

TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA e sua origem no feminino- Figuras Fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi

Ana Maria Gonçalves¹
Teresa Lousa²

Resumo: Este artigo visa apresentar uma pequena reflexão sobre a origem feminina da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (TCP), partindo de uma breve contextualização alicerçada na História da Arte e a sua relação com a questão de Género.

Para refletir especificamente sobre o caso da TCP que, desde cedo, teve raízes no associativismo contando com mulheres portuguesas e estrangeiras a residir em Lisboa, precisamos recuar até à fundação do *Grupo 3.4.5. – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa* (1978) e debruçarmo-nos sobre o percurso artístico de Maria Flávia de Monsaraz (1935) e de Gisella Santi (1922-2006). Foram essencialmente estas duas figuras que, num contexto extremamente adverso à afirmação da mulher artista, lançaram as bases do que hoje é aceite, tanto em contexto institucional como académico, como arte têxtil de pleno direito.

Palavras-chave: Arte Têxtil Contemporânea, Tapeçaria, Género, Portugal, Mulheres Artistas

CONTEMPORARY PORTUGUESE TAPESTRY and its feminine origin- Founding Figures: Maria Flávia de Monsaraz and Gisella Santi

Abstract: This paper aims to present a small reflection on the feminine origin of the Contemporary Portuguese Tapestry, starting from a brief contextualization based on the History of Art and its relation with the gender issue.

To reflect on the case of Portuguese contemporary tapestry that, early on, had its roots in associations relying on Portuguese and foreign women living in Lisbon, we need to go back to the foundation of the 3.4.5 Group. - (1978) and look at the artistic journey of Maria Flávia de Monsaraz (1935) and Gisella Santi (1952). These two feminine figures, in an extremely adverse context to the women artist empowerment, set the ground for what is now fully accepted, both in an institutional and academic context, as a full-fledged art.

Key words: Textile Contemporary Art, Tapestry, Genre, Portugal, Women Artists

1 Colabora em projectos comunitários da unidade curricular (UC) de Tapeçaria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Investigadora Associada do CINAMIL (Academia Militar), Mestre em Ciências da Arte e do Património pela FBAUL (2016), Licenciada em Educação Social pela ESECS do Instituto Politécnico de Leiria (IPL), com Especialização Tecnológica em Serviço Social e Desenvolvimento Comunitário (IPL) e o Curso Complementar de Artes dos Tecidos da Escola Secundária António Arroio (1989-1991).

2 Professora Auxiliar Convidada na FBAUL, Investigadora Integrada do CHAM onde é Vice-Coordenadora da Linha de Investigação em *Cultura, história e pensamento ibéricos e ibero-americanos*, Doutorada em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, (2013) Mestre em Teorias da Arte (2005) pela mesma faculdade e Licenciada em Filosofia, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (2000).

1. Breve Contextualização da Arte Têxtil e sua relação com a questão de Género

Ao sexo feminino porque, biologicamente diferente do masculino, concepções culturais e identitárias ficcionadas foram atribuindo à mulher determinadas características, ficando-se assim diante do Género (distinção cultural) (SCOTT, 1999). Quando pensamos em Arte Têxtil (AT) e Tapeçaria, pensamos num tema que não se tratando de um tema de Género, este não deixa de estar omnipresente em toda a sua história e manifestação artística. É um facto que a Tapeçaria, no sentido mais lato de AT, é uma arte eminentemente trabalhada no feminino e há razões históricas e sociais para tal o que nos leva a pensar que podemos certamente pensar na Tapeçaria no âmbito de uma questão de género.

Porquê esta ligação da mulher à esfera doméstica e a sua ligação a um tipo de labor tradicional e ancestral? E porque são estas técnicas habitualmente artesanais consideradas inferiores? Qual a relação do trabalho de agulha e o universo feminino? A partir de quando e por quais motivos as obras de arte decorativas passaram a ser percebidas como práticas de mulheres? E quais as consequências de tais apreciações? A estas questões relativamente retóricas tentaremos nesta breve introdução responder.

Se pensarmos na arte da Tapeçaria no seu período dourado (do século XIV ao século XVII), teremos de a definir como uma arte mural com um estatuto igual ao da pintura uma vez que, recobrando as paredes dos castelos e palácios narrando feitos épicos e da mitologia cumpria funções estéticas e sociais que contribuía para o conforto ambiental logo, uma arte maior. As oficinas, das quais destacamos Aubusson (baixo liço)³ e os Gobelins (alto liço)⁴, contavam com mestres e aprendizes de diversas profissões, muito prestigiadas como a de tapeceiro e a de tintureiro (JOBÉ, 1965), contudo a fiação era uma tarefa eminentemente feminina.



Figura 1. *Tapeçaria do Apocalipse*, encomendada em 1373 por Luís I Duque d'Anjou. Mostra cenas do Apocalipse segundo São João, atualmente, ao longo de 450 cm de altura por 10000 cm de largura. Visitável no Castelo de Angers em França.

3 A Tapeçaria de Aubusson tecida em teares horizontais, em 2009, foi declarada pela UNESCO Património Imaterial da Humanidade. Aubusson, cidade francesa que dista cerca de 200 km de Paris, desde 10 de julho de 2016 conta com um museu que funciona também como centro de formação, espaço que homenageia a Tapeçaria, o seu nome e conceito tornou-se também na imagem de marca desta antiga cidade – La Cité Internationale de la Tapisserie.

4 Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Luís XIV (1638-1715), depois de 1662, reagrupou as oficinas parisienses de Tapeçaria no mesmo lugar – nas propriedades da família Gobelin, famosos tintureiros do século XV. Por causa desta família e deste lugar, o ponto usado nos teares verticais para tecer tapeçarias ficou para a história como Gobelins. Presentemente, na Manufatura Nacional dos Gobelins, nos seus 15 teares trabalham 30 pessoas.

Fiar e tecer (panos para vestuário e para o lar) faziam parte das obrigações domésticas como um modo de complementar o rendimento familiar, entendido como uma inerência à condição de mulher. Há um ditado popular português dos finais da Idade Média que nos ilustra a dureza associada: “Mãe, o que é casar? Filha, é fiar, parir e chorar” (SEQUEIRA, 2014, p. 135). Assim melhor se entende porque a roca aparece como um dos símbolos de mulher casada. Chegando à Idade Contemporânea (1789) e ao advento da (segunda) *Revolução Industrial* (1820-1840) a condição da mulher não muito se alterou. Às mulheres da burguesia estava vedado o trabalho fora do espaço doméstico e a autonomia económica, por vezes, saíam de casa para fazer trabalho social e cultural, timidamente, foram entrando nos museus como voluntárias. Às mulheres das classes mais baixas, reservados os trabalhos que os homens não queriam fazer, havia uma clara separação das profissões têxteis cujas unidades de produção, particularmente em meio rural, continuavam a manter-se nos domicílios. Destas mulheres esperava-se ainda que tivessem muitos filhos dado que eram “... produtivos a partir da idade de sete anos...” (SEGALEN, 1999, p. 11).

A questão de género na AT tem que ser ancorada numa questão mais vasta e que se prende com a ausência de nomes femininos nas artes consagradas. Não se tratando obviamente de uma questão de incapacidade das mulheres, mas sim a uma prática sucessiva, institucionalizada e enraizada numa aparente normalidade de exclusão das mulheres do mundo artístico, cultural e político, tal como Linda Nochlin no famoso artigo (1971) “Why have there been no great women artists?” demonstrou: foram os impedimentos institucionais (e não os supostos limites “naturais”) que constituíram o motivo para a compreensão da inexistência de pintoras e escultoras de renome na História da Arte (1988, p.148). As mulheres, excluídas das academias, passaram a dedicar-se às artes consideradas “menores”, a partir do século XIX, designadas de Artes Decorativas das quais faziam parte as artes têxteis, em particular, as rendas e os bordados. Concomitantemente, as mulheres e as “artes menores” passaram a estar associadas, sendo que estas últimas acabaram classificadas como femininas⁵.

O duplo preconceito que imperava sobre as artes têxteis, o de serem menores e o de serem femininas, teve de certo modo a sua origem na própria divisão das categorias artísticas que ocorreu no Renascimento. Certas artes, Pintura, Escultura e Arquitetura, filhas do desenho, foram consideradas intelectuais e liberais e outras artesanais, manuais e inferiores. O primeiro grupo foi negado às mulheres e depois, a estas foi também negado o acesso às aulas de modelo. Tais factos foram decisivos, pois as mulheres que queriam ser artistas viam-se reduzidas à pintura decorativa ou aos géneros “menores” como as miniaturas ou as porcelanas. Assim, estamos perante um ciclo vicioso que se prolongou até pelo menos ao século XIX: as mulheres consideradas intelectualmente inferiores estariam apenas aptas para um tipo de arte manual e viram a sua entrada na História da Arte ser negada.

Paralelamente subsiste o facto de as mulheres terem sido durante séculos impedidas de ocupar um lugar no mundo público. A casa como espaço de intimidade foi sempre o reduto do feminino, onde paralelamente ao universo das tarefas domésticas surgia um mundo de labores que lhes abriam a possibilidade de fazer algum trabalho, que entre o útil e o agradável, lhes servia de evasão. Os labores eram mesmo, dentro de uma estrita e castradora moral, a única forma de escape permitida às mulheres. Paralelamente a própria representação da mulher na arte aparece recorrentemente representada a bordar ou a coser em cenas de interior, como por exemplo nas pinturas de Berthe Morisot (1841-1895).

⁵ Esta questão entre Arte Têxtil e questão de Género lança-nos também numa importante reflexão inseparável da primeira que é a questão da dignificação da Arte Têxtil, ou da sua plena aceitação como equivalente às Artes chamadas maiores. Esse é um esforço que se alicerça no contributo da FBAUL, onde existe a UC de Tapeçaria da responsabilidade do Prof. Doutor Hugo Ferrão (1954), e o trabalho teórico que tem vindo a desenvolver e do qual faz parte também este estudo assim como a tese de Mestrado (2015) de Ana Maria Gonçalves e outros.



Figura 2. Berthe Morisot, *Cosendo no jardim*, 1884

A partir do século XX, apesar de se manter a segregação, começam a surgir algumas alterações como por exemplo a produção do ateliê de tecelagem e cerâmica da Bauhaus, os únicos permitidos às mulheres e de onde saíram Gunta Stölzl (1897-1983), Anni Albers (1899-1994) e Trude Guermonprez (1910-1976) (DROSTE, 2011), nomes de mulheres que tiveram forte impacto no design têxtil do seu tempo. Ainda no século XX e muito devido ao contributo de dois homens: Matisse (1869-1954) e Kandinsky (1866-1944) a AT deixa de ser vista como mero labor. Aos poucos a AT começa a entrar no mundo da arte institucional e deixa de ser vista como mera arte decorativa. Sobretudo a partir dos anos 70 do século XX, a mulher começa a conquistar o espaço público e liberal e a utilização do têxtil passa a ser enquadrada dentro da liberdade de utilização de materiais diversos. O papel da mulher artista passa não só pela sua afirmação no mundo público, como também pela afirmação do feminino e revitalização dos materiais outrora relegados ao plano artesanal como era o caso do têxtil.

Assim, nem sempre, mas em alguns casos contemporâneos, podemos falar de uma arte têxtil como arte feminista, como uma arte que veio contrariar o *mainstream*, como expressão de uma contra cultura, quer pela afirmação das mulheres, quer pelos temas abordados ou pelos materiais utilizados, contribuindo desta maneira para uma nova consciência social e política que se traduz numa atitude de libertação, à qual também se juntam por vezes outras causas minoritárias.

A partir da década de 90 a presença da arte têxtil também se faz sentir por via de uma homenagem aos “lavors”, ao regresso voluntário a um trabalho artesanal e a um certo primitivismo. Expressando uma nova consciência, essa homenagem ao têxtil no feminino está agora livre do espírito castrador do passado, manifestando uma revisitação deste género onde a morosidade do processo criativo, a ideia de espera, o conceito de espaço interior, de intimidade, o “corta e cose”, podem ser entendidos tanto como expressão artística e criativa, mas também como um acto de doação e de amor. Lembrando as palavras de Louise Bourgeois: “O movimento repetitivo de uma linha, o acariciar um objeto, (...) é um gesto infinito de amor.”⁶

Por fim podemos dizer que actualmente a dimensão da AT contribuiu para quebrar o ciclo das assimetrias, usando a expressão de Goffman (1982) acabar com o *estigma* da divisão entre o

⁶ Sobre os dias L.B. disponível em <https://issuu.com/lauraberbert/docs/notas_seletas_de_diario> Acesso em 4 abril 2018.

que é público e o que é privado, o que é masculino e o que é feminino, e que apesar de continuar a evocar intimidade e consciência do feminino é sobretudo uma manifestação artística de pleno direito e uma expressão de liberdade e autonomia artística. Nas práticas artísticas contemporâneas do têxtil há uma utilização simultânea de vários materiais, assim o têxtil pode concorrer com o desenho, com a pintura, com as colagens, com as diversas técnicas mistas, e adquire naturalmente uma dimensão escultórica. Hoje muitos homens trabalham naturalmente com o têxtil e veem-no como uma opção entre outras. Com propriedade e com ironia a partir da década de 90, a arte feminista passa a usar as tradições femininas, como os têxteis, para subverter as próprias ideias de feminilidade, como é o caso por exemplo do trabalho da portuguesa Joana Vasconcelos (1971).



Figura 3. Joana Vasconcelos, *Família Feliz*, 2006

2. O contexto artístico feminino português e o Têxtil:

A realidade das mulheres no mundo da arte em Portugal sempre foi o espelho de uma profunda desigualdade e injustiça. Hoje a situação encontra-se radicalmente mudada com uma maioria de alunas a frequentar os cursos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), mas ainda assim e apesar disso, está longe de se poder falar numa igualdade, basta pensar na proporção de mulheres a serem representadas nos museus portugueses e o mesmo para as mulheres artistas a receberem prémios.

Em Portugal alguns nomes femininos destacaram-se apesar das dificuldades sempre acrescidas. Assim, por exemplo na época barroca Josefa de Óbidos (1634-1684) é um nome incontornável sendo a primeira grande referência feminina da história da pintura portuguesa. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) é, a par de Paula Rego, um nome maior na arte portuguesa do século XX, esta que em 1928 se muda para Paris, o centro do mundo artístico à época, uma vez que Portugal era demasiado pequeno e limitado para ela. O mesmo acontece com Paula Rego (1935) que emigra para Londres, no momento a pintora portuguesa de maior projecção internacional. Basicamente a história das mulheres artistas portuguesas bem-sucedidas é a de quem teve de abandonar o seu país e fazer a sua carreira fora.

Portugal reúne condições especialmente adversas ao desenvolvimento de mulheres artistas. Concentrando esta breve análise na época contemporânea e mesmo pensando a partir da segunda metade do século XX, encontramos factores muito específicos que se prendem com o peso cultural da religião católica associada ao domínio político de um regime de inspiração fascista (1933-1974)⁷

⁷ Regime anunciado pela revolução de 1926, impondo-se um governo de ditadura militar em que Oliveira Salazar, em 1928, assumiu o cargo de ministro das finanças e, em 1932, tornou-se Presidente do Conselho de Ministros.

que, coartou e dirigiu os destinos da mulher reduzindo o seu papel no mundo público de modo dramático e irreversível. Às mulheres optar por uma profissão liberal já era complicado em Portugal mas, se essa opção recaísse sobre as artes, pior era⁸.

O tal preconceito, já abordado, de associar o têxtil a uma arte menor e artesanal, vocacionada às mulheres pela associação ao espaço doméstico e à sua “inferioridade” intelectual acabou por promover em Portugal uma longa tradição do desenvolvimento de técnicas têxteis no feminino. Portugal estava arredado da *Revolução Industrial* mas contava com fortes estruturas oficinais no domínio do têxtil que se desenvolviam nas manufacturas que contavam com a produção executada em casas particulares por todo o país. Contudo a realidade da tecelagem era mais preponderante no norte e interior. A execução das rendas e dos bordados “... não necessitava de um espaço dedicado (...), já o mesmo não se pode dizer da tecelagem, (...), o tear tem um tamanho que obriga à sua colocação numa divisão da casa que não pode servir para outra coisa que não oficina de tecelagem” (FERRÃO, 2002, p. 40). Ainda hoje é comum encontrar pessoas que se lembram que as suas avós, tias ou mães teciam nas caves das suas casas.

Para nos clarificar sobre o grandioso trabalho (recolha histórica, prática artística e educativa) à volta das artes têxteis, injustamente considerado menor porque foi sendo realizado por mulheres, chamamos Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915) que, não sendo “mulher de” é “irmã dos”, do ceramista e caricaturista Rafael (1846-1905) e do pintor naturalista Columbano (1857-1929).

Foi a grande impulsionadora das rendas de Peniche, descobridora e divulgadora das tradições das rendas nacionais, (...). As criações de Maria Augusta são uma síntese entre a arte erudita, a arte popular e a modernidade decorativas de finais do século XIX, podendo ser entendida como uma das faces da Arte Nova Portuguesa. Importante foi ainda a acção pedagógica... (DUARTE, 2009, p. 311).

Porque aliando a arte à pedagogia prestou um serviço no âmbito da educação social a muitas gerações, convocamos também a pintora naturalista Clementina Carneiro de Moura (1899-1993)⁹. Diplomada pela Escola de Belas-Artes de Lisboa (1914-1918), foi discípula de Columbano Bordalo Pinheiro e, a par da sua actividade na pintura teve uma importante carreira dedicada às artes têxteis que se dividia entre a docência, a investigação e a produção literária. Foi professora em três escolas industriais da capital portuguesa (1923-1958), onde após os primeiros quatro anos de instrução (primária ou básica), alunas chegavam, maioritariamente de meios sociais desfavorecidos e da província (aldeias). Vinham frequentar o curso de Lavoros Femininos, ciclo de estudos que com a “Reforma do Ensino Técnico” (1948)¹⁰ foi reformulado e adquiriu o nome de Curso de Formação Feminina. Formação que

... tem como finalidade dar às alunas das Escolas Técnicas uma preparação que lhes permita ingressar nos Cursos de Especialização com a necessária bagagem; prepará-las para a admissão à Escola do Magistério Primário e Institutos Comerciais e Industriais, ou para aquelas que não pretendam frequentar estes cursos, apetrechá-las devidamente para o desempenho das suas futuras funções de donas de casa e mães de família (MOURA, 1961, pág. 7).

⁸ As profissões femininas mais comuns na época e que podiam ser desempenhadas sem constrangimentos eram as de telefonista, hospedeira, enfermeira e professora. Em 1950 a taxa de analfabetismo feminino era de 47,7%. As mulheres que tinham certificação através de diplomas escolares eram detentoras de uma verdadeira carta de alforria, também, um sinal indiscutível de promoção pessoal, familiar e social.

⁹ Esposa e mãe de dois carismáticos artistas plásticos portugueses Abel Manta (1888-1892) e João Abel Manta (1928).

¹⁰ Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial.



Figura 4. Obras de Clementina Carneiro de Moura, *O Desenho e as Oficinas no Cursos de Formação Feminina* e *Bordados Tradicionais de Portugal: Desenhos de Trabalhos*.

Mudanças vinham sendo anunciadas no Estado Novo, período também designado de Salazarismo dado que Oliveira Salazar se tratou da figura central do regime político que se abateu em Portugal ao longo de quarenta e um anos. Nos últimos seis sob a égide Marcelo Caetano (1906-1980), o país entrava numa nova fase em que, nomeadamente, a organização do ensino técnico-profissional que contava com vários cursos dedicados ao têxtil¹¹ se mostrava como uma das faces da ideologia do *Estado Social* que o Marcelismo pretendia difundir. As demandas que o permitiriam não aconteceram, o conceito *Estado Social* não ganhou expressão (FERNANDES, 2006) e a afirmação da mulher continuava a mostrar-se muito tímida. Mesmo depois da Revolução de 25 de Abril de 1974 e com a queda do regime de Salazar, o feminismo muito dificilmente entraria em Portugal:

O porquê desta especificidade do caso português pode ter múltiplas respostas (...), mas certamente que a situação política portuguesa da década de 1970 poderá ser uma das explicações. A mudança de regime, a politização da sociedade civil, a redefinição de liberdades e direitos e a consolidação da democracia, assim como a própria reconstrução do ensino, levaram a que a teoria feminista não tivesse espaço para desafiar as formas de conhecimento (VICENTE, 2012, p. 212).

Na década de 70 com o advento da Democracia em 1974, os movimentos associativos espalharam-se por todo o país e a Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (TCP) não ficou isolada desta realidade. Em Lisboa formaram-se pela mão de mulheres duas instituições de génese associativa que deram grande impulso a esta AT, a pioneira *ARA-Cooperativa Portuguesa de Tapeçarias* (1975-77) empreendida por Maria Flávia de Monsaraz (1935) e o *Grupo 3.4.5 – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa* (1978-2002) dinamizado por Gisella Santi (1922-2006). Sobre o percurso destas mulheres, muito desconhecidas ainda mesmo em Portugal, e a importância destes movimentos iremos falar de seguida.

3. Uma Escultora e Uma Pintora

3.1. Maria Flávia de Monsaraz (1935)

Quem é Maria Flávia de Monsaraz? É uma portuguesa que nasceu em Madrid e, em Lisboa se formou em Escultura. “

¹¹ Dependendo das profissões, uns cursos eram destinados às raparigas e outros aos rapazes.

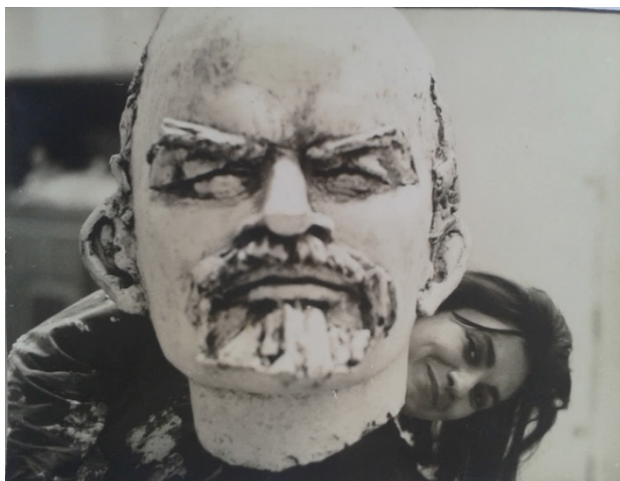


Figura 5. Maria Flávia de Monsaraz, *Busto de Lenine*¹², 1970

Filha de Alberto de Monsaraz (1889-1959) – 2.º Conde de Monsaraz – foi poeta, político e ensaísta, um dos fundadores do Integralismo Lusitano. Grupo político conservador e monárquico que, acedendo ao pedido de António Oliveira Salazar (1889-1970) o apoiou. Tornando-se Presidente do Conselho de Ministros (1932), Oliveira Salazar de modo a evitar a oposição não poupou nem quem o tinha ajudado: (...). O pai de Maria Flávia foi preso e obrigado a exilar-se, motivo porque a primeira filha do casal português acabou por nascer em Espanha (GONÇALVES, 2015, p. 84).

Maria Flávia, para fazer o sétimo ano, esteve dois anos em casa (1950 e 1951) porque não queria ir para colégios de freiras. Como tinha tempo livre desenhava muito, o pai que sempre a via desenhar pelos cantos da casa, achava que a filha devia ir aprender a fazê-lo bem feito e Maria Flávia foi. Foi para o ateliê do Mestre Leopoldo de Almeida (1898-1975) em Campo de Ourique. Pedagogo que a incentivou a ir para *as Belas-Artes*. Já a estudar na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), Maria Flávia percebeu que havia uma outra dimensão da escultura, mais atual – Henry Moore (1898-1986), Marino Marini (1901-1980) e outros. A do Mestre era tradicional e procurou alguém que lhe pudesse abrir novas prespetivas. Teve aulas particulares com o Mestre Lagoa Henriques (1923-2009) no seu ateliê em Belém e, antes, com o escultor Martins Correia (1910-1999). Na ESBAL, onde foi aluna ao longo de quatro anos (1953-1959), o único professor a ensinar escultura era o escultor Leopoldo de Almeida que avaliou em dezanove valores a tese de final de curso da futura tapeceira.

Depois de concluir o Curso Superior de Escultura, Maria Flávia, constituiu ateliê nas imediações da ESBAL, na sua residência na Rua Vitor Cordon. Ali acolheu diversas alunas a quem deu formação e que foram aprofundando os seus estudos posteriormente, como foi o caso de Maria João Gomes Pedro (1943) que, em 2004 defendeu a sua dissertação de mestrado sobre a vida e obra de Sara Afonso (1899-1983), pintora que embora se tivesse mostrado como uma promissora artista plástica, tornou-se mais conhecida como a mulher de Almada Negreiros (1893-1970). Muitas vezes as relações de mulheres artistas com colegas promovem o menosprezo pelas suas produções e percursos artísticos. A história da arte e a crítica refere-se injustamente a estas mulheres como as “esposas” ou as “amantes” de este ou aquele artista, o que é a mesma coisa que apagar o seu nome da história e objectar-lhes a prerrogativa à autoria.

¹² Encomenda do Partido Comunista Português, obra que se destinou ao Refeitório de Alunos do Instituto Superior Técnico (hoje pertence à Universidade de Lisboa). Obra de que não se conhece o paradeiro.

Em Lisboa, além da ESBAL, a outra grande referência no ensino artístico era a Escola de Artes Decorativas António Arroio (EADAA) (Rua Almirante Barroso, junto à Escola Secundária de Camões), onde Maria Flávia, durante cerca de tres anos, no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta do século XX, deu aulas de *Modelação* aos alunos dos cursos que davam acesso à ESBAL (*Secção Preparatória*). Por esta altura, a escultora e professora mudara o seu ateliê para um pátio – *Pátio dos Artistas* – na Rua Coelho da Rocha no Bairro de Campo de Ourique, igualmente, em Lisboa. Complexo onde trabalhavam outros artistas plásticos, tendo Maria Flávia dividido este novo ateliê com colegas e amigas.

Maria Flávia desejava aprender mais, pediu uma bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e em 1964 estava a viver em Paris. Foi para a Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs (*Art's Deco*), onde fez um estágio que correspondia ao último ano do curso, embora “não fosse da casa” tirava notas de treze/catorze valores.

Maria Flávia referiu que foi essa aprendizagem que a habilitou a desenhar numa escala grande. Os alunos tinham de trabalhar de modo a animar grandes espaços públicos – faziam-se projetos para pintura mural. Respondia-se ao pedido em formato pequeno, depois de mostrado e aprovado pelo professor, o motivo era ampliado, sendo o tamanho mínimo de dois metros por outros dois. Estes Projetos, eram apenas, para ser classificados como trabalhos académicos, não se esperava que fossem decorar os espaços para onde tinham sido pensados.

A par da vida de estudante, Maria Flávia trabalhava no seu ateliê em Montmatre onde tinha uma máquina de costura para fazer *patchworks*. Aceitava encomendas, em 1967, trabalhou num conjunto de doze painéis onde integrou motivos populares, uma certa inspiração no folclore português, retomando ou mantendo a tendência de objetos que tinha executado em Lisboa, a este propósito Maria Flávia contou assim:

...durante todo o tempo da gravidez do meu filho ia para o meu ateliê e fazia os patchworks, fazia motivos populares, galo, galinha... sempre, com muita cor! Hoje constato que em Paris vivia o inverso – os longos invernos e o tempo cinzento – o trabalho era o apelo à nostalgia de Portugal (*Id*, p. 126).

Maria Flávia que vinha mostrando interesse e desenvolvendo trabalho no domínio da AT, foi a uma exposição de tapeçaria em Lausanne na Suíça, era a Biennale Internationale de la Tapisserie de 1965. Estas bienais realizaram-se entre 1962 e 1995, organizadas pelo *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne* presidido por Jean Lurçat (1892-1966), evento que “... pôs em evidência a vitalidade de uma arte em plena renovação” (VV. AA., 1977, p. 37). Do encontro com a Nouvelle Tapisserie Maria Flávia recorda que pensou:

«...é isto que quero fazer! Misturar cor com volume!” Nunca tinha visto em lado nenhum do mundo nada parecido. As Tapeçarias mais bonitas eram polacas, feitas por mulheres que pertenciam a cooperativas.» Eram mulheres organizadas em torno de cooperativas que apresentavam um trabalho de excelente qualidade técnica e artística. Pode pensar-se que é a ligação direta de uma arte ancestral como a tecelagem que, desde sempre, fora conduzida por mulheres que, agora, ao reclamarem direitos iguais numa sociedade mais justa, juntavam o tradicional entrelaçamento dos fios (tecelagem), a formação intelectual e artística de que já vinham beneficiando (GONÇALVES, 2015, p. 125).



Figura 6. Maria Flávia de Monsaraz, *Sem Título*, 1972, lã, juta e sisal, 120 x 235 cm
Museu Soares dos Reis, Porto, Portugal

Por esta altura, a artista plástica não fazia ideia de que, mais tarde, iria para Portugal fazer tapeçaria.

Quando chegou a Lisboa, a escultora que acabava de receber formação em pintura não queria fazer escultura, faltava-lhe a côr e a dimensão. Maria Flávia não podia pagar a quem lhe fizesse estruturas para as suas esculturas e não gostava de peças pequenas. O compromisso encontrado foi dedicar-se à nova linguagem têxtil com que tinha contactado na *Biennial de Lausanne*. (...), regressou em 1969 e, no fim desse mesmo ano, estava a fazer tapeçaria (*Id*, p. 131).

Em Portugal não se sabia se a tapeçaria tridimensional seria arte. A FCB (Lisboa) comprou, o *Museu Soares dos Reis* (Porto) também e as encomendas foram surgindo. A tapeceira arranjou as suas metodologias e ferramentas. Voltou a trabalhar no ateliê de Campo de Ourique, onde passava a tarde e tinha muito rigor. Ficava muito concentrada e trabalhava em silêncio. Um dia leu um livro sobre *Zen* e pensou que todos os dias fazia *Zen*. A tapeçaria era uma autoexpressão mas, também uma expressão analítica, havia que respeitar a decoração – era criar sob condicionalismos. Maria Flávia visitava as casas dos clientes e depois criava decoração com conteúdo. Partia da maqueta que, vagamente, desenhava em papel de cenário que estava no chão, depois, punha o desenho por detras da teia e ia tecendo. O tear era vertical (alto liço) e tinha três metros, Maria Flávia era escultora, encarava com a maior naturalidade estar em escadotes e neles andar para cima e para baixo. Durante dezasseis anos (1969-1985) esta artista plástica dedicou-se, apaixonadamente, à Tapeçaria e participou em nove exposições colectivas (1975-1983). Através do catálogo da exposição *Fémine Dialogue*, organizado pelo Groupe Dialogue (1979) da UNESCO, identificou-se a presença da tapeceira portuguesa nesta mostra, exclusivamente dedicada à AT em que participaram autores de todo o mundo.



Figura 7. Maria Flávia de Monsaraz, *A Minha Árvore*, 1983, Lisboa, lã, juta e sisal, 200 x 300 cm, coleção particular (Arq. João Nuno Nogueira), Lisboa, Portugal

No caso de Maria Flávia é bastante evidente que a opção pela tapeçaria é uma escolha artística e uma opção estética onde encontrou uma dimensão tridimensional e escultural que marca a sua psicografia e a sua auto-expressão. Mesmo aceitando que não foi arrastada para os labores por ser mulher, não foi exclusivamente a sua condição feminina que a levou para a tapeçaria, mas a verdade é que a própria artista em diversas entrevistas se refere ao facto de não ter atingido o estatuto de uma artista consagrada, apesar de ter algumas obras representadas em museus.

Em 1974, os portugueses viveram a *Revolução dos Cravos* – o 25 de Abril de 1974 – que pôs fim ao regime autoritário, autocrata e corporativista (Estado Novo), Maria Flávia acreditou que o Comunismo se ia instalar em Portugal. Como das obras que tinha visto na *Biennial de Lausanne*, as que mais se destacavam eram de mulheres polacas que pertenciam a cooperativas pagas pelo Estado, pensou que, poderia montar uma cooperativa e tornar-se artista ao serviço do seu país. No caminho que trilhou para ir ao encontro de outras mulheres que se interessavam por Nouvelle Tapisserie, assim denominada na altura, hoje designada de Tapeçaria Contemporânea ou de Tapeçaria Tridimensional encontrou uma italiana, usando palavras de Maria Flávia: “A Gisella era muito disciplinada, era uma profissional da tapeçaria (...) que sabia muito de tapeçaria tradicional” (GONÇALVES, 2015, p. 161).

3.2. Gisella Santi (1922-2006)

Quem foi Gisella Santi? Foi uma italiana que nasceu em Pescopagano, em Veneza se formou em Pintura e em Milão estudou restauro de pintura e de tapeçaria antiga.

Gisella Giulia Santi, filha de venezianos e a mais velha de três irmãs, (...). O pai, Túlio Santi era um professor de desenho técnico, que nem sempre, teve colocação na sua cidade natal, quando colocado em escolas muito distantes, a sua mulher

(...), acompanhava-o, motivo porque Gisella veio a nascer no sul do país (*Id*, 2015, p. 104).



Figura 8. Gisella Santi no *Salão de Primavera* (1972) da Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, Portugal.

Gisella durante os anos da Segunda Guerra Mundial (1939-1944) foi voluntária da Cruz Vermelha e frequentou o Instituto d'Arte – Venezia, concluindo o 3.º Curso Superior – Secção de Pintura, em 1944, era detentora do Diploma de Mestra de Arte. Depois, na Academia de Brera em Milão, frequentou o Curso de Desenho de Modelo e na mesma cidade fez cursos de restauro de tapeçaria antiga e de pintura. Esta pintora restauradora emigrou para Portugal na sequência da falta de trabalho que se fazia sentir em Itália e por toda a Europa que fora palco de guerra. Desde que se tinha instalado em Lisboa (1957), a pintura de Gisella esteve presente em muitas das exposições que se iam realizando. Em Portugal havia falta de trabalhadores em determinadas especialidades profissionais logo, os especialistas que chegavam eram imigrantes bem acolhidos e, rapidamente se integravam na sociedade portuguesa.

Em 1958, ano em que fez trinta e seis anos, Gisella Santi convivia com as suas identidades de mãe, de companheira (sem ter alterado o seu estado civil) e, ainda de empresária. Um pouco mais acima, na rua onde vivia, Gisella Santi encontrou um 2.º andar onde implantou a *Oficina-Escola de Restauro de Tapeçaria...* (*Ibid*, pág. 110).

O *modus vivendi* de Gisella contrariava o esperado do sexo feminino para a época. À semelhança de Maria Flávia, Gisella nunca se casou, o pai do seu único filho (Marino Guandalini, 1909-1969) com ela viveu até aos sete anos de Orenzio Santi (1957)¹³. Esta imigrante italiana chegou a Portugal na década em que

... a mulher atravessava (...) conflitos e sobressaltos no respeitante aos seus direitos cívicos e de género. A sociedade tal como a moda, veiculava a ideia de que

¹³ Diretor das Oficinas de Têxteis da Escola Secundária Artística António Arroio.

a mulher devia ter formação universitária para poder viver ao lado do marido e melhor educar os seus filhos (TEIXEIRA, 2000, p. 133).

Esta mulher que nos tempos da Guerra se habituara a contar, apenas, só consigo, em 1964, aos quarenta e dois anos socorria-se de novo desta capacidade. Sozinha, continuou a manter o seu ateliê de restauro e a ocupar-se da educação do filho. No formato ateliê de restauro a oficina de Gisella fechou em 1974 mas, continuou por mais 31 anos, funcionando como laboratório de tapeçaria contemporânea portuguesa. No nome de uma das três associações que Gisella Santi fundou apareceram os algarismos 3.4.5., justamente porque, o ateliê se localizava no prédio número 345 da Avenida Infante Santo – um espaço de trabalho e, simultaneamente, um espaço de memória – *Um Lugar* (AUGÉ, 1994).

Segundo uma publicação da Embaixada de Itália em Portugal, esta *Oficina-Escola* de Gisella Santi também realizou trabalho para entidades estrangeiras, nomeadamente, para o Museu de Boston. Em 1966, trabalhavam trinta mulheres na oficina de restauro da Infante Santo que, além do acolhimento que recebiam da proprietária, contavam ainda com o apoio de uma Chefe de Ateliê. Gisella Santi ocupava-se da formação das suas colaboradoras, cuidando de transmitir a paixão que sentia pela arte do restauro da tapeçaria em que estava, sempre, subjacente a mensagem quanto ao valor e beleza que estão contidos no ato de fazer um trabalho com entusiasmo e perfeição (CANDIAGO, 1966, pp. 4-7).

A pintora, restauradora e formadora Gisella Santi sempre teve um compromisso para com a educação e com a cultura, além da formação profissional mostrava preocupações para com a formação holística das suas colaboradoras, de modo a proporcionar o acesso à leitura, Gisella foi comprando livros nos alfarrabistas e fez uma pequena biblioteca em casa. O filho (que já era mais crescido), tornou-se o responsável pelas aquisições das obras literárias (GONÇALVES, 2015, p. 113).

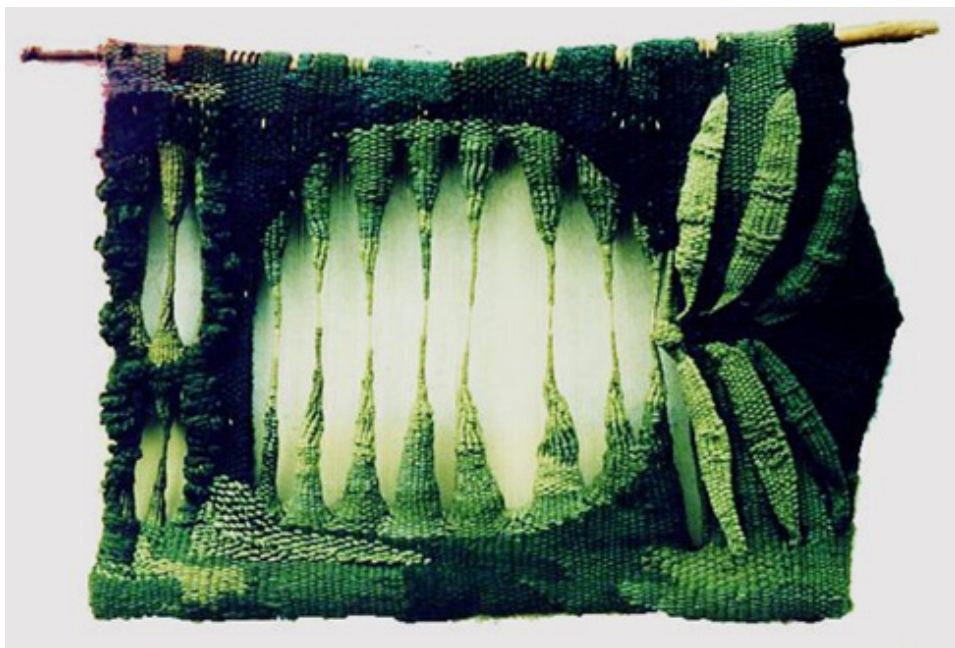


Figura 9. Gisella Santi, *Cerere*, 1979, lã, 140 x 100 cm, coleção particular, Portugal

A dado momento, a restauradora de tapeçarias antigas e pintora começou a revelar a sua faceta de tapeceira, tratava-se, ainda, de tapeçaria bidimensional que tinha por base o cartão cifrado. No programa televisivo *Metropolitan* exibido no dia 1 de março de 1970, ficou registado que na exposição individual de Gisella Santi patente no Palácio Foz¹⁴, entre os quarenta trabalhos apresentados estavam cartões para tapeçaria e, de um desses a própria tapeçaria.

Uns tempos depois, Gisella viajou para a Suíça, para visitar uma das Bienais Internacionais de Tapeçaria, nesta Bienal, à semelhança do que se tinha passado com Maria Flávia, Gisella sentiu um grande apelo por aquela arte, ficou deslumbrada e soube que queria vir para Portugal fazer e ensinar aquele género de tapeçaria. Gisella, num dos textos que nos deixou diz:

Por documentação e viagens feitas na Europa, senti o novo sopro de modernidade que estava a revolucionar a arte da tapeçaria. O meu trabalho, embora tenha começado pela técnica tradicional dos Gobelins, encontrando o gosto pelas *nuanças* de cores e pelas formas em plano, como na pintura, teve, a partir de 1975, uma viagem. O sair do plano deu-me uma nova energia. A possibilidade de criar volumes, manusear texturas, escolher materiais de diferentes naturezas, fiá-los e encontrar um diálogo com todo este potencial, foi uma conquista emotiva, cheia de descobertas.(SANTI, 1999, p. 7).

Esta “viagem” de Gisella Santi, coincidia com a visita de Maria Flávia e, conseqüentemente, com o nascimento da *ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçarias* (1975-1977). Maria Flávia considera que a fundação da *ARA* foi muito importante para as onze mulheres envolvidas e que todas aderiram muito bem. Gisella destacava-se porque era uma profissional que sabia muito de tapeçaria tradicional e era muito organizada. Segundo Maria Flávia, Gisella tinha uma técnica perfeita, “muito à francesa – clássica –, obviamente com motivos seus”. Na opinião de Maria Flávia, a *ARA* “empurrou” Gisella para fazer peças que mostravam sabedoria e inovação, foi como que a *ARA* tivesse sido a mediadora capaz de criar um espaço entre uma Gisella que, por um lado, estava presa à tapeçaria clássica (bidimensional) e, por outro, tinha a vontade de sair do plano.

¹⁴ Atualmente, ocupado pelo Instituto de Comunicação Social e por um posto de turismo.



Figura 10. Gisella Santi, *Povos*, 1986, sisal e linho em técnica Gobelins, 142 x 180 cm, coleção particular, Portugal

Gisella Santi, ao contrário de Maria Flávia, dedicou toda a sua vida à Tapeçaria. Para além das exposições de pintura e das do *Grupo 3.4.5.*, Gisella participou em mais trinta e cinco exposições colectivas (1978-2005) e doze individuais (1984-2004). Dedicção e labor para com o tecer artístico que lhe devolveu vários prémios, nas palavras do filho: “A obra de GS foi importante, autora que recebeu um título honorífico de Itália, era *Comendadora*, título dado pelo Governo Italiano” (GONÇALVES, 2015, p. 155).

3.3. A ARA e o 3.4.5.

“O associativismo artístico não era novidade, o país contava com três associações para defesa e divulgação dos artistas e das artes plásticas, instituições sediadas nas mais importantes cidades portuguesas – Lisboa, Porto e Coimbra” (*Id.*, p. 160-161). Estas organizações tinham-se constituído antes do *25 de Abril*, no Porto ainda em 1975, um grupo de artistas plásticos estava a desenvolver estratégias que levou à constituição do *Grupo Puzzle* (1976-1981). Associação que reunia dez artistas plásticos à exceção da pintora Graça Morais (1948), todos do sexo masculino.

A *Ara* o que trazia de novo era o facto de se constituir numa cooperativa cujos integrantes eram, apenas mulheres – o associativismo artístico no feminino. Na altura ainda vigorava a constituição de 1933 (do *Estado Novo*), em que a mulher só tinha relevância como parte integrante da célula familiar que desenvolvia o seu papel no plano doméstico, (...), uma cuidadora ao serviço do lar – da casa, dos filhos e dos ascendentes de ambos os membros do casal. (...) “... fomos todas

assinar com os maridos, (...), ainda estávamos na altura em que os maridos tinham de ir para dar autorização” (*Ibid*, p. 161).

Através de Paulo Guilherme d’ Eça Leal (1932-2010), um conhecido publicitário e decorador de interiores, Maria Flávia conheceu uma holandesa que estava em Portugal desde 1961, tinha sido produtora de cinema e, detentora de uma escola e agência de modelos: Mizette Nielsen (1941) que, muito trabalho criativo tinha desenvolvido com Paulo Guilherme, abraçou o projeto de Maria Flávia e, contou assim: “... depois, veio outra e outra, foi a Maria Flávia que descobriu a Gisella”.

A *ARA* tinha-se constituído para fazer tapeçaria e organizar exposições, a ideia era de que todas as participantes se orientassem para esses objetivos. Apesar da sua breve existência de tres anos, em que organizou seis exposições, a *ARA* teve muita importância no panorama cultural português. Para algumas das pessoas que se ouviram, a *ARA* “foi o pontapé de saída para a arte têxtil portuguesa”, veio mostrar que podia haver outro tipo de tapeçaria distinta daquela que tradicionalmente se pendurava na parede e teve, de imediato, muito boa aceitação. Segundo Maria Flávia, as pessoas gostavam muito mas não compravam, em Portugal não se vendia quase nada. Para melhor compreender esta realidade, pode recorrer-se à opinião de Lena Önejo Horta Lobo (1947) que chegou a Portugal em 1976¹⁵: os portugueses na década de 1970 não tinham *background* para perceber tapeçaria, a única de que se falava era a *Tapeçaria de Portalegre* e essa são interpretações de pinturas.

Em Portugal, imediatamente, a seguir ao *25 de Abril*, houve uma interpenetração das relações sociais com as relações profissionais. Os que se recordam desse tempo disseram-nos que, a Democracia era um sentimento tão forte que se entrava numa pastelaria e se começava a falar com pessoas que não se conheciam, nomeadamente, com os empregados. Falava-se de política e de muitas outras coisas, com uma intimidade e espontaneidade – “como se fossemos todos da mesma aldeia”. O ambiente era de amizade e fraternidade, neste espírito, começaram também a proliferar centros de divulgação cultural, pequenas lojas – mini livrarias – faziam pequenas exposições. A *ARA* teve participação nesta vaga de eventos. A título do grande esforço que era preciso dispendir para organizar as exposições da *ARA*, Mizette falou-nos da exposição que teve lugar no Porto (1976). Chegando a 1977, as cooperantes Mizette e Gisella, avaliaram a situação da cooperativa a que pertenciam, Maria Flávia comunicou que desejava sair e expressou que, caso os outros elementos desajassem, teria todo o gosto em que o projeto continuasse. Mas não continuou! «A dissolução da *ARA* representava o fim de um espaço de educação para a cidadania na capital portuguesa, por outro lado, Maria Flávia e o sonho da *ARA*, fizeram escola e, outro movimento “já estava a caminho”» (*Ibid*, p. 163).

Ainda pela época da *ARA*, Mizette já ia trabalhar para o ateliê de Gisella, e por vezes, juntavam-se para dar resposta a encomendas de hotéis e outros espaços públicos. Foi o embrião do Grupo 3.4.5. – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, grupo que era integrado pelas duas tapeceiras e outras duas que tinham feito parte da *ARA*, as restantes cinco eram mulheres que frequentavam o ateliê como alunas de Gisella. Estas nove pessoas foram preparando uma exposição. Era a exposição de apresentação do Grupo 3.4.5., inaugurou no dia 2 de outubro de 1978, na *Sociedade Nacional de Belas Artes* em Lisboa. Este grupo divulgou a Tapeçaria Contemporânea nas últimas três décadas do século XX. Muitos dos aprendizes que passavam pelo ateliê, tornaram-se nas pessoas (perto de cinquenta) que engrandeceram este projeto associativo, movimento que organizou ininterruptamente cerca de sessenta exposições que se repartiram por todo o país, por outros países Europeus e por outros três continentes (África, Oceânia e Ásia) (GONÇALVES, 2016, p. 14).

¹⁵ Sueca que, cerca de 4 anos depois, foi aprender tapeçaria com Gisella Santi e fez sempre parte do Grupo 3.4.5..

Nota Conclusiva

A questão de género na Arte Têxtil, mesmo que ancorada numa questão mais ampla relacionada com a ausência de nomes femininos nas artes consagradas, prende-se também com o duplo preconceito que impera sobre as artes têxteis, o de serem menores e o de serem femininas. Portugal foi um terreno fértil para uma longa tradição do desenvolvimento de técnicas têxteis no feminino, onde precisamente tal preconceito, associado à realidade cultural e política do país relegava as mulheres ao espaço doméstico próprio da sua “inferioridade” intelectual.

É assim, naturalmente, pela mão de duas mulheres, que a Arte Têxtil, será introduzida no ideário cultural e contemporâneo português. Maria Flávia de Monsaráz e Gisella Santi, são os dois nomes que podemos entender como as figuras fundadoras da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, que de modo pioneiro trouxeram para este campo artístico uma nova linguagem estética associada ao saber académico, desencadeando um longo rasto de seguidores e rompendo definitivamente com um rol de preconceitos que ainda subsistiam.

Referencias Bibliográficas

- AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand, 1994.
- BORDIEU, Pierre. *Esboço de uma Teoria da Prática*. Oeiras : Celta Editora, 2002.
- BOURGEOIS, Louise, “Sobre os dias”
<https://issuu.com/lauraberbert/docs/notas_seletas_de_diario>. Acesso em 4 abril 2018.
- CANDIAGO, A. “Un laboratório d'arte à Lisbona”, *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, N.º 26, Errata, 1966.
- DIAS, F. “A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina” In VV. AA. *Arte e Género: Mulheres e Criação Artística*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/CIEBA, 2012, pp. 68-90.
- DROSTE, M. *Bauhaus: Bauhaus archiv 1919-1933*. Koln : Taschen, 2011.
- FERNANDES, T. *Nem ditadura nem revolução: A Ala Liberal e o Marcelismo (1968-1974)*. Lisboa : D. Quixote, 2006.
- FERRÃO, H. “Desenho têxtil pré-industrial: ciclo do linho na aldeia de Limões”. *Arte teoria*, Lisboa, N.º 3, pp. 34-47, 2002.
- GARB, T. L'Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth-century France. *Art History*, London, v. 12, n. 1, p. 39-65, mar. 1989.
- GOFFMAN, E. *Estigma: Notas sobre a Deterioração da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro : Zahar, 1982.
- GONÇALVES, A. M. Contemporary Portuguese Tapestry: an history about artistic associations. *Viana do Castelo*, N.º 6, pp. 8-16, 2016. Disponível em:
<<http://www.ese.ipvcc.pt/revistadiálogoscomaarte/>>. Acesso em 7 de abril 2018.
- GONCALVES, A. M. *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002): Antecedentes e Protagonistas do Século XX*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte e do Património), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Disponível em 2015. Disponível em:

<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25868/5/ULFBA_TES_939.pdf>. Acesso em 30 março 2018.

GROUPE DIALOGUE. *Fémine Dialogue*. Paris: UNESCO, 1979.

JOBÉ, J. (Coord.). *Le Grand Livre de la Tapisserie*. Paris: Edita Lausanne, 1965.

MAYAYO, P. *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MENDONÇA, M. J. “Conceitos Actuais de Tapeçaria”. *Ler*. Lisboa, N.º 3, 1 e 9, 1952.

MOURA, C. C. *O Desenho e as Oficinas no Curso de Formação Feminina*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Técnico Profissional, 1961.

NOCHLIN, L. *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, pp.147- 158.

PERNIOLA, M. *Enigmas: O momento egípcio na sociedade e na arte*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994.

POLLOCK, G. *Vision and Difference*. New York: Routledge, 1988.

SANTI, G. “Percurso”. In: RIBEIRO, R. (Org.). *Tapeçarias: Gisella Santi*. Almada: Câmara Municipal da Almada, 1999. 7-7.

SCOTT, J. *Gender and the Politics of History*. Columbia: Columbia University Press, 1999.

SEGALEN, M. “A revolução industrial do proletário ao burguês”. In BURGUIÈRE, A.; KLAPISCH-ZUBER, C.; SEGALEN, M.; ZONABEND, F. (Org.). *História da Família – O Ocidente: Industrialização e Urbanização*. Lisboa: Terramar, 1999. 4.º Volume, pp. 5-36.

SEQUEIRA, J. *O Pano da Terra: Produção Têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. Porto, Universidade do Porto, 2014.

TEIXEIRA, M. B. (Coord.). *A Moda do Século: 1900 / 2000*. Lisboa : Museu Nacional do Traje / Instituto Português de Museus / Ministério da Cultura, 2000.

VV. AA. – *8.ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

VICENTE, F. *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2012. Disponível em:

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/16828/1/RHA_10_ART_10_FLVicente.pdf>. Acesso em 5 abril 2018.