

Edmar de Almeida (1944-2025)

por Ariel Lazzarin<sup>1</sup>

Antes de estabelecer um diálogo com a arquitetura de Lina Bo Bardi ou com a experiência cultural do SESC Pompeia, a trajetória de Edmar José de Almeida afirma-se por sua densidade própria. Sua produção artística construída ao longo de décadas atravessa pintura, desenho, mosaico, gravura e, sobretudo, a tecelagem, linguagem à qual dedicou investigação contínua e por meio da qual elaborou uma contribuição singular à arte brasileira. Sua obra nasce do encontro entre formação intelectual refinada, experiência vivida e atenção persistente ao trabalho manual, articulando pesquisa estética, pensamento simbólico e observação cotidiana em um percurso profundamente comprometido com o fazer.

Nascido em Araxá e criado entre cidades do Triângulo Mineiro, Edmar iniciou ainda jovem sua formação artística e passou por contextos decisivos da arte moderna brasileira. Estudou em São Paulo e, posteriormente, na Universidade de Brasília, onde teve contato com importantes artistas e intelectuais, entre eles Athos Bulcão e Maciej Babinski. Contudo, sua trajetória jamais se organizou como simples assimilação de repertórios legitimados. Desde cedo interessou-lhe construir uma linguagem própria, fundada na potência expressiva dos materiais, na dimensão simbólica da imagem e na busca por uma criação capaz de estabelecer relações profundas entre arte, território e existência.

Entre as presenças decisivas de sua formação destaca-se a convivência com Agostinho da Silva, cuja defesa da liberdade, da imaginação e da experiência comunitária encontrou forte ressonância em sua maneira de compreender o mundo. Também foram fundamentais os vínculos com Dora Ferreira da Silva, interlocutora constante, cuja reflexão aproximava arte, espiritualidade e vida cotidiana. Mais do que amizades intelectuais, essas relações constituíram um ambiente de convivência no qual pensamento e existência apareciam inseparáveis. No trabalho de Edmar, a obra jamais se reduziu a um exercício formal, mas desenvolveu-se como forma de atenção ao vivido, sustentada pela conversa, pela escuta e por uma disposição persistente para reconhecer sentido mesmo nas experiências aparentemente pequenas.

A tecelagem tornou-se o campo mais contundente dessa investigação. Ligada à memória doméstica da infância, marcada pela convivência com a prática exercida por sua mãe e por

---

<sup>1</sup> **Ariel Lazzarin** é arquiteto e urbanista, sócio do Estúdio Gola, professor universitário e pesquisador. Sua produção acadêmica investiga as relações entre arquitetura, cultura e saberes populares, tendo como resultado a dissertação “A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira” e a tese em desenvolvimento “A Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: economia popular, arte e arquitetura”. É o atual presidente do Instituto Repassos – Transmissão, Fomento e Memória do Patrimônio Cultural.

sua avó, ela assumiu, a partir dos anos 1960, uma dimensão intelectual, estética e política. Em um contexto atravessado pela violência da ditadura militar, o retorno ao interior de Minas Gerais representou também uma aproximação renovada com saberes frequentemente marginalizados pelos discursos hegemônicos da modernização. Já nos anos 1970, inicialmente acompanhado pelo amigo Flávio Império, Edmar passou a pesquisar de maneira sistemática a produção têxtil manual do Triângulo Mineiro, investigando e experimentando repassos, técnicas, instrumentos, materiais e modos de fazer preservados sobretudo por mulheres tecedeiras.

Seu interesse, contudo, não se limitava ao registro, o que lhe importava era compreender uma inteligência incorporada ao trabalho, uma forma de conhecimento transmitida entre gerações, sustentada pela repetição do gesto, pela observação paciente e pela experiência compartilhada. Crina de cavalo, lã crua, juta, fibras vegetais e pigmentos naturais passaram a integrar suas obras ao lado de referências visuais sacras e sertanejas, onde tradição e invenção deixavam de se apresentar como opostos. O repertório popular não surgia como vestígio folclórico nem como nostalgia de um passado idealizado, mas como matéria viva, aberta à experimentação e capaz de produzir uma linguagem contemporânea sem romper com a densidade histórica do fazer popular.

A potência dessa investigação foi percebida ainda cedo. Em 1969, ao comentar uma exposição de Edmar, Geraldo Ferraz destacou a inventividade de *Face de Cristo*, trabalho que, segundo ele, possuiria força suficiente para justificar uma exposição inteira. Poucos anos depois, Dora Ferreira da Silva reconheceria em suas tapeçarias uma rara intensidade, marcada pela liberdade diante do material e pela capacidade de transformar fios simples, tranças e texturas em estruturas de grande densidade poética e simbólica. Também Vilém Flusser identificou em sua produção um gesto de resistência diante das formas excessivamente racionalizadas da modernidade, percebendo na tapeçaria não um ornamento ou permanência decorativa, mas um espaço de transmissão simbólica e invenção no qual o gesto manual ainda preservava a possibilidade de instaurar relações mais complexas entre matéria, imaginação e experiência humana. Comentando a obra *Nossa Senhora dos Prazeres*, monumental tapeçaria realizada nos anos 1980, Antônio Bivar destacou características presentes em toda a trajetória do artista mergulhado na reinvenção paciente da cor e da matéria, como a rotina produtiva e a paciência, responsáveis pelo resultado do trabalho que, segundo o crítico, levou Pietro Maria Bardi às lágrimas pela dimensão técnica e estética da peça.

A exposição *Repassos: Edmar e as Tecedeiras do Triângulo Mineiro*, apresentada no Museu de Arte de São Paulo em 1975 foi mais do que uma mostra artística, mas uma explicitação do método de trabalho e um posicionamento intelectual ao aproximar pesquisa, documentação, experimentação formal e convivência com as tecedeiras da região e, além do reconhecimento pela Associação Paulista de Críticos de Arte, inseriu definitivamente a produção de Edmar entre referências da tapeçaria brasileira. Mas, a relevância da exposição

não se restringiu ao circuito artístico. O trabalho de pesquisa iniciado por Edmar foi incorporado pelo Centro Nacional de Referência Cultural, ganhando dimensão institucional no desenvolvimento de um grande projeto que inventariou a Tecelagem Manual do Triângulo Mineiro por meio de uma abordagem tecnológica e se tornou bases para a construção de políticas culturais. Também como desdobramento desse trabalho e da sensibilidade de Edmar, a criação do Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia, inaugurado em 1992, foi concebido como espaço de transmissão, aprendizagem e de desenvolvimento de uma economia popular, preservando a tecelagem viva e aberta à reinvenção.

O elo entre Edmar e Lina, foi a peça *Crucifixo*, produzida em homenagem a Dom Pedro Casaldáliga, e que foi apresentada à arquiteta por intermédio dos amigos em comum Flávio Império e Alan Meyer em 1973. Aproximaram-se, portanto, pela atenção ao fazer manual, à inteligência popular e às formas de criação que emergem da vida cotidiana. O vínculo profissional e afetivo entre eles foi aprofundado ao longo das décadas seguintes, por suas visões culturais próximas e pelo mútuo interesse por práticas populares, e pela recusa de uma modernidade fundada na ruptura com a experiência vivida.

Entre Uberlândia e o Sítio Santo Antônio, espaço decisivo da vida e trabalho de Edmar, se deu uma existência marcada pelo estudo, pela observação paciente e pelo compartilhamento. Leitor atento, professor, artista, pesquisador e anfitrião generoso, construiu uma prática atravessada pela conversa, pela escuta e pelo tempo lento do fazer. Sua obra nos permite perceber uma posição singular no campo artístico brasileiro, na qual experimentação e memória convivem, o rigor técnico dialoga com a liberdade inventiva e o trabalho manual aparece como forma de pensamento.