-colombianas com materiais escritos foi através das Crônicas espanholas. A visita às cidades antigas das civilizações estudadas serviu para conhecer de perto o que era descrito pelos cronistas lidos, Pedro Cieza de Leon e Garcilaso de la Vega. Eles viveram no século XVI e presenciaram os acontecimentos que relataram ou conheceram pessoas que diziam ter vivido aquilo. As crônicas são um relato e assim como mencionado por Durand, às crônicas são fontes de informação parcial, com a perspectiva ou indígena ou espanhola. As crônicas contam desde a fundação das cidades de Trujillo, Lima e Cusco até a alimentação, os deuses cultuados e a razão para cultuarem.

As primeiras tecnologias utilizadas pelos povos andinos caracterizavam o tipo de tapetes de cada comunidade. Cada uma tinha uma técnica e desenhos próprios.

Com a melhora dessa tecnologia e o surgimento de uma indústria em grande escala, os tapetes perderam a função de diferenciação e passaram a objetos estéticos, adornos ou mesmo simples objetos com a função de aquecer o solo. Entretanto no Peru ainda permanecem as diferenciações utilizando o têxtil como elemento. É o caso de adornos feitos somente para casados ou para cerimônias ritualísticas.

Os artefatos encontrados pelos arqueólogos passaram a ser uma estética copiada e comercializada pela indústria têxtil e por museus, que exploram as culturas que ficaram no passado, porém nessa região essa prática tem auxiliado a valorizar a continuidade das práticas ancestrais e o modo de vida de aldeões.

A antropologia tem conceitos diferentes para definir o que é cultura, mas a maioria deles está relacionada a atividades e produções de civilizações. A própria definição do que é o trabalho do antropólogo traz ambiguidade em relação ao termo identidade. Como vimos com Geertz, cada civilização tem sua cultura gerada por diferentes signos e significados.

Pensando na produção do cultural como algo coletivo, é possível entender que cada civilização produz uma cultura particular. A dificuldade de se estabelecer uma divisão deve-se ao fato de que o antropólogo já estava inserido em sua própria cultura ao analisar outros, pois a sua visão perante o outro já está carregado de estereótipos e preconceitos que foram expostos desde o seu nascimento.

A discussão das identidades antes da globalização ocorre não por causa da mistura que existe hoje na sociedade, mas porque a caracterização para a definição de uma identidade cultural foi feita.

Se considerarmos as atividades tradicionais, passadas de geração à geração, podemos estabelecer que essa produção é característica de determinados locais, embora devamos considerar também o tempo realizado, pois tempos diferentes trazem significados diferentes.

Essas produções são comumente incluídas na identidade explorada pelos governos como uma forma de política nacionalista, para atrair turistas explorando estereótipos, criados na visão de que toda a cultura de um país é semelhante. No entanto, algumas formas de explorar essa identidade podem ajudar a manter as tradições que, de outro modo, seriam consumidas pela modernidade e a globalização.

Os tecidos manufaturados antigos ajudam a descobrir a história da tecnologia têxtil. Esta é uma das atividades mais antigas do mundo e no Peru há alguns dos vestígios mais antigos do mundo.

A criação da tecelagem é um mistério até hoje, pois é encontrada em diferentes locais do mundo, em datas próximas e com técnicas semelhantes e isso gerou um grande interesse e uma motivação para os estudos dessas tecnologias.

Como foi dito anteriormente na revisão bibliográfica, às artes têxteis não tem recebido reconhecimento na academia. Desde o início da academia as artes têxteis foram ligadas às mulheres e isso fez com que ao longo do tempo esse tipo de arte ficasse esquecido pelos estudos.

Durante o estágio feito na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* foi possível perceber que, apesar do grande interesse nacional na atividade têxtil, não há grandes estudos acadêmicos sobre as artes decorativas e os realizados são mais focados nas iconografias, e neste caso pouco ligados aos têxteis, ou diretamente nas técnicas, sem estudar os significados culturais. Por isso a importância de um estudo interdisciplinar.

As culturas antigas pré-colombianas, diferentemente dos conquistadores espanhóis, somavam elementos das civilizações conquistadas. Esta é uma das razões pelas quais deuses e elementos permanecem até hoje e, apesar de existirem vários povos pequenos, há um sentimento nacional que os faz sentir como uma única nação.

Além das técnicas ancestrais respeitam o ciclo de vida dos produtos e essa é uma das principais características de uma produção sustentável, com dito por Manzini e Vezzoli. Essa característica além de manter o modo de vida das comunidades do interior do país, ainda agrega valor aos produtos.

6 CONCLUSÃO

Apesar de a iconografia moche já ter tido seu estudo iniciado durante as escavações arqueológicas e mais recentemente tenham feito um compilado para uma melhor compreensão dessa cultura antiga, ainda hoje é difícil saber o que as narrativas queriam dizer.

É possível concluir que as tecnologias utilizadas pelos povos andinos eram um dos principais itens que faziam com que a confecção desses artigos têxteis fosse um elemento cultural. E ainda hoje a atividade têxtil é um elemento representativo, principalmente para os povos que tentam manter viva a tradição têxtil de suas aldeias.

O capitalismo artista e a vontade de se possuir algo característico de outra cultura fizeram com que estes tapetes se espalhassem e se tornassem algo comercial e descontextualizado.

Ainda será preciso mais estudos para relacionar a tecnologia com a cultura andina, porém através dessa pesquisa é possível perceber a relação entre os conceitos de cultura e tecnologia baseados na manufatura têxtil.

Stuart Hall diz que a identidade hoje é um pouco fragmentada e podemos concluir que, apesar da globalização e da inserção de elementos mais modernos, a identidade cultural peruana está sim presente em seus têxteis de forma semelhante à produzida pelas culturas antigas, pois mais que imagens representativas, a identidade cultural está atrelada às técnicas ancestrais de manufatura têxtil.

As atividades tradicionais ajudam a estabelecer que uma manufatura seja característica de determinado local, e também mantem o modo de vida dos povos que vivem em comunidades interioranas e que ainda hoje preservam os rituais e tradições de seus antepassados.

As produções tradicionais estabelecidas em uma concepção antiga de identidade são comumente incluídas em políticas culturais de incentivo. São explorados pelos governos para atrair turistas, cultivando estereótipos e caricaturas

no exterior. Entretanto essas produções permitem que se mantenham as famílias, através de incentivos do governo e de uma economia solidária.

Essa característica, do povo peruano como um todo, de se manter as técnicas e rituais ancestrais e de se respeitar os conhecimentos antigos é um incentivo para que novos estudos na área da identidade cultural sejam feitos. Um novo estudo que demonstre se, apesar dessa coesão na manufatura têxtil, os problemas locais influenciam decisivamente a perpetuação das atividades tradicionais que diferenciam as pessoas.

Neste contexto, a manufatura têxtil fornece uma ampla gama de informações para análise de identidade. Podemos usar o seu processo fragmentado e longo, como objeto de pesquisa, porque as diferenças entre os processos, materiais e as características específicas das questões locais têm uma forte influência na formação da identidade cultural.

A questão do desenvolvimento sustentável tem estado em voga na sociedade atual. Este tema pode ser empregado na valorização das técnicas ancestrais e da produção local, agregando no produto de vestuário. Esse tipo de estudo resgata as artes antigas para serem utilizadas na criação de novas artes. As técnicas tradicionais ajudam a manter o modo de vida local e poderiam ser utilizadas no mercado de massa como ferramenta para a manutenção do desenvolvimento sustentável local, com trabalho justo e trocas comerciais éticas.

A área da moda pode utilizar essa herança cultural tão característica do Peru, como uma forma de agregar valor aos seus produtos e manter o estilo de vida das pessoas que ainda hoje se utilizam das técnicas tradicionais de conhecimento sobre têxtil.

Embora o cenário artístico contemporâneo esteja valorizando as artes têxteis, como demonstrado pelo reconhecimento internacional do tecelão Maximo Laura, ainda hoje há um distanciamento das artes decorativas nas academias. A aproximação da tecnologia e da arte, principalmente na tecelagem, traz uma nova possibilidade para que as artes têxteis cheguem à universidade na área de tecnologia, visto que a área teórica das artes não demonstram interesse em reviver os seus ateliês de arte têxtil. Este campo abre possibilidade de novas pesquisas, visando à aplicação das técnicas tradicionais na área de tecnologia.

REFERÊNCIAS¹

- AMANO, **Textil Precolombiano**. Disponível em: <<http://www.museoamano.org/>> Acesso em: 02 out. 2017
- ARAUJO, M; MELO E CASTRO, E. M. **Manual de engenharia têxtil**. v. 1 e v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1984. 1648 p.
- AZEVEDO, F. P. **Marxismo, comunicação e cultura**: Raymond Williams e o materialismo cultural. 2004. 252p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação, São Paulo, 2014.
- BARBOSA, A. M. Best Maugard, Elena Izcue and Theodoro Braga: Design education. In: Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). **Design frontiers**: territories, concepts, technologies - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies. São Paulo: Blucher, 2012
- BERNARDI, B. **Introdução aos estudos etno-antropológicos**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- BENEDICT, R. **Padrões de cultura**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.
- BOAS, F. **Anthropology and modern life**. New York: Dover, 1986
- BRUGNOLI, P.; SINCLAIRE, C.; GUARDIA, S. H. El Arte del Tejido en los Andes Precolombinos. In SINCLAIRE, C.; GUARDIA, S. H.; BRUGNOLI, P. **Awakhuni**, Tejiendo la Historia Andina. Santiago: Museo Chileno de arte precolombino, 2006.
- BUTTERS, L. J. C.; UGAZ, F. El contexto y la tecnologia de los textiles Mochica. In LAVAIIIE, José Antonio de; LAVAIIIE, Rosario de. (Eds.): **Tejidos milenarios del Perú**. Lima: AFP Integra, 1999
- CAMPANA, Michele. **Tapetes Orientais**. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- COOK, J. G. **Handbook of Textile Fibres, v. 1 - Natural Fibres**. Cambridge: Woodhead Publishing, 2001
- CORCUERA, R. **Herencia Textil Andina**. Buenos Aires: CIAFIC, 1995
- D'HARCOURT, R. **Textiles of ancient Peru and their techniques**. Seattle: Univerity Of Washington Press, 1962
- DRANSART, P.; WOLFE, H. **Textiles from the andes**. Northampton: Interlink, 2012

DURAND, J. R. ***Introducción a la iconografía andina Muestrario de iconografía andina referida a los departamentos Ayacucho Cusco y Puno.*** Lima :IDESI. 2002

DANIEL, E. L; MAHDI, A. A. **Culture and Customs of Iran.** Westport: Greenwood Press. 2006

ESCOSTEGUY, A. C. Os estudos culturais em debate. **UNirevista.** Porto Alegre, v.1, nº 3, p.1-8, 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf>. Acesso em: 02 Jul. 2018.

FAVRE, H. **A Civilização Inca.** Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FRANCK, R. R. **Silk, mohair, cashmere and other luxury fibres.** Cambridge:The Textile Institute. Woodhead . 2001.

GEIJER, A. ***History of textile art : a selective account.*** London: Pasold Research fund, 1979

GEBRAN, M. P. C. **Historiografia sobre as comunidades andinas:** Peru 1920/1980. 1991. 239p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1991.

GEERTZ, Clifford. Descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008,

GUARDIA, S. H.; BRUGNOLI, P. Moche: Costruyendo la imagen del poder. In SINCLAIRE, C.; GUARDIA, S. H.; BRUGNOLI, P. **Awakhuni**, Tejiendo la Historia Andina. Santiago: Museo Chileno de arte precolombino, 2006.

_____.Chimú: Sofisticadas imágenes de poder. In SINCLAIRE, C.; GUARDIA, S. H.; BRUGNOLI, P. **Awakhuni**, Tejiendo la Historia Andina. Santiago: Museo Chileno de arte precolombino, 2006.

_____. **Manual de técnicas textiles andinas : terminaciones.** Chile : [s.n.] Museo Chileno de arte precolombino, 2006

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HIGUERAS, A. **Textiles andinos prehispánicos.** Cusco, 2005. Disponível em: < http://www.tiwanakuarqueo.net/13_handicrafts/textiles_tec.html> Acesso em: 28 abr. 2017.

HOCQUENGHEM, A. M. **Iconografía mochica.** Lima: Perú, 1989

INGLIS, F. **Cultural Studies.** Oxford Cambridge, Mass.: Blackwell, 1993

KUASNE, Angela. **Fibras Têxteis. In: Curso têxtil em malharia e confecção – 2º Modulo.** MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SECRETARIA DE EDUCAÇÃO MÉDIA E TECNOLÓGICA CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE SANTA CATARINA UNIDADE DE ARARANGUÁ, 2008

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática. 1991

JIMENEZ; Marc. **O que é estética?.** [S.l.]: Gallimard, 1997

LAVER.J; TUCKER, A; DE LA HAYE, A. **Costume and Fashion.A concise history.**Ed. Norton. London, 2002

JENKINS, D. **The Cambridge history of western Textiles I.** Cambridge: Cambridge University. 2003

LAOS, J. P. **Redescubriendo a Elena Izcue.** In: El Comercio. Jul. 2015. Disponível em: <<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/redescubriendo-elena-izcue-386542>> Acesso em: 04 de Jul. 2018

LAURA, M. **Alabanzas Sagradas en la Jungla.** [s. d.]. 180 x 303 cm. Museo Maximo Laura Collection. Disponível em: <<https://www.museomaximolaura.com/tapestry-collection/>> Acesso em: 30 Out. 2018

LAURA, M. **Looking at the Balance of Life.** [s. d.]. 176 x 320 cm. Museo Maximo Laura Collection. Disponível em: <<https://www.museomaximolaura.com/tapestry-collection/>> Acesso em: 30 Out. 2018

LIPOVESTSKY, G.; SERROY, J. As figuras inaugurais do capitalismo artista. In: LIPOVESTSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** Companhia das letras, 2015

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M.. **Fundamentos de metodologia científica,** São Paulo: Atlas, 1985

MARTÍNEZ, M. **Tejidos y cerâmicas de las culturas prehispanicas Del Perú.** Lima, Peru. 1990.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. **O DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS SUSTENTAVEIS:** os requisitos ambientais de produtos industriais. Tradução de Astrid De Carvalho. São Paulo: Edusp, 2005. 366p.

Maximo Laura. Biografia do artista. Disponível em: <<https://maximolaura.com/about-maximo-laura/>> Acesso em: 02 Jul. 2018

MURA, S. et al. *Multifunctionalization of wool fabrics through nanoparticles: A chemical route towards smart textiles.* **Journal of Colloid and Interface Science.** [S.l.], v. 456, n. p.1- 246, 2015

Museu Andino do Chile. Disponível em: <<http://www.museoandino.cl/tienda>>
Acesso em: 29 de Jun. 2016

Nações unidas no Brasil. Disponível em:
<<https://nacoesunidas.org/secao/desenvolvimento-sustentavel/>> Acesso em: 05 de Ago. 2018

OLIVEIRA, M. H. Principais matérias-primas. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1-40, 1997

PACHECO, C. M. V. ***Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo xx y el presente.*** Anales del Museo de America. Lima: Practical Action, v.23, p. 184-209. Disponível em:
<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5612877.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2018.

PAZOS, S. **Teñido En Base A Tintes Naturales: Conocimientos Y Tecnicas Ancestrales De Artistas Textiles De Peru Y Bolivia. Soluciones Practicas.** 2017. Disponível em:
<<https://solucionespracticas.org.pe/Descargar/2143235/6427073>> Acesso em 27 nov. 2017.

PEVSNER; N. **Os pioneiros do desenho moderno - De William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 2002

PEZZOLO, D. B. **Tecidos – História, tramas, tipos e usos.** São Paulo: Senac, 2013

PHILIPS, B. **Tapestry.** London: Phaidon, 1994

RICHTER, J. **Iran the Culture**, rev. ed. New York: Crabtree, 2010

ROSSI, J. C. et. al. A Análise dos Estudos Culturais no Contexto da Cultura de Convergência: um Estudo de Caso sobre o papel do receptor nas Mídias Sociais. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18, 2013, Bauru. **Anais eletrônicos.** Bauru: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares. 2013. Disponível em: <
<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1874-1.pdf>>
Acesso em: 02 jul. 2018.

ROSSI, T. **Resíduo líquido do tratamento com vapor da madeira de Eucalyptus grandis Hill ex. Maiden, aplicado como corante têxtil natural.** 2014. 102p Tese (Doutorado em Ciências) – Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Piracicaba, 2014.

SAHLINS, M. **A brief cultural History of Culture.** Unpublished Paper prepared for the world Commission on Culture and Development. Unesco, 1994

SALEM, V. **Tingimento têxtil**: fibras, conceitos e tecnologias. São Paulo: Blucher Golden Tecnologia, 2010

SANTOS, L. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. **Revista Rascunhos Culturais**. COXIM/MS. V2. Nº4. Jul./Dez. 2011.

Disponível em:

<http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_9.pdf> Acesso em 02 jul.2018

SAPIR, E. Cultura: autentica e espúria. GONÇALVES José Reginaldo (Eds.). In: **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro. v.02, N.º04, 2012, pp. 35-60

SENNETT, R. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009

SINGER, P. **Introdução à economia solidaria**. São Paulo: Fundação Perceus ABRAMO, 2002

SIMIONI, A. P. Descosturando Gêneros: Da feminização das artes têxteis às subversões contemporâneas In: CASTILHO, K.; OLIVEIRA, A. C. (Eds.). **Corpo e moda por uma compreensão do contemporâneo**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008

TARANTO, E.; MARÍ, J. **Textiles Argentinos**. Buenos Aires: Maizal, 2003

TORRES-MUGA, L. **Historia del Peru**, Lima: Utópia, 2010. Disponível em: <Historia del Peru_Resumen.pdf> Acesso em: 21 jun. 2017.

TYLOR, E. B. **Primitive cultura**. New York: Brentano's, 1871

VIALE, M. **Tapestries**. Feltham : Hamlyn, 1969.