

DEZENHAR
e TECER:
Caosturas na Arte
e seu ensino

ANDERSON LUIZ DE SOUZA







UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FACED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO – PPGEDU

DEZENHAR e TECER:

*Caosturas na Arte
e seu ensino*

ANDERSON LUIZ
DE SOUZA

Porto Alegre
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU

**DEZENHAR e TECER:
Caosturas na Arte e seu ensino**

ANDERSON LUIZ DE SOUZA

Porto Alegre
2021

ANDERSON LUIZ DE SOUZA

DEZENHAR e TECER: *Caosturas* na Arte e seu ensino

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Paola Zordan

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação.

Prof.^a Dr.^a Paola Zordan (orientadora) - PPGEDU/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Helene Sacco - PPGAV/UFPEL

Prof.^a Dr.^a Joana Bosak - PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó - PPGEDU/UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Carlos André Bulhões

Vice-Reitora: Patrícia Pranke

FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FACED

Diretora: Liliane Ferrari Giordani

Vice-Diretora: Aline Lemos da Cunha Della Líbera

CIP - Catalogação na Publicação

Souza, Anderson Luiz de
Dezenhar e Tecer: Caosturas na Arte e seu ensino /
Anderson Luiz de Souza. -- 2021.
358 f.
Orientadora: Paola Zordan.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Ensino de Arte. 2. Desenho. 3. Tecitura. 4.
Figura. 5. Maneirismo. I. Zordan, Paola, orient. II.
Título.

“Um autor que compõe uma biografia pode tentar viver seu personagem, ou então construí-lo. E há oposição entre essas opiniões.

Viver é transformar-se no incompleto. A vida, neste sentido, é feita totalmente de histórias, detalhes, instantes.

A construção, ao contrário, implica as condições a priori de uma existência que poderia ser **COMPLETAMENTE DIFERENTE.**”

(VALÉRY, 2011, p. 143).

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar este percurso de tese, enfatizo meus agradecimentos.

À professora orientadora Paola Zordan, pelo seu criterioso trabalho de orientação, pelo acolhimento e inspiração.

Aos professores Helene Sacco, Joana Bosak e Máximo Adó pelo aceite em compor a banca e por suas contribuições generosas.

Aos demais professores da FACED que participaram desta e de outras trajetórias acadêmicas, em especial à professora Sandra Mara Corazza.

Ao Wagner Ferraz.

Aos colegas e amigos que estiveram junto, tanto presencialmente quanto virtualmente.

RESUMO

A presente tese, no campo ampliado da Educação, pensa relações entre o desenhar e o tecer, mostrando os encontros do desenvolvimento da produção têxtil e das artes gráficas. Em sua problemática, pesquisa o ensino do desenho e questiona como compor maneiras de educar em meio à vida. Busca, assim, criar maneiras de pensar um ensino de desenho inspirado pelas experiências com o desenhar, no qual a cópia deixa de ser objetivo final. Tendo, como fundo, a questão dos começos, apresenta processos de criação por meio das experiências que se dão em ato, trazendo uma outra perspectiva na composição de desenhos, aqui diferenciada a partir da grafia com Z. Descreve um procedimento Maniera Moirai que lista interesses, ao inventariar incidências e demonstrar o problema por conceitos, usos, estilos, práticas, histórias, imagens e figuras. Maniera devém dos procedimentos usados pelos artistas do movimento do século XVI e Moirai, da mitologia grega, sendo que os atributos das Moiras figuram a própria tese. Defende-se processos de criação nos quais a imagem da fiação e suas linhas, assim como técnicas têxteis, são pertinentes ao desenhar. O Maneirismo diz respeito aos modos como são produzidos fios com os percursos da pesquisa, torcendo as noções de desenhar e tecer no que se chama caostura. Tais maneiras criam condições para produzir elementos textuais entrelaçados a dados empíricos (fibras), com os quais é possível compor e torcer em fios, juntando feixes, determinando a urdidura das teias tramadas no tecidotese e seus deZenhos. O desenhar e o tecer estão historicamente emaranhados, vindo, nas palavras da tese, a caosturar o textum. A tecitura da tese apresenta outras possibilidades para o ensino de desenho, problematizando áreas nas quais os conteúdos técnicos são tratados como mero elemento do ato de desenhar. Para tanto, traz algumas abordagens históricas em diversos recortes temporais, elencando como as maneiras ligadas à tecelagem reverberavam e ainda reverberam no ensino de desenho, tanto o acadêmico quanto o escolar. Exercícios que propõem pensar usos do desenho, tanto em aula quanto na produção autoral, tomam os problemas da representação para se compor condições de criar/pensar/tecer com o desenhar. A tese assume o multirreferencialismo com autores advindos da arte, educação, filosofia, história, design e moda a fim de que termos e conceitos oriundos destes diferentes campos, ao se entrelaçarem, constituam a pesquisa. Com a filosofia de Gilles Deleuze, passa a conceber o ensino de desenho de maneira a estimular a invenção ao invés da revelação, a criação em vez da descoberta e o movimento em vez da fixação, oferecendo condições para sair da órbita que gira em torno da noção do idêntico e do modelo ideal e abrindo espaço para pensar as possibilidades de um enSigno de desenho enquanto ação de composição.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de Arte, Desenho, Tecitura, Figura, Maneirismo

ABSTRACT

The present thesis, in the expanded field of Education, thinks about relations between drawing and weaving, showing the meetings of the development of textile production and graphic arts. In his problematic researches the teaching of drawing and questions how to compose ways of educating in the middle of life. Thus, it seeks to create ways of thinking about a *teaching-sign (ensigno)* of drawing inspired by the experiences with drawing, in which the copy is no longer the final objective. Based on the question of beginnings, it presents processes of creation through the experiences that take place, bringing another perspective in the composition of drawings here differentiated from the spelling with Z. It describes a *Maniera Moirai* procedure that lists interests, inventing incidences and demonstrates the problem by concepts, uses, styles, practices, stories, images and figures. *Maniera* derives from the procedures used by artists of the 16th century movement and *Moirai* derives from Greek mythology, and the Moiras' attributes figure in the thesis itself. It is argued that creation processes in which the image of the spinning and its lines, as well as textile techniques, are relevant when drawing. Mannerism concerns the ways in which threads are produced with the research paths, twisting the notions of drawing and weaving in what is called *Sewing-chaos (caostura)*. Such ways create conditions to produce textual elements intertwined with empirical data (fibers) with which it is possible to compose and twist yarns, joining bundles, determining the warp of the webs woven into the tissue and its *deZigns (deZenhos)*. Drawing and weaving are historically entangled. Coming, in the words of the thesis, to *sewing-chaos (caosturar)* the textum. The weaving of the thesis presents other possibilities for teaching drawing, problematizing areas in which technical content is treated as a mere element of the act of drawing. To this end, it brings some historical approaches in different time frames, listing how the ways linked to weaving reverberated and still reverberated in drawing teaching, both academic and school. Exercises that propose to think about uses of drawing both in class and in authorial production, take the problems of representation to create conditions to create / think / weave with drawing. The thesis assumes multi-referentialism with authors from art, education, philosophy, history, design and fashion, so that terms and concepts from these different fields, when intertwined, constitute research. With the philosophy of Gilles Deleuze, he began to conceive the teaching of drawing in a way that stimulates invention instead of revelation, creation instead of discovery, movement instead of fixation, offering conditions to leave the orbit that revolves around notion of the identical and the ideal model, opening space to think about the possibilities of a design enEnergy as a compositional action.

KEYWORDS: ART TEACHING, DRAWING, WEAVING, FIGURE, MANNERISM

LISTA DE FIGURAS

Capa – veludo ciselê em seda; lamela de prata trama lancé, Fabricado em Florença, Itália, 1500. 103,5 x 58,4 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Folha de rosto – Frontispício de inspiração maneirista, marcada pela presença das três Moiras e da alegoria do Desegno, Anderson Luiz de Souza. 2020, Caneta nanquim sobre papel, 21x29,7. Arquivo pessoal do autor

Figura 1 – Vista de um dos canais de Veneza e Grande Scuola de San Marco. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor. 34

Figura 2 – Desenho de observação de natureza morta, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal do autor. 40

Figura 3 – Desenho de observação de natureza morta, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal do autor. 41

Figura 4 – Desenho de modelo vivo, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal do autor. 42

Figura 5 - Jupiter e Io, Antônio de Correggio. Zeus mostrado como uma nuvem desde que é o deus grego do céu faz o amor com uma mulher mortal nomeada Io. 1531-32, óleo sobre tela, 163,5 x 70,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. 81

Figura 6 - São Jorge e o Dragão, Jacopo Tintoretto, 1555-58. Óleo sobre tela, 158,3 x 100,5cm. National Gallery, Reino Unido. 82

Figura 7 - Las hilanderas o la fábula de Aracne, Diego Velázquez, 1655 - 1660. Óleo sobre tela, 220 x 289 cm. Museo do Prado, Espanha. 83

Figura 8 - The rape of Europa, Ticiano, 1562. Pintado para Felipe II, rei da Espanha (1527-1598) entre 1559 e 1562 em Veneza. Enviado para Madri entre março e abril de 1562. Óleo sobre tela, 178 x 205 cm. Museu Isabella Stewart Gardner, Boston. 84

Figura 9 - El rapto de Europa, Peter Paul Rubens, 1628 - 1629. Óleo sobre tela, 182,5 x 201,5 cm, Museu do Prado, Espanha. 85

Figura 10 - The rape of Europa, Anthony Van Dyck, por volta de 1628-1640. Lápis, giz vermelho e aquarela sobre papel, folha de 33,7 x 40 cm. Museu Isabella Stewart Gardner, Boston. 86

Figura 11 - Estudo para 'Retrato de Van Gogh IV', Francis Bacon, 1957. Óleo sobre tela, 152,4 x 116,8 cm. Tate, Reino Unido. 87

Figura 12 - Estudo para Velásquez Papa II, Francis Bacon, 1961. Óleo sobre tela, 150 x 118 cm, Museu do Vaticano. 88

Figura 13 - Le Déjeuner sur l'herbe d'Après Manet,, I. 1962, publicado em 1963. Pablo Picasso. Gravura em linóleo. 53,2 x 64,2 cm. MoMA, Nova York. 89

Figura 14 - The Three Fates, Cornelis Cornelisz van Haarlem (Netherlandish, Haarlem 1562–

1638 Haarlem) ca. 1589. Gravura em metal, 30 x 25 cm. Metropolitan Museum, Nova York.	95
Figura 15 - Três destinos, Representações mitológicas e alegóricas. Jacob Matham, Gravura em metal, 1588, 29,7 cm x 21cm, Rijksmuseum, Holanda.....	97
Figura 16 - The Three Fates Clotho, Lachesis, and Atropos, Giorgio Ghisi (Italian, Mantua ca. 1520–1582 Mantua) 1558–59, Gravura, 13.8 x 22.2 cm, Metropolitan Museum, Nova York.	99
Figura 17 - The Fates, Aegidius Sadeler II, 1589, Gravura, 34,9 x 27,2 cm, British Museum.	100
Figura 18 – Exemplo I de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 6B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.....	115
Figura 19 – Exemplo II de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.....	116
Figura 20 – Exemplo III de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 6B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.....	117
Figura 21 – Estudos de brocados e seus caimentos. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	121
Figura 22 – Estudos de brocados para barrados e tapeçarias. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	122
Figura 23 – Estudos de brocados e seus caimentos. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	123
Figura 24 – Vista de um dos canais de Veneza. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	125
Figura 25 – Lírio dos tintureiros. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	127
Figura 26 – A Velha Tecelã. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.	129
Figura 27 – Igreja de San Gregório. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.....	132
Figura 28 – Homem alto vestindo uma túnica clara e um turbante. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.....	133
Figura 29 – Autorretrato. Anderson Luiz de Souza. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 58x88 cm, Porto Alegre, 2015. Arquivo pessoal do autor.....	137
Figura 30 – <i>Linum usitatissimum</i> . Fonte original do livro: Prof. Dr. Otto Wilhelm Thomé Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz 1885, Gera, Alemanha.....	143
Figura 31 – O processo de fiação com o Fuso manual. a) Roca - b) Eixo do fuso - c) Espiral do fuso. Meyers Großes Konversations-Lexikon, volume 18. Leipzig 1909, p. 744-748.	147

- Figura 32 – Jarro de fundo branco, atribuído ao Brygos Painter; Jarro com uma mulher fiando. Cerca de 490 -470 a.C. 21,59 cm. The British Museum. (Montagem do autor)148
- Figura 33 – Jovem peruana fiando lã de lhama com um fuso. Cuzco, 2020. Arquivo pessoal do autor 149
- Figura 34 – The Spinning Wheel, do artista chinês Wang Juzheng, da dinastia Song do norte (960–1127). Tinta e cores em seda, 26,1 x 69,2 cm. Coleção do Museu do Palácio Nacional, Pequim. 150
- Figura 35 – Manuscrito “O Makamat de Hariri” (página 35); cópia decorada com pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-Wasiti. 1236-1237. 37x28 cm. Biblioteca Nacional da França, Paris..... 151
- Figura 36 – Detalhe da tapeçaria O triunfo de Minerva, da Série Triunfo dos Deuses. Mestre tapeceiro: Urbanus Leyniers (1674-1747), Local de execução: Bruxelas, Oficinas Leyniers-Reydams, Data de tecelagem: 1728-1729, Tapeçaria de liço em lã e seda. Em exposição na Sala do Reposteiro, Palácio Nacional Da Ajuda, Lisboa, 2018. Foto do arquivo pessoal do autor. 159
- Figura 37 – Vista 1 - [Volume Z 373. Pl.I: comércio e artesanato.] Tisserand. Navette et temple. Oficina de tecelão com vários teares de lona. Fig. 1 e 2: plano e seção da lançadeira. FIG. 3: elevação em perspectiva da lançadeira. Fig. 4 e 5: bobina embalada. Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches] Deni Diderot et A’Alembert. Biblioteca Nacional da França, Paris. 161
- Figura 38 - Ilustração de tecido plano (tafetá) em que o (1) representa o fio de urdume, e o (2) o fio de trama, 2009. Wikiwand 163
- Figura 39 – Demonstração gráfica do cruzamento dos fios de um tecido tafetá (esq.) e um cetim (dir.). Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches] Deni Diderot et A’Alembert Vista 98: [Volume Z 373. Pl. XXXIX: comércio e artesanato.] Seda. Tecidos completos, tafetá e razo (cetim) de St-Cyr. [Código: Z 373-374 / Microfilme R 122 121 e R 122 113] Biblioteca Nacional da França, Paris..... 165
- Figura 40 – Demonstração gráfica do cruzamento dos fios em três tipos de sarja. Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches] Deni Diderot et A’Alembert. Volume Z 373. Pl. XLIII: comércio e artesanato.] Seda. Tecidos completos, sarja de cetim e sarja de 6 Liços. [Código: Z 373-374 / Microfilme R 122 121 e R 122 113]. Biblioteca Nacional da França, Paris...166
- Figura 41 – Demonstração gráfica do cruzamento dos fios nos três tipos fundamentais de tecido plano, tafetá, sarja e Cetim, acompanhados de seus respectivos debuxos. Ilustração do autor. 167
- Figura 42 – Processo artesanal de produção de feltro usado tradicionalmente pelos pastores nômades mongóis e de outros povos da Ásia Central, como os quirguizes, 2018. Kyrgyzstantravel..... 169
- Figura 43 – “Uma descrição completa de todas as propriedades, alta e baixa, espiritual e

- mundana, todas as artes, ofícios e ofícios ...” / de Jost Amman e Hans Sachs / Frankfurt / 1568, Xilogravura. Textos digitais da Biblioteca do Seminário de História Econômica e Social..... 173*
- Figura 44 – Filles de Minyas filant la laine (Filhas de Minyas fiando lã). Ovide, Métamorphoses (1385), Ms.742, f°54. Iluminura. Biblioteca Municipal de Lyon..... 179*
- Figura 45 – Neith. Túmulo de Nefertári, entrada para o vestíbulo, QV66, Vale das Rainhas. Fonte: Flickr - kairoinfo4u..... 180*
- Figura 46 - Penelope e Telemaco em frente ao tear, redesenhando de Skyphos de Chiusi, por volta de 440 a.C., Furtwängler / Reichhold Taf. 142. Abguss Museum, Munchen. 181*
- Figura 47 - Procne, Filomela e Ítis, 500 a.C. Cálice ático de figuras vermelhas de Macron. Museu do Louvre. Paris. 184*
- Figura 48 - Fulla ajoelhada diante de Frigg, (1865) por Ludwig Pietsch, publicada originalmente em Murray, Alexander (1874). Manual de mitologia: grego e romano, nórdico e alemão antigo, hindu e mitologia egípcia. Técnica de impressão não identificada. Londres, Asher e companhia. Esta ilustração é da placa XXXVI. 185*
- Figura 49 - Frau Perchta, Xilogravura baseada nas “Flores da Virtude” de Hans Vintler (1486). Fonte: Stadtspuerer..... 187*
- Figura 50 – Occllo Huaco I Coya, pintor anônimo, Peru, por volta de 1840. Óleo sobre tela, 48,9 x 39,4 cm. San Antonio Museum of Art, Texas. 189*
- Figura 51 – A deusa do Sol saindo da caverna e trazendo novamente a luz para o universo. Utagawa Kunisada 1856, Xilogravura, tríptico. Japão. Fonte: Yamada-shoten. 191*
- Figura 52 – Invólucro, (Bogolanfini) Século XIX-XX. Mali tecido de Algodão estampado. Metropolitan Museum, Nova York. 193*
- Figura 53 – Tecelões, túmulo de Khnumhotep. Reino Médio, Dinastia 12, reinado de Senwosret II, ca. 1897–1878 aC, original do Egito, Médio Egito, Beni Hasan, Túmulo de Khnumhotep (Tumba 3), expedição gráfica MMA. Papel, tinta de têmpera, tinta. Dimensões: fac-símile: 66,5 cm x. 103,5 cm. Metropolitan Museum, Nova York.. 197*
- Figura 54 – Tecido de linho de Nahal Hemar por volta de 6500 a.C. BARBER, 1991, p. 200 214*
- Figura 55 – Fragmento de linho encontrado em Fayum, Egito, data de cerca de 5000 a.C. Fotografia de Jana Jones. Bolton Museum. Reino Unido. 200*
- Figura 56 – Tecido de veludo, final do século XV, Veneza. Fio de seda e Metal. 374,7 x 59,1 cm, Metropolitan Museum, Nova York. 204*
- Figura 57 – Cenas de Antropofagia no Brasil. Americae Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam, Theodore de Bry, 1596. Buril sobre papel, 33 x 24,5 cm. Coleção Brasileira Itaú. 208*
- Figura 58 – Cavaleiro e dama. Pisanello, C. 1433-1438. caneta de ponta de prata em aquarela sobre pergaminho. 27,2 x 19,3 cm. Museu Condé, Chantilly. 210*

- Figura 59 – Lady em vestido veneziano contrastada com uma “Hausfrau” de Nuremberg, Albrecht Dürer, 1495, Caneta e tinta marrom acinzentada escura sobre papel artesanal, 24,5 x 15,9 cm. Museu Städel - U. Edlmann..... 212*
- Figura 60 - La favorita del Turco, Degli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo, 1590, Cesare Vecellio (Italian, Pieve di Cadore 1521–1601 Venice). Xilogravura. 16.7 x 12.5 x 5.2 cm. folio 391 verso: Favorita del Turco. Metropolitan Museum, Nova York..... 213*
- Figura 61 – Abraham Bosse. O cortesão que segue o último decreto. Água Forte. 29,4 x 20,7 cm. Tours, Biblioteca Nacional da França..... 214*
- Figura 62 – Exemplo I de Experimentação com Fiar e Debuxar. Figura humana desenhada a partir de Modelo vivo, pose de 10 minutos. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor..... 218*
- Figura 63 – Exemplo II de Experimentação com Fiar e Debuxar. Figura humana desenhada a partir de Modelo vivo, pose de 10 minutos. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor..... 219*
- Figura 64 – Estudos de brocados. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor..... 222*
- Figura 65 – Estudos de caimentos de tecidos sobre figura feminina. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor..... 226*
- Figura 66 – Experimentos com desenhos de Moda 1. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 230*
- Figura 67 – Experimentos com desenhos de Moda 2. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 231*
- Figura 68 – Experimentos com desenhos de Moda 3. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 232*
- Figura 69 – Experimentos com desenhos de Moda 4. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 233*
- Figura 70 – Experimentos com desenhos de Moda 5. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 234*
- Figura 71 – Experimentos com desenhos de Moda 6. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 235*
- Figura 72 – Experimentos com desenhos de Moda 7. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 236*

- Figura 73 – Experimentos com desenhos de Moda 8. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 237
- Figura 74 – Experimentos com desenhos de Moda 9. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 238
- Figura 75 – Experimentos com desenhos de Moda 10. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 239
- Figura 76 – Experimentos com desenhos de Moda 11. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor..... 240
- Figura 77 – Pictogramas em gruta na Serra da Capivara, 2018. FUMDHAM. 243
- Figura 78 – La Statuette féminine de Lespugue (Haute-Garonne) Boletim da Sociedade Pré-Histórica da França, 1924, tomo 21, N. 3. p. 81-84..... 246
- Figura 79 – (Esq.) Fragmento de uma cobertura para uma sela, com um alce, 54x30 cm. (Dir.) Tatuagem no braço direito de um chefe tribal, 60x28 cm. Ambas as imagens da Cultura Pazyryk, Século V a.C., Coleção Artefatos Arqueológicos da Europa Oriental e Sibéria do The State Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia..... 249
- Figura 80 – Mapa mostrando a cidade de Nippur, inscrita em uma placa de argila. 1.500 a 1.700 a.C., 21,5x17x4,3 cm. Coleção Hilprecht da Universidade Friedrich-Schiller, Jena, Alemanha..... 250
- Figura 81 – Delineatio omnium orarum totius Australis partis Americae, dictae Peruvianae... [Cartográfico] = Afbeeldinghe van alle de Zee-custen des gheheelen... Langren, Arnold Florent van, 1580-1644. Amsterdam [Países Baixos]: Coenelis Claesz, 1595?. 1 mapa: gravado em metal; 41 x 55cm. Biblioteca Nacional (Brasil)..... 252
- Figura 82 – A cidade de Angra na ilha de Iesu xpo da Tercera que esta em 39 graos. 1 planta: gravada em metal; 48 x 84 cm. 1595. Linschoten, Jan Huygen van, 1563-1611. Biblioteca Nacional (Brasil) 253
- Figura 83 – Atlas do Brasil, c.a1666-?. 1 atlas ms. (16f.): 29 cartas col; 40 x 56,5 cm. Albernaz II, João Teixeira, fl. 1655-1699. Biblioteca Nacional (Brasil)..... 254
- Figura 84 – Fragmento de tecido Sassânida. Pérsia, século 7. Samita de seda moldada 25 x 34 cm. (MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris..... 256
- Figura 85 – Fragmento de tecido Sassânida: aríete com uma fita no pescoço e fitas esvoaçantes ca. Século 7 DC. Lã e algodão 21,8 x 10,5 cm. Metropolitan Museum, Nova York. 257
- Figura 86 – Detalhe das roupas com tecidos orientais. Retábulo de Adoração dos Magos. Tempera sobre madeira. Gentile da Fabriano. 1423. Dimensão total 300 cm x 282 cm. Galeria degli Uffizi. Italia..... 259

- Figura 87 – Detalhe das roupas dos Reis Magos com tecidos orientais, *The Adoration of the Magi*. Domenico Veneziano. Ca. 1439. 84 x 84 cm. Pintura a óleo sobre madeira de álamo. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.....260
- Figura 88 – Veludo *Ferronnerie*; Itália, provavelmente de Veneza. 94,6 x 81,3 cm. veludo de Seda. ca. 1475-1500, RISD Museum, Providence (EUA).261
- Figura 89 – Veludo de seda modelado com relevo, corpo único Itália, século 15. 55x48 cm (MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris.262
- Figura 90 – Peça de veludo vermelho aluciolato elevado, três alturas de pêlos, fundo tafetá, enrolado na trama. Itália, século 15. 73 x 47 cm. (MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris.263
- Figura 91 – Peça de veludo de seda e fios metálicos. Itália, segunda metade do século 15. 67.3 x 55.9 cm. Metropolitan Museum, Nova York.264
- Figura 92 – *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, Martín de la Cruz, p.41, 1552. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1991.267
- Figura 93 – Beija-flor desenhado na oficina de Frei Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino ou Historia de las cosas de Nueva España*. Fondo de Cultura Económica Española. México, 2005, p. 42. Banrepcultural (Montagem do autor).....268
- Figura 94 – *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus, seu, Plantarum animalium mineralium Mexicanorum historia*. frontispício, 1651. Biblioteca da Academia Nacional dos Linceos e Corsiniana, Roma.269
- Figura 95 – *Madonna e criança com anjos e Santos*. Cennino Cennini, tempera sobre madeira, 82 x 58 cm. por volta de 1400. Galleria Moretti, Florença, Itália.....274
- Figura 96 – *Disegno, Iconologia Di Cesare Ripa Pervgino Cav.re De S.ti Mavritio, E Lazzaro/1* (Esq.) Siena edição 1613, p. 196; (Dir.) Veneza edição 1645, p. 158. Ambas Biblioteca da Universidade de Heidelberg. (Montagem do autor).....278
- Figura 97 – Páginas do livro Coreano impresso com tipos móveis de metal, *Päk one, Antologia dos Ensinos Zen dos Grandes Sacerdotes Budistas*, 1377, 24. 5 x 17 cm. Bibliothèque Nationale de France. Paris.....286
- Figura 98 – *Diamond Sutra*, 868, pergaminho impresso em xilogravura, encontrado nas Cavernas de Mogao (ou “Sem par”) ou nas “Cavernas de Mil Budas”, que foi um importante centro budista dos séculos 4 a 14 ao longo da Rota da Seda. De acordo com a British Library, é “o mais antigo sobrevivente de um livro impresso datado”. Impressão xilogravura, tinta no papel. 27,6 x 499,5 cm, British Library, Londres.287
- Figura 99 – *Petrus Christus, Retrato de uma doadora ajoelhada diante de um livro com uma impressão pendurada na parede atrás dela (detalhe)*, c. 1455, óleo no painel, 41,8 x 21,6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.289
- Figura 100 – As primeiras xilogravuras geralmente mostram assuntos religiosos. Aqui vemos a Virgem Maria embalando seu filho morto, Jesus. Sul da Alemanha, Suábia, *Pietà*, c. 1460, xilogravura, colorida à mão com aquarela, 38,7 x 28,8 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland.....291

- Figura 101 – A Madonna del Fuoco é uma imagem da Santíssima Virgem com o Menino, venerada em Forlì, Itália, e considerada a protetora da cidade. Esta xilogravura sobreviveu a um incêndio. Mostra Maria segurando o menino Jesus, rodeada de santos e cenas da vida de Maria. Gravura de autoria desconhecida do século 15, antes de 1428, xilogravura, colorida à mão com tinta, dimensões desconhecidas. Catedral de Santa Croce, Forlì, Itália 292*
- Figura 102 – (Esq.) Albrecht Dürer, matriz de xilogravura para Sansão e o Leão, c. 1497 a 1498, madeira de Pêra, 39,1 x 27,9 x 2,5 cm; (Dir.) Albrecht Dürer, Sansão e o Leão, c. 1497 a 1498, xilogravura, impressão sobre papel, 40,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York. (Montagem do autor)..... 294*
- Figura 103 – Armadura de metal atribuída a Kolman Helmschmid, gravura atribuída a Daniel Hopfer, Cuirass and Tassets (Torso e Defesa do Quadril), com detalhe da Virgem e do Menino no centro do peitoral, c. 1510–20, aço, couro, 105,4 cm de altura. Metropolitan Museum of Art, Nova York. (Montagem do autor)..... 295*
- Figura 104 – Exemplo I de Experimentação com Fiar e Tramar. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor..... 304*
- Figura 105 – Exemplo II de Experimentação com Fiar e Tramar. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor..... 305*
- Figura 106 – Clotho desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor..... 306*
- Figura 107 – Láquesis, desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor..... 307*
- Figura 108 – Átropos, desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor..... 308*
- Figura 109 – Estudos de desenho, Figura de homem reclinado e detalhes de homem crucificado vivo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor. 311*
- Figura 110 – Estudos de desenho, Figura de homem crucificado vivo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor..... 312*
- Figura 111 – Estudos de desenho a partir de réplica de escultura “DIA” de Michelangelo, vista I. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor. 314*
- Figura 112 – Estudos de desenho a partir de réplica de escultura “DIA” de Michelangelo, vista II. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor. 315*
- Figura 113 – Estudos de desenho a partir de réplica de escultura “Sansão matando os filisteus” de Michelangelo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor. 316*
- Figura 114 – Estudos de Ferronerie para brocadellis. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo*

<i>peçoal do autor</i>	320
<i>Figura 115 – Estudos de Ferronerie para brocadellis. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor</i>	321
<i>Figura 116 – Estudos de Ferronerie para brocadellis. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor</i>	322
<i>Figura 117 – Série Raias #1, Anderson Luiz de Souza. Desenho - Caneta nanquim, caneta hidrográfrica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6 cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	325
<i>Figura 118 – Série Raias #2, Anderson Luiz de Souza. Desenho - Caneta nanquim, caneta hidrográfrica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	326
<i>Figura 119 – Série Raias #3, Anderson Luiz de Souza. Desenho - Caneta nanquim, caneta hidrográfrica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	327
<i>Figura 120 – Série Raias #4, Anderson Luiz de Souza. Desenho - Caneta nanquim, caneta hidrográfrica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 12,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x12. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	328
<i>Figura 121 – Série Bacorroco, Variação amarelo, Anderson Luiz de Souza. Xilogravura e caneta hidrográfrica sobre papel e vidro. 52x75 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	329
<i>Figura 122 – Série Bacorroco, Variação magenta, Anderson Luiz de Souza. Xilogravura e caneta hidrográfrica sobre papel e vidro. 52 x 75 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	330
<i>Figura 123 – Série Bacorroco, Variação azul, Anderson Luiz de Souza. Xilogravura e caneta hidrográfrica sobre papel e vidro. 58 x 88 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	331
<i>Figura 124 – Experimentações corpo-linhas. Anderson Luiz de Souza canetas hidrográficas sobre papel. 58x88cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor</i>	332
<i>Figura 125 – Linhas de Vênus. Anderson Luiz de Souza. 2016. Caneta nanquim, caneta hidrográfrica e lápis dermatográfico gráfico sobre papel. 55 x79 cm. Arquivo pessoal do autor</i>	333

SUMÁRIO

OBSERVAÇÕES	31
PRÓLOGO	33
Do Tecelão.....	35
Do Dezenhante.....	38
LINHAS PRELIMINARES	43
Do textum.....	44
Dos caminhos.....	48
Das direções.....	52
Dos desígnios.....	57
Do deZenhar.....	64
Do ensinar.....	66
Do anacronismo.....	68
Das maneiras de Caosturar.....	71
Das assimilações.....	73
MANIERA MOÍRAI	75
Maniera.....	76
Moírai.....	91
DeZenhar com as Moírai.....	101
Tatear.....	105
Caosturar.....	108
<i>Exercício I - Experimentação com Fiar e Urdir traços.....</i>	113
TECELÃO / DEZENHANTE I	119
O caderno do tecelão.....	120
Ailinus, a melodia de um encontro.....	128
Dezenhante Diário - do autorretrato.....	135
DO TECER	138
Fio - Filo - Phyllum - Filum.....	139
Linhas heterogêneas.....	152
Tëxëre.....	155
Tecidos e o Papel.....	172
Têxteis, lendas, mitos e folclore.....	177
Têxteis e alguns atravessamentos históricos.....	196
<i>Exercício II - Experimentação com Fiar e Debuxar.....</i>	217

TECELÃO / DEZENHANTE II	220
Linus Tintore.....	221
Tessitore Tintore.....	225
Dezenhante Diário - Do desenho de moda.....	228
DO DEZENHAR	241
Movimentos do desenhar.....	242
Desegno e Desenho.....	270
Traçar e Gravar.....	281
Dezenhar e Tecer.....	296
<i>Exercício III - Experimentação com Fiar e Tramar.....</i>	303
TECELÃO / DEZENHANTE III	309
Ensigno.....	310
Dezenhante Diário.....	323
ARREMATES OU A TESOURA DE ÁTROPOS	334
REFERÊNCIAS	340

OBSERVAÇÕES

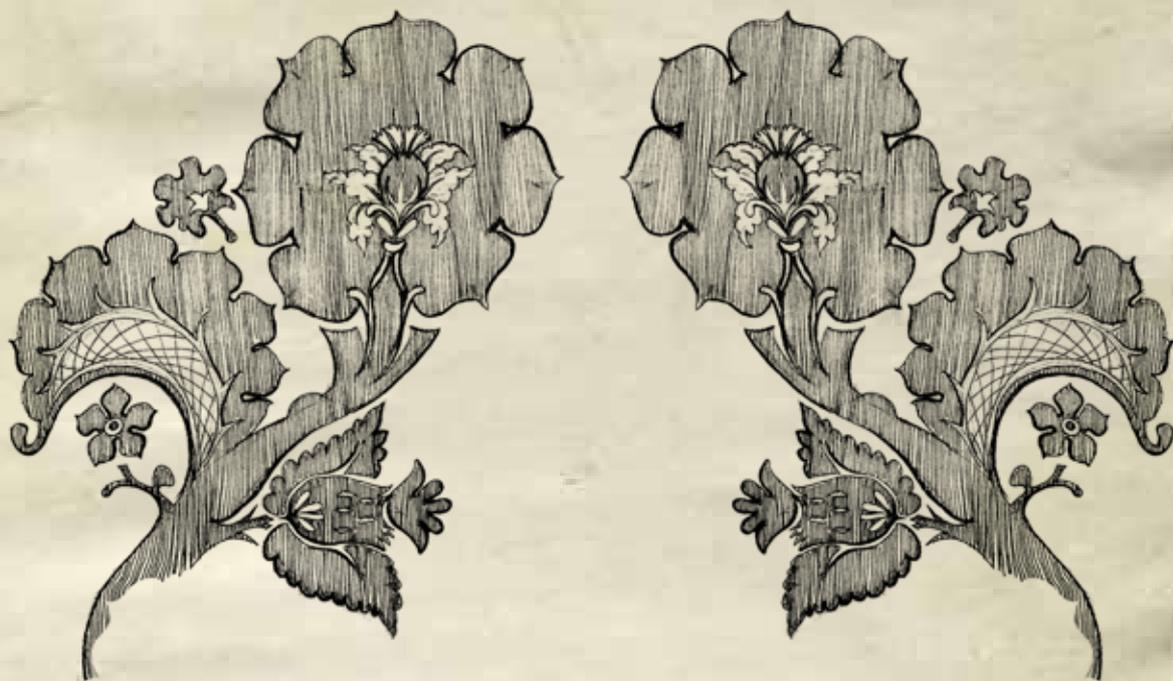
Todos os desenhos apresentados, assim como os textos que dizem respeito ao Tecelão, foram produzidos pelo autor da presente tese entre 2019 e 2020. Assim, o período que aparece nas legendas dos respectivos desenhos é meramente fictício.

Para ter acesso às músicas disponibilizadas nos Exercícios:

1º certifique-se de ter o aplicativo Spotify instalado em seu smartphone.

2º toque em “Pesquisar” para chegar à barra de pesquisa.

3º toque no ícone da câmera na barra de pesquisa e, em seguida, escaneie o código diretamente, toque em “Aponte sua câmera para um código Spotify” e siga as instruções.



PRÓLOGO



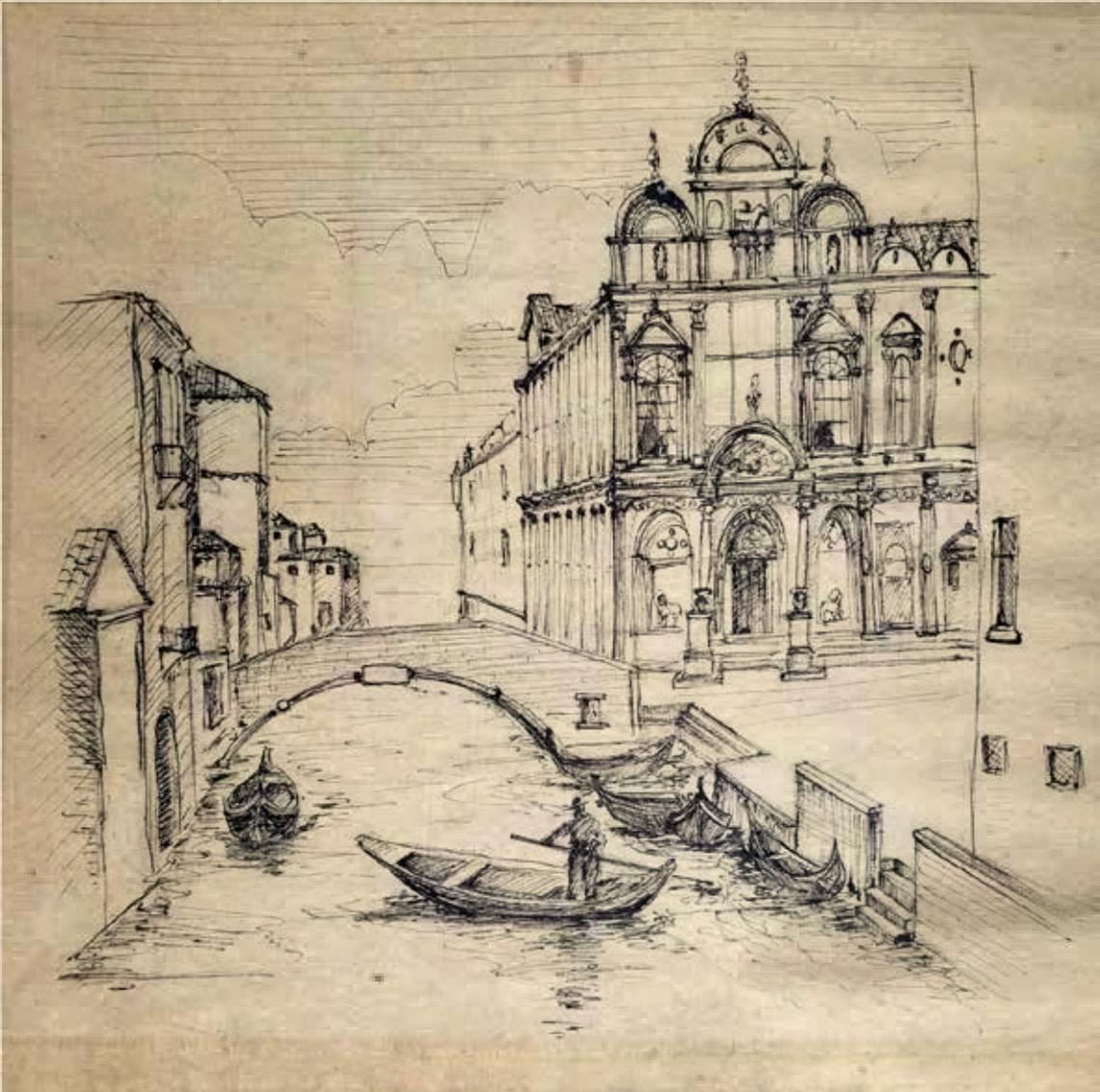


Figura 1 – Vista de um dos canais de Veneza e Grande Scuola de San Marco. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

Do Tecelão

“Num mundo de incertezas, os Venezianos do século XIII podiam estar certos de algumas coisas. Duzentos anos antes de Copérnico e trezentos anos antes de Galileu, era acto de fé que o Sol girava à volta da Terra, que as esferas celestiais eram perfeitamente regulares e que a Criação tinha ocorrido exactamente quatro mil quatrocentos e oitenta e quatro anos antes da fundação de Roma. Jerusalém era considerada “o umbigo do mundo”. As entradas para o céu e para o inferno existiam, algures.”

(BERGREEN, 2008, p. 24).

Era um bom esconderijo, um bom local para estar à espreita – ao menos consideravelmente sedutor – por ser composto por uma multiplicidade de ilhas, cento e dezoito para ser preciso. Escura, úmida, enclaustrada e abarrotada de gente, erguia-se sobre rochas e sedimentos clásticos (areia, cascalho e lama). Redutos fortificados e moradas espetaculosas se erguiam sobre pilastras de pinho e um tipo denso de calcário impermeável, extraído da região de Istria¹. Neste lugar de mercadores, eram poucas as construções que conseguiam apresentar-se eretas, a não ser as grandes construções religiosas, como a gigantesca basílica bizantina, entre outras igrejas; a maioria das demais edificações pareciam elevar-se cambaleantes entre as águas e os pântanos.

Na Veneza, que há tempos vinha se consolidando como polo mercantil, as oportunidades abundavam na mesma proporção que os riscos. Qualquer um podia entrar em um negócio e, assim, apresentar-se como um mercador. Para tal feito, bastava ser aventureiro, prestativo e/ou louco. Afinal de contas, era em cima da iminência da conquista de riquezas inimagináveis que muitas famílias perpetuavam seus nomes, fosse pela conquista de fortunas do dia para noite, fosse pela perda.

Um jovem que nasceu sem título de nobreza, sem grandes posses, sem um nome e descrente de tamanho infortúnio escolhe redesenhar seu destino. Filho de uma tecelã endividada e de pai desconhecido (talvez um mercador árabe ou grego), aprendeu desde cedo, já no seio materno, que a vida era como um tapete que deveria ir sendo tecido conforme as oportunidades fossem lhe possibilitando acesso aos insumos têxteis; que, algumas vezes, eles poderiam surgir oscilando intermitentemente com o calor da lã, a resistência do cânhamo, a maciez do linho, a aspereza da juta, o brilho da seda; que cada material lhe exigiria destreza para fiar, agilidade para tecer e discernimento para otimizar o uso de cada fibra em questão, para que seu tapete ou tecido não ficasse demasiado grosseiro, muito menos frágil. Tecer era uma arte em que a vida ia sendo tramada com os dedos.

¹ Uma grande península localizada à frente do mar Adriático, entre o Golfo de Trieste e o Golfo de Kvarner.

Em uma época em que a escravidão era comum e as mulheres eram tratadas como cidadãs sem cidadania, muitos eram os costumes que as firmavam em uma posição de inferioridade. Um conselho comum aos jovens maridos era de que não dessem ouvidos às suas esposas, não por elas possuírem discernimento sólido, mas sim uma constituição má e fraca. Constituição tida por inferiorizada, mas de onde o jovem tecelão aprendeu muito do que precisava. O suficiente para entender como lidar com os *egos* e anseios em meio a um ambiente social sombrio, uma sociedade mercantil onde imperava uma moral cristã em formação, a qual coexistia com muitos credos, celebrando júbilos, resultantes de pilhagens e saques daqueles que se colocassem em seu caminho.

A privação, muitas vezes, podia ser uma dádiva para aqueles que conseguissem entender que a espera não precisava ser encerrada por um juízo messiânico, mas sim tomada como fonte de possibilidades em devir. O tecelão aprendeu a fiar com o que se tinha em mãos. Simular seda com lã, misturar linho com cânhamo, camuflar a grosseria da juta, dando-lhe um toque suave. Falseava as sensações e aparências com tal destreza que até ele próprio acreditava que se tornavam “verdades”.

O tecelão gostava de observar. Via o mundo ao seu redor como um palco, onde dramas e comédias eram encenados por marionetes. Sempre as mesmas peças, as mesmas histórias, os mesmos personagens com os mesmos desfechos, sucessivamente, dia após dia, lua após lua, ano após ano.

Comportamentos que se repetiam, padrões que se seguiam. O tecelão percebeu que a vida em meio à sociedade da qual ele fazia parte se arranjava de uma maneira previsível e redundante, onde havia um modelo idealizado de vida a ser copiado à risca e que cada um tentava, por sua própria conta e risco, representar da melhor maneira possível. A vida se assemelhava, cada vez mais, à construção de uma peça de linho, alguns estruturados com armação sarjada, outros tafetás e ainda os acetinados, sempre simulando diferentes toques e pesos, mas sempre repetindo, ao longo de toda sua extensão, a reprodução de padrões.

E por mais fértil que tal seara se mostrasse para o tecelão, as marionetes não conseguiam ver, não podiam aceitar. Tomavam por por infecundo cada gesto, cada ação, cada palavra que escapasse ao verdadeiro roteiro, que fugisse do texto rebuscado e antiquado, que evidenciasse qualquer rumor de charlatanismo. Por mais que tudo parecesse sereno à luz do sol, omitiam qualquer vestígio denunciativo por baixo de suas vestes confeccionadas com tecidos valiosos, recolhendo-se no interior de suas casas.

O tecelão, de tanto ver sua mãe ser lograda, enganada e destrutada por todos os tipos de comerciantes e mercadores que se interessavam por seus tecidos e tapeçarias, ludibriando-a sempre, aprendera a negociar seus produtos, dando não o preço que o produto custava, mas o preço que tornava seus produtos ainda mais valiosos do que eles jamais poderiam ter sido. Os tecidos, nas mãos e boca do tecelão, seduziam e faziam os olhos dos compradores brilharem, pois deixavam de ser apenas uma peça de linho ou lã: tornavam-se tecidos em que seus fios e fibras narravam histórias fantásticas, lãs cardadas e tingidas com fábulas que se tornavam crenças, lendas e fatos narrados por viajantes que, diariamente, pisavam no cais. Histórias confundiam seus compradores ao ponto de eles não quererem correr o risco de perder tamanha barganha.

O tecelão vendia encantando os compradores com aquilo que queriam ouvir. Histórias fantásticas

sobre a origem de seus fios, fabulando os lugares por onde supostamente suas matérias-primas haviam passado. Fabulava a partir de histórias que ouvia de mercadores, tanto nos portos quanto pelas ruas. Os venezianos possuíam poucos motivos para desconfiar do Tecelão, uma vez que se encontravam habituados com a presença de barcos, galés e caravanas de mercadores que iam e viam de terras estrangeiras trazendo todo o tipo de mercadoria, fossem mercadorias básicas, como madeira e alimentos, sofisticadas, como tecidos valiosos, pedras e metais preciosos, ou mesmo mercadorias exóticas, como escravos e animais de outros continentes². Diante de tanta variedade e diversidade, não se tornava uma tarefa complexa para o Tecelão compor argumentos convincentes o suficiente para comercializar seus tecidos e tapeçarias. Ao perambular por todos os cantos da cidade em suas passagens labirínticas, sempre à espreita, esperto e desperto para toda e qualquer informação, todo e qualquer signo que pudesse lhe ser útil, cada nova palavra, cada lenda ou superstição era uma nova linha de seda e ouro a ser tramada em seu tear de fabulações.

O tecelão fazia, da imaginação do público, um instrumento para transformar seus produtos se tornavam obras de arte. Parte de seu aprendizado veio das ruas, de ver o que a maioria das pessoas não queriam ver, de transitar por onde outros tantos evitavam aproximar-se ao mesmo tempo que perambulava livremente por onde todos transitavam. Aprendeu com as ratazanas, que estavam por toda a parte, insurgindo pelos canais, correndo pelas ruelas e imediações do cais, roendo as estruturas da cidade, se alimentando de detritos e pequenos saques nas transições da noite para a alvorada, nos momentos em que a “Sereníssima República” se revelava ainda mais obscura, cheia de mistérios, repleta de transgressões e superstições.

Mesmo aqueles que tinham vivido toda vida em Veneza ficavam desorientados quando deambulavam por becos sem saída, que abruptamente, deixavam de ser algo familiar para se tornarem numa coisa sinistra. Os sussurros da conspiração e os risos da intimidade ecoavam pelas vielas sem se identificar de onde vinham; por detrás das janelas sombrias, velas e tochas tremeluziam discretamente. Ao final da tarde, teias de brumas levantavam-se dos canais, impondo o silêncio e o isolamento, escurecendo as lanternas nas ruas ou nas janelas que davam para os canais de suave ondulação (BERGREEN, 2008, p. 23).

E aquele que compunha imagens com linhas aprendera, desde a infância, a fiar os próprios fios. Aquele que compunha linhas para tramar imagens aprendera que, para tecer-se uma vida, era necessário vir a ser aventureiro, voluntarioso e louco. Que o fio a desenhar seu percurso não poderia limitar-se aos desejos das Moiras. Pois, em um mundo de incertezas, o que não era podia vir a ser, e desenhar pode vir a ser tecer com linhas.

2 “Em navios ou caravanas, os mercadores venezianos chegaram aos quatro cantos do mundo em busca de especiarias, pedras preciosas e tecidos valiosos. Graças ao seu espírito de iniciativa, certos minerais, o sal, a cera, as drogas, a cânfora e a goma arábica, a mirra, a madeira de sândalo, a canela, a noz-moscada, as uvas e os figos, as romãs, tecidos (em especial a seda), peles, armas, o marfim, a lã, as penas de avestruz e de papagaio, as pérolas, o ferro, o cobre, o ouro em pó, as barras de ouro e as barras de prata e os escravos asiáticos chegaram a Veneza em grandes quantidades, através de complexas rotas comerciais que os traziam da África, o Médio Oriente e da Europa Ocidental” (BERGREEN, 2007, p. 26).

Do Dezenhante

“É verdade, todavia, que uma coisa é ainda mais instrutiva: a espantosa *inexatidão provável* da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. *Observar* é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver.”

(VALÉRY, 2003, p. 23).

Ele não se lembra com exatidão de sua primeira aula de desenho, muito menos qual foi o seu primeiro desenho nesta aula. Ele devia ter uns 13 ou 14 anos aproximadamente, mas se recorda bem do local onde fez seu primeiro curso de desenho. A sala, com piso, paredes e teto em cimento queimado, localizada no segundo andar da biblioteca municipal no centro de sua cidade natal; a professora, com seu sotaque característico da região nordeste do país e sua paixão pela representação de indígenas brasileiros; e uma vaga lembrança de alguns dos colegas e seus desenhos.

Lembra de sensações como a textura da mesa de madeira que era compartilhada por todos os alunos do curso (5 ou 6 ao todo), do quão desconfortável e liso era o banco de fórmica, do calor das tardes de verão. Lembra muito bem da voz da professora, Alba Lee, a lhe dizer “Trace com vontade! Do que está com medo?”. Lembra do quão prazeroso era estar lá, do como começou a aprender, com o desenhar, a olhar para o mundo de forma diferente.

E hoje, algumas décadas depois, tanto na condição de aluno quanto na condição de professor, o que aprendera em suas primeiras aulas seguia a lhe ajudar a compor seu aprendizado com o desenhar. Desenhava naturezas mortas, objetos, paisagens, modelos vivos, composições abstratas. E em todas estas vivências, a grande maioria das orientações se voltava exatamente para o como olhar para o modelo. Quantas vezes, diante de uma composição a ser desenhada, formada, por exemplo, por uma mesa com frutas e objetos de cerâmica e vidro, ouviu ou mesmo disse: “No papel, as frutas devem parecer viçosas, a jarra deve continuar branca e o copo, transparente”, “Olhe direito!”, “Preste atenção!”, “Olhe como alguém que nunca viu uma fruta, que não sabe o que são porcelanas brancas nem que o vidro é um transparente”.

Cada vez mais, com a vivência em sala de aula e com a produção autoral de desenhos, pôde perceber o quanto o traçar de uma linha, assim como o seu manipular, é dependente da maneira como se olha, se percebe, se sente aquilo que vem a ser o modelo, a referência, o motivo para o desenho.

Quase três décadas depois, por ironia ou acaso, é ele quem desempenha um papel similar ao de Alba Lee (sua primeira professora de desenho), instruindo, ensinando, mostrando a estudantes como produzir diferentes tipos de linhas pictóricas para que, com elas, se possa tecer desenhos. Linhas que não dependem apenas do tipo de lápis ou caneta que cada um utiliza, pois o traçar de cada linha vem imbuído de muitas outras sensações. O dono de cada linha as tece envoltas por suas vivências. Tais vivências não precisam ser representadas no desenho, não é disso que se trata, mas estão no modo como cada um sente o fiar e o tramar das linhas em um desenho, pois desenhar exige uma mudança na maneira de olhar para o mundo. Com o desenhar, se aprende um pouco com cada linha e se fia maneiras de ensinar a desenhar.

Pensar as maneiras de se produzir e tramar linhas foi algo que ele passou a dar mais atenção depois de escrever a dissertação de mestrado³, entendendo que, em seu doutorado, de certo modo, acabara por dar continuidade ao que, na dissertação, não tivera como desenvolver. Pensar o desenhar, seus ziguezagues, suas inconstâncias em meio às maneiras que cada um pode criar para tramar as próprias linhas que fia/traça diante dos atravessamentos da vida. Ele entendeu que ao menos o seu desenhar carrega, em cada linha, um pouco de sua existência. Com o desenhar, ele foi fiando sua vida.

3

Ver dissertação de mestrado Desenhar com linhas: criação de Figura-corpo, PPGEDU - UFRGS, 2015.



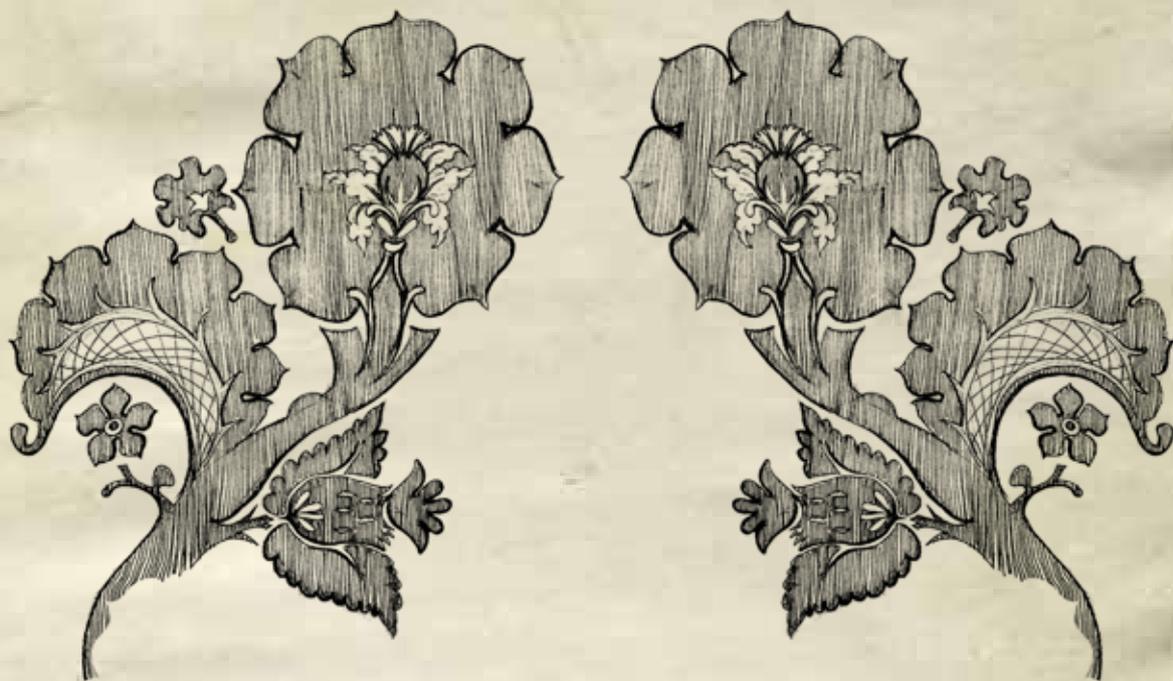
Figura 2 – Desenho de observação de natureza morta, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal do autor.



Figura 3 – Desenho de observação de natureza morta, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal do autor.



Figura 4 – Desenho de modelo vivo, Anderson Luiz de Souza. Ateliê Livre de Porto Alegre, 2016. Foto do arquivo pessoal



LINHAS PRELIMINARES



Do textum

“[...] ele não pode querer escrever *o que não se lerá*. No entanto, é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos: ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, *Guerra e paz*, palavra por palavra?”

(BARTHES, 2010, p. 17).

A tentativa de criar outras respostas, de fabular outras histórias, de inventar outros problemas acerca do ensino de desenho se dá a partir de encontros, de leituras, de pesquisas, de estudos historiográficos em torno da arte e do ensino no atravessamento de planos científicos, artísticos e filosóficos.

As linhas que vão compondo a presente pesquisa se dão disparadas por processos e experimentos pensados com o desenhar, com as experiências e vivências acadêmicas/docentes dentro do universo do desenho e da criação têxtil em atravessamentos com as artes e o design. Fala-se em “Disparo” tomando-o por uma “força motriz que dá a potência do desenvolvimento da pesquisa. Linha de fuga do pensamento que se espraia sobre alguma coisa antes não pensada, dando uma nova maneira de olhar aos transcorreres de uma vida” (ZORDAN, 2011, p. 4247).

E, desta maneira, o *textum* se encontra configurado em seis partes, sendo a primeira parte constituída do PRÓLOGO, que se encontra dividido em dois textos, nos quais o primeiro apresenta o tecelão e o segundo apresenta um professor, personagens conceituais que irão atravessar toda *tese-teia*. A segunda parte do *textum*, intitulada LINHAS PRELIMINARES, se compõe por um conjunto de nove textos, nos os quais os desígnios da pesquisa são apresentados. A terceira parte, intitulada *MANIERA MOÍRAI*, se encontra dividida em cinco textos e apresenta o *modus operandi* da pesquisa. A quarta parte, intitulada DO TECER, distribuída em seis textos, traça um recorte sobre os têxteis e suas aproximações com o desenho. Na quinta parte, intitulada DO DEZENHAR, dividida em quatro textos, apresentam-se algumas das aproximações do desenhar com o tecer. A sexta parte, por fim, corresponde ao texto ARREMATES OU A TESOURA DE ÁTROPOS, que diz respeito às considerações finais da pesquisa. Em paralelo à citada distribuição textual, se imiscuem três exercícios de desenho e três blocos de textos intitulados TECELÃO/DEZENHANTE, que dão continuidade aos textos do prólogo ao mesmo tempo que se tramam aos demais capítulos.

Assim, para mostrar as aproximações entre o desenhar e o tecer e compor as *manieras* de tecer desenhos, se assume o multirreferencialismo com autores dos campos da educação, filosofia, história, artes, design e moda. Parte-se de uma revisão bibliográfica que, ao entrelaçar algumas definições acerca dos conceitos de desenho⁴ e de tecido, estabelece também cruzamentos com conceitos filosóficos na perspectiva das Filosofias da Diferença.

4 Algumas das definições sobre desenho aqui apresentadas se deram em desdobramento à dissertação de mestrado defendida em 2015 pelo presente autor desta tese. Ver: SOUZA, Anderson Luiz de. *Desenhar com linhas: criação de Figura corpo / Dissertação (Mestrado)*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

Quanto aos “transcorderes de uma vida” (ZORDAN, 2011, p. 4247), com os quais, convertidos em linhas, sendo elas de composição têxtil, gráfico-pictórica e/ou textual (escrita), estes são tramados em *textum*, termo que tem sua origem no latim e pode ser traduzido como tecido. Tal significado estabelece relações com a ação de entrelaçar fios e/ou linhas, formando uma rede, uma trama, uma teia, de modo que, dependendo da maneira como for organizada a disposição de tais fios/linhas, a extração de um destes elementos de sua composição pode modificar toda sua estrutura.

Textum também traz seu significado atrelado ao conceito de texto, a exemplo de uma obra literária ou uma publicação escrita, como um livro, uma carta, uma redação, uma dissertação, uma tese. Ou seja, *textum* pode ser uma composição textual que se dá por uma sequência organizada de palavras dispostas em linhas, assim compondo frases e, por vezes, colunas, arranjadas sobre superfícies (geralmente) de base celulósica, têxtil, epidérmica, cerâmica, mineral, mista e/ou digital, podendo variar de acordo com o idioma. O sentido de seu entendimento está diretamente relacionado ao modo como tais palavras e frases estão arranjadas, tramadas, tecidas em sua composição (CUNHA, 2010).

Texto provém do termo *textu* (século XIV), deriva de *textum*, que, por sua vez, é derivado do *texere* (tecer). *Textus* entrou no vocabulário europeu através do francês antigo, onde ele aparece como *texte* e onde assume a sua importante relação com *tissu* (tecido) e *tisser* (tecer) (CUNHA, 2010). Isso estabelece, portanto, uma razão etimológica que justifica a proximidade em seus significados, em que tanto um tecido quanto um texto são resultantes da ação de tecer, de entrelaçar unidades e partes a fim de compor um todo interrelacionado, uma tecitura.

Tomar um texto por um *textum*, ou seja, com o sentido ambíguo de tecitura e de produção escrita, remonta a uma tradição de longa data, a exemplo de *Marcus Fabius Quintilianus*, ou Quintiliano (c. 35-95 d.C), um orador e professor de retórica romano que, ao estabelecer uma diferenciação entre texto e discurso, analisou, em sua publicação *Institutio Oratoria* (95 d.C), o texto como o tecido linguístico do discurso⁵ (SAYEG-SIQUEIRA, 2018).

Outra referência que fez uso do termo *textum* para descrever uma obra literária na ambivalência de uma composição têxtil foi Walter Benjamim em seu ensaio intitulado *A imagem de Proust* (1986). Benjamim, ao analisar os treze volumes da obra *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, delibera sobre a obra ser autobiográfica, mas argumenta que ela não descreve a vida do autor “como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIM, 1986, p. 37). Estabelece, a partir disso, aproximações às avessas de suas reminiscências com o mito de Penélope⁶.

[...] em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura. [...] Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da

5 “Em seu estudo sobre oratória, considera que, na composição, as palavras, após serem escolhidas, devem ser organizadas de forma orgânica e arranjadas em um delicado tecido (*textus*, *textum*), ou seja, em uma trama, em uma urdidura, como uma ação de tecer (*texere*) o discurso, fixando-o pela escrita, em uma tessitura multimodal, plurissemiótica e plurissemântica” (SAYEG-SIQUEIRA, 2018, p. 37).

6 Penélope, importante personagem da obra homérica *Odisseia*, que representa o papel da esposa cidadã, “[...] elevada a uma categoria ainda mais alta, pois é rainha de Ítaca – o que acarreta maiores exigências e responsabilidade quanto ao seu comportamento. Penélope é a esposa fiel; muitos veem nela um modelo de esposa e mãe. Espera pacientemente o retorno de Ulisses, seu marido, durante vinte anos, sem saber ao certo se ele está, ou não, vivo” (EFRAIM, 2012, p. 137).

existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós (BENJAMIM, 1986, p. 37).

O mito de Penélope não faz uso direto do termo *textum*, mas, de certa forma, demonstra como os transcóreres de uma vida compõem o fiar e o tramar de uma existência. A vida não é o tear, nem a linha, nem o tecido, nem o tecer, nem os sonhos, nem os enganos, mas sim a somatória de todos estes e, ainda, de outros tantos elementos que a compõem, isso somado a toda a teia que se dá com os entrecruzamentos destes elementos.

Figuras como Penélope, as Moiras, o Tecelão e o Dezenhante se destacam dentro do texto, no qual o conceito de figura operado estabelece relações com Barthes e com a geofilosofia.

De acordo com Oliveira (2009), na obra *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes, ao definir o termo figura, é objetivo ao mencionar que:

[...] não se trata de figuras de retórica, apesar dessas serem verbais, isto é, constituídas por um discurso. Trata-se, por outro lado, como nos remete o termo “coreografia”, do movimento do corpo ou de seqüências de movimentos [...] As figuras” são constituídas, portanto, por um emaranhado de significados um pouco obscuros: incluem o discurso, mas excluem os “usos figurados”; incluem o movimento do corpo, mas excluem a aparência (OLIVEIRA, 2009, p. 22).

Com Deleuze, em seus estudos em torno da pintura, o conceito de Figura⁷ vem a ser designado como “[...] a forma sensível referida à sensação” (2007, p. 42), sendo que a “sensação é o contrário do fácil e do lugar comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc.” (DELEUZE, 2007, p. 42). Em *O que é filosofia?*, Deleuze e Guattari apresentam distinções entre personagens conceituais e figuras estéticas

[...] consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (número), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes. Melville dizia que um romance comporta uma infinidade de caracteres interessantes, mas uma única Figura original, como o único sol de uma constelação do universo, como começo das coisas, ou como um farol que tira da sombra um universo escondido: assim o capitão Ahab, ou Bartleby. O universo de Kleist é percorrido por afectos que o atravessam como flechas, ou que se petrificam subitamente, lá onde se erguem a figura de Homburg ou aquela de Pentesileia. As figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo. A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos (1992, p. 80-81).

Trata-se da noção de Figura que está no domínio da sensação, fazendo “ver o que não se vê, ou melhor, fazendo sentir o que não se vê” (TADEU, 2012 p.12), ao contrário da Figura pensada como imagem pronta para ser reconhecida, como representação do que se vê.

7 O termo Figura está grafado com a letra “F” maiúscula por ser pensando com Deleuze em seu livro *Francis Bacon: Lógica da sensação*, onde tal termo é grafado da mesma maneira.

Por este viés é que o conceito de figura é pensado no *textum*, ou seja, a fim de explicar como as figuras se movimentam na tese, especialmente o tecelão, o próprio autor e as figuras que surgem tanto nos desenhos autorais como nas imagens com às quais a tese se desenvolve, pois essas figuras-conceituais, na tese, se imiscuem e se diferenciam da figura humana e de seu desenho, fazendo parte do texto.

Roland Barthes (2010), em seu livro *O prazer do texto*, reforça a relação etimológica de “texto” e “tecido” ao escrever que o texto, assim como um véu, pode ocultar e, também, revelar muitas coisas em sua trama. Em outras palavras, pode haver muitas coisas entre as linhas, nos entrecruzamentos dos fios e das palavras que estejam por revelar-se ou mesmo que possam ser inventadas. Tudo dependerá da interpretação tanto de quem lê quanto de quem escreve.

Assim, como em uma produção literária, o desenho também pode vir a ser *textum*, já que ele também pode vir a ser composto pela tecitura de diferentes tipos de linhas no encontro com diferentes signos. Faz-se uso da noção de *textum* para a composição do que se toma aqui por uma *tramatese* e/ou um *textoteia*. Ao serem pensadas na perspectiva das filosofias da diferença com Gilles Deleuze e outros autores que dialogam com a citada perspectiva, tanto as noções de *textum* quanto de signos não serão tratados enquanto um fato predominantemente linguístico.

O que precisa ser dito, para se evitar desencontros, é que o que foi apresentado até o momento, mesmo que de modo breve, aponta para uma noção de *textum* que estaria mais ligada à linguagem. O que Deleuze discute “é a possibilidade de os signos estarem além da estrutura linguística como aquilo que dá sentido e organiza a experiência da existência” (MARQUES, 2017, p. 32). Nesse sentido, é pelo viés da imanência deleuziana e dos acontecimentos que fazem vibrar dispositivos históricos que a composição da presente *tramatese* busca ser composta.

Dos caminhos

“A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.”

(CALVINO, 1990, p. 14-15).

Não há como saber, com antecedência e precisão, como será a composição de uma vida. Pode-se supor, imaginar, até definir muitos dos passos e/ou caminhos a serem trilhados, mas sempre haverá fatores que escaparão ao previsto. O autor desta *tramatese* não definiu, durante sua graduação ou mesmo antes, que um dia estaria escrevendo uma pesquisa que abordasse a temática desenho, muito menos que as suas escolhas profissionais pudessem vir a compor parte de suas escolhas acadêmicas.

Foi pensando acerca das noções de desenhar e tecer que a presente pesquisa teve seu começo. O desenho compõe a vida deste autor em muitas frentes, destacando-se nas esferas profissional e artística: na qualidade de ilustrador, desenvolvendo desenhos que servirão como ilustrações em livros, revistas e demais publicações impressas e/ou digitais; como designer a produzir desenhos que se tornarão identidades visuais de marcas e negócios; no viés acadêmico, enquanto professor de desenho em diferentes cursos (livres, graduação e pós-graduação); com a produção artística, ao criar desenhos que integraram inúmeras exposições, encontros e feiras de arte a nível nacional e internacional. Como todas estas esferas estão interligadas, pode-se dizer que o desenhar é parte constituinte da vida deste autor.

Em paralelo a isso, pode-se observar que o tecer se encontrava em uma posição semelhante ao desenhar. Embora o autor nunca tivesse desempenhado, necessariamente, o trabalho como tecelão, fiando e confeccionando tecidos e/ou tapeçarias, o contato com a produção têxtil sempre esteve presente. Ao aprender a costurar, ainda na infância; ao ter nascido filho de uma costureira que, quando jovem, trabalhou na colheita de algodão; ao escolher cursar uma graduação em Moda; ao seguir trabalhando na área da moda, inicialmente como designer de estampas, depois figurinista e, após a conclusão da graduação, professor de desenho em cursos nas áreas da Moda e Design.

Mas, ao chegar até aqui, vendo o que já foi feito, o caminho que já percorreu, as escolhas que precisou fazer, pensar a respeito do como o desenhar e o tecer estabelecem afinidades entre si só foi possível ao olhar para as aproximações que o desenhar e o tecer estabelecem com sua vida.

Ao se tratar do desenhar junto ao campo ampliado e transversal da Educação, não se vê como escapar dos fios que compõem a teia em que se vive, a rede com a qual se pesca, o tecido que te envolve. São vivências com as quais são produzidas as linhas que nos guiam dentro da trama da

pesquisa.

Pois uma pesquisa, em uma perspectiva pós-estruturalista, que se orienta pelo pensamento da diferença de Nietzsche, Barthes e Deleuze, não segue por uma via reta, segura, pavimentada, onde se inicia tendo em vista claramente o ponto de chegada, em que o terreno plano, o céu azul e a inexistência de obstáculos possibilitam uma viagem tranquila em busca das verdades essenciais que se escondem pelo caminho.

Pesquisar na diferença é se embrenhar em um labirinto, estando atento a toda e qualquer possibilidade que possa nos dar pistas para criar outros caminhos, seguir em uma outra direção. Trilhas, rotas, passagens, aberturas, picadas, sendas, carreiros e atalhos precisam ser criados, traçados, fiados, torcidos, tecidos, desenhados, compostos.

Fala-se aqui de caminhos, de trilhas, de possibilidades de rotas a serem traçadas. Fala-se aqui de algumas das tantas coisas com as quais este trabalho colocou seu autor a pensar até o momento. Fala-se sobre desenhar, sobre maneiras de pensar o ensino de desenho, em como as experiências com o universo da produção têxtil colocaram o presente autor a pensar em modos de desenhar e ensinar a desenhar. Fala-se em como compor maneiras de educar em meio aos fluxos da vida, criando, assim, maneiras de pensar um *ensigno* de desenho disparado pelas vivências com o desenhar, em que a cópia possa vir a ser parte do processo, deixando de ser objetivo final. Fala-se em processos de criação por meio das experiências que se dão em ato.

Fala-se de linhas que estão sendo fiadas com fibras extraídas de fontes distintas, linhas que vão ganhando comprimento conforme se vai girando um fuso⁸ ou uma roca⁹, ao mesmo tempo em que se vai embrenhando na trama da pesquisa. Linhas de composição mista, como grafite, carvão e nanquim, tão distintas quanto o linho, a lã e a seda. Composições oscilantes, ora com a predominância de um tipo, ora com a predominância de outros tipos (de composições), linhas compostas, traçadas e torcidas com muitos intercessores¹⁰.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em *Castañeda*. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formarmos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro (DELEUZE, 1992, p. 156).

A fabricação de intercessores acabou sendo uma constante para tornar possível a confecção

8 Instrumento usado na fabricação manual de fios para torcer e enrolar fibras (geralmente lã, linho, cânhamo ou algodão) dando origem a um fio. Consiste em um pedaço, de madeira ou ferro, cilíndrico e alongado e estreito nas extremidades, que é conduzido com os dedos. Peça de ferro de certas máquinas giratórias para colocar, sobre elas, carreteis ou bobinas nas quais a linha fabricada está enrolada.

9 Tipo de utensílio, manual ou mecânico, utilizado na transformação de fibras têxteis em fios.

10 “O conceito de “intercessores” é fundamental na démarche deleuziana. É por meio dele que podemos relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de imagens, pois em Deleuze a questão fundamental do pensamento é a criação: pensar é inventar o caminho habitual da vida, pensar é fazer o novo, é tornar novamente o pensamento possível. Pensar é produzir idéias” (VASCONCELLOS, 2005, p. 1225).

do presente *Textum*. O próprio Gilles Deleuze, assim como ele em parceria com Félix Guattari, é uma presença na composição do que veio ser tramado aqui, pois com estes autores, assim como outros tantos que dialogam com a perspectiva das filosofias da diferença, é que se criou condições de fiar e entrelaçar cada linha desta *tramatese*.

As imagens escolhidas para serem tramadas no texto também tecem a tese, não apenas como ilustrações do que está sendo exposto, mas também como elemento da urdidura, linhas de visibilidade no dispositivo que ensina o devir *caosturado* entre o desenho e as tecituras, a exemplo dos desenhos e gravuras de Albrecht Dürer, as pinturas, desenhos e gravuras de artistas maneiristas e os desenhos do próprio tecelão.

Não é possível listar todos os intercessores (históricos, artísticos e filosóficos) que ajudaram a compor a presente pesquisa, mas muitos serão devidamente apresentados no decorrer do texto, como outros autores, filósofos, artistas, cientistas, historiadores, conceitos, desenhos, tecidos, personagens, gravuras, objetos e lugares, assim como muitos outros também ficarão nas entrelinhas ou, ainda, se manifestarão apenas nas lembranças do autor, pois há sempre aqueles intercessores que ajudam de maneira invisível ou que não seja possível descrever ou mostrar.

Muitos são os movimentos criados que se deslocam neste fazer tese: *pesquisartecer, escreverfiar, desenharescrever, lercardar, comportramar*. Movimentos necessários para a produção de forças combativas, para não sucumbir em uma luta antiga que vem sendo travada desde a concepção da Teoria das Formas¹¹, que repercute nos processos de criação ao estagnar e paralisar forças que perdem o poder de gênese ao se fixarem na busca de um modelo ideal, universal, essencial, absoluto, verdadeiro a ser alcançado, produzindo modos de pensar a vida que acabam sendo predominantes nos processos de educação e ensino de desenho.

Desenhar vem a ser a ação com a qual se gera a força motriz que move esta pesquisa. Com o produzir desenhos, se pensa maneiras de ver, pensar e compor o ensino do desenhar no cruzamento com os atravessamentos imprevisíveis da vida. Com o desenhar, se cria condições de pensar o que se faz, como se faz, por que se faz e/ou para que se faz, pensando movimentos que ampliam suas dimensões, borrando possíveis linhas limítrofes que distanciam o desenhar das pessoas, colocando-o em um pedestal onde apenas os bem aventurados e predestinados poderiam alcançar.

Os movimentos que compõem esta pesquisa ziguezagueiam¹² de modo assimétrico entre desenhar e tecer, pensando modos de operar com o fazer desenho, modos que trazem, em si, indicativos de como compreender não apenas o que se está desenhando, mas também o como vir a ser um tecelão a produzir linhas e tramá-las com tudo o que o afeta e o move a desenhar. Movimento de ensino, *ensigno* e educação. Ações que se dão em imanência, onde um movimento é inerente ao outro, não sendo possível dissociá-las ou separá-las do todo. Em um sentido spinozista, tais ações

11 Teoria das Formas, ou teoria das Ideias, é o cerne da filosofia platônica. Parte do princípio de que os humanos participam de dois mundos diferentes, um sendo o mundo físico, ou sensível, onde existe a matéria e onde é possível experimentar os sentidos corporais, e o outro sendo o mundo metafísico, ou seja, o mundo ideal, que é composto pelas Formas verdadeiras, essenciais. Para Platão, tudo que existe no mundo físico vem a ser uma cópia (um simulacro) de uma Forma perfeita que só existe no mundo das ideias. “[...] ou seja, a forma, nesse caso, representa a essência de um ser, é aquilo que faz que uma coisa seja o que ela é” (SHÖPKE, 2010, p. 117).

12 A noção de ziguezague com Deleuze será apresentada na sequência.

acontecem e existem em si mesmas, elas não existem em alguma coisa nem são imanentes a alguma coisa. “Em Spinoza, a imanência não é imanência à substância, mas a substância e os modos existem na imanência” (DELEUZE, 2002, p. 12).

Conceito de imanência, aqui, pode ser estendido como o que se entende por “paralelismo spinoziano”¹³ a fim de introduzir a tese de que há um paralelo histórico entre o afunilamento das linhas têxteis e das linhas das artes gráficas, as quais têm, como base, o desenho.

Uma pesquisa do Acontecimento, na qual

Um Acontecimento não se liga a um sujeito mas a outros acontecimentos, formando linhas, e o “sujeito” se constitui aí, entre linhas, por acontecimentos. Um acontecimento pode ser coletivo ou particular, perceptível ou microscópico, mas é sempre impessoal, assubjetivo; são os seres que a pesquisa pensa em função dos acontecimentos e das suas linhas, a partir deles, como derivadas. Eu, tu, a gente: nada são, se não acontecimentos impessoais, ou subpessoais, cada um com sua duração própria variável, individualizações não subjetivas, mas intensicas; afectos, paixões, sensações (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 71).

13 O paralelismo em Spinoza define o conceito de imanência. “Deleuze (2010, p. 100), por sua vez, além de admitir o paralelismo psicofísico, coloca-o como um caso especial de outro paralelismo, o paralelismo epistemológico, o qual identifica uma ideia com um modo individualizado do pensamento e este, de sua parte, seria modo correspondente a um corpo. De qualquer forma, para Deleuze (2010, p. 105), o paralelismo entre corpo e mente caracteriza a dupla expressão simultânea própria do Deus spinoziano: o paralelismo expressaria a imanência divina.” (YONEZAWA; SILVA, 2018, p. 3).

Das direções

“Repetir repetir - até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.”

(BARROS, 1998, p. 11).

Os usos e as práticas do desenho transitam, atualmente, por todas as grandes áreas do conhecimento humano: Ciências Exatas e da Terra, Ciências Biológicas, Engenharias, Ciências da Saúde, Ciências Agrárias, Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes e multidisciplinar. Não é possível descrevê-lo como exclusivo de uma ou de outra grande área. Embora muito de sua popularidade esteja atrelada às Artes, o desenho está na Medicina, nas Ciências Naturais, na Informática, nas Engenharias, na Arquitetura, no Design e em muitas outras, de modo que o ensino de desenho sempre esteve vinculado, de alguma maneira, com a educação, se encontrando atrelado, de muitas formas, a processos de constituição e formação das sociedades.

Mesmo com o uso de ferramentas digitais, como softwares do tipo CAD¹⁴, vetoriais (como Adobe Illustrator e Corel Draw) ou de edição de bitmaps (como o Adobe Photoshop), a lógica da criação à mão livre (lápiz e papel) permanece de alguma maneira. O desenho vem a ser usado em toda sua gama de possibilidades: como esboço, como *esquisso*, como *bosquejo*, como desígnio, como projeto, como traçado, como croqui, como material de estudo, como arte final, como ilustração, como representação, como cópia e como criação.

O ensino de desenho assume um posicionamento estratégico e dinâmico, pois é por meio do uso do desenho que grande parte de trabalhos, produtos e serviços são criados, a exemplo do engenheiro mecânico que projeta uma peça que ajudará a tornar os teares ainda mais eficientes; do arquiteto que traça a planta baixa de uma construção para com a qual o empreiteiro conseguirá mensurar com precisão as dimensões dos espaços a serem construídos; do médico que desenha, de maneira simplificada, um sistema digestivo para explicar para seu paciente como procederá com a cirurgia; do biólogo que desenha, para sua pesquisa, um tipo de parasita que se aloja nas guelras de peixes de água doce; do químico que faz uso de desenhos para demonstrar e explicar fórmulas e estruturas químicas para seus alunos; da enfermeira que desenha um sol e uma lua na caixa de remédios do paciente analfabeto para lembrá-lo de que ele precisa tomar tal medicamento pela manhã e pela noite; do filósofo que traça diagramas e esquemas sobre um quadro negro para explicar

14 Computer Aided Design ou desenho auxiliado por computador, é o nome genérico de sistemas computacionais (software) utilizados pela engenharia, geologia, geografia, arquitetura e design para facilitar o projeto e desenho técnicos. No caso do design, este pode estar ligado especificamente a todas as suas vertentes (produtos como vestuário, eletroeletrônicos, automobilísticos etc.), de modo que os jargões de cada especialidade são incorporados na interface de cada programa.

o dualismo platônico; do ilustrador que produz desenhos que serão usados em livros de língua portuguesa para compor explicações sobre signo linguístico; do designer que faz uso de desenhos geométricos e isometria para desenhar o módulo de um *rapport*¹⁵ de uma estampa digital; do artista que traça linhas, manchas e formas a compor imagens pelo simples desejo de retratar algo que lhe atrai; da tecelã que desenha sinais no chão de terra batida para explicar para um aprendiz como ela cria suas padronagens.

Os desenhos podem assumir importantes posicionamentos no processo de desenvolvimento e criação de ideias a serem apresentadas. Desenhar, assim como escrever um texto, pode possibilitar muitas interpretações, leituras, associações e sensações, tanto para quem desenha quanto para quem observa o desenho finalizado.

Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (2011), em seu livro *Desenho e Desígnio: O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*, originado de sua tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura de Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) em 2001, nos diz que os desenhos não devem ser limitados a meros “instrumentos de raciocínio e descrição”, uma vez que “projetam e especializam desígnios políticos. Tomados como fontes para a História, convém desconfiar de sua aparente neutralidade.” (p. 28). Os desenhos podem fascinar tanto pelo que revelam quanto pelo que podem ocultar, uma vez que o fato de existirem vem a atestar finalidades, interesses, artifícios, sendo necessário estar atento para os desvios e os caminhos prováveis que podem se dar entre desejos e possibilidades e em encontros com a realidade e com os anseios de outros sujeitos.

Edith Derdyk, que é artista e educadora, mostra, em suas publicações, possibilidades de movimentar o desenho em meio a maneiras “[...] de pensar a educação da arte – ou *pela* arte, ou *com* a arte” (DERDYK, 2010, p. 9) com atenção aos procedimentos naturais e culturais que se dão em meio às maneiras de aquisição de conhecimento.

A autora, ao apresentar o livro *Disegno. Desenho. Desígnio*, fala de um “[...] lugar possível para a composição de diferentes acessos e experiências com e a partir do desenho [...]” (2007, p. 17.). Lugar que possibilita caminhos inusitados, que podem se tornar espaços possíveis para a composição de diferentes experiências em contínuo tornar-se. “Tal como fluxo contínuo do rio de Heráclito, nunca se desenha o mesmo desenho, nunca o traço da linha será igual. Em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra!” (2007, p. 17). Embora a autora trate o desenho como “linguagem”, com bases distintas, sua concepção pode ser aproximada aqui com o conceito de devir em uma ontologia da multiplicidade¹⁶, na qual, ao ser pensada com Deleuze, podemos discernir que o desenhar é gerador de possibilidades, estando aberto a combinações, misturas, adições, de

15 Rapport, do francês, quer dizer “repetição”. O seu significado pode ser entendido como um padrão de imagens ou desenhos constituídos a partir de sua repetição, dando a impressão de continuidade, preenchimento e ritmo. Módulo, é a menor área onde estão concentrados todos os elementos visuais que fazem parte da imagem de um *rapport*. Este módulo, quando repetido, forma a padronagem, que significa a composição e organização de seus elementos.

16 — “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação” (DELEUZE, PARNET 1998, p. 173).

onde pode surgir o imprevisível.

Mais importante do que caracterizar a noção de “multiplicidade”, seja talvez compreender para que ela serve. Sumariamente, pode-se dizer que serve para duas coisas: 1. colocar no centro da ontologia dos processos de movimento e de devir, em vez das noções estáticas de essência e de “ser” já-e-para-sempre constituído; 2. permitir pensar a diversidade e a variedade do mundo sem recorrer às noções tradicionais de uno e de múltiplo (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 135).

Quanto mais se desenha, mais se aprende, mais se ensina para si. Não se desenha o que se sabe, mas sim aquilo que se busca saber, e nunca se alcança o que se busca, pois não se trata de encontrar algo pré-existente, mas sim de criar algo. Trata-se de um procedimento inventivo com o qual se vai aprendendo com as experiências inerentes ao desenhar, com as novas possibilidades que passam a surgir. Cada escolha feita com o traçar de uma linha vem acompanhada de um infinito de outras tantas possibilidades, que precisaram ser descartadas para que o desenho aconteça. Não se trata de questionar qual a escolha “certa”, e sim de se estar atento ao que se pode aprender e ensinar com cada escolha.

No processo de se pensar maneiras de como proceder com o ensino de desenho, buscou-se, inicialmente, observar algumas produções bibliográficas que versam sobre a temática. A observação partiu dos seguintes livros: *Desenho de Observação* (CURTIS, 2009), *Desenho para Leigos* (HODDINOTT, 2010), *Fundamentos do Desenho Artístico* (PARRAMÓN, 2009), *Desenho de Moda: Técnicas de Ilustração para estilistas* (BRYANT, 2012) e *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales* (DALLEY, 1980). Pode-se observar um certo padrão no modo como tais publicações apresentam seus procedimentos de ensino de desenho. Percebeu-se uma sequência de abordagens que iniciam com informações acerca dos materiais mais utilizados, alguns exemplos de trabalhos prontos, seguidos de apresentações de maneiras de como se atingir um “traço profissional” por meio de exercícios. As propostas de exercício, em sua grande maioria, são apresentadas por meio de sequências lógicas (passo a passo) do como fazer cada desenho proposto. Tais exemplos de publicações se traduzem em “receituários” que mostram como o fazer desenho “pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 13).

Em tais propostas de ações que envolvem a produção de desenhos, observa-se que a figura humana¹⁷ vem a constituir um elemento comum, determinante em muitos aspectos do fazer desenhar. A figura humana acaba sendo uma unidade de medida e/ou proporção, em que com ela, a partir dela e/ou para ela os desenhos são traçados, criados. O corpo humano é central na execução de projetos arquitetônicos, como casas, palácios e templos; na projeção de móveis, máquinas (engenhos) e objetos; na elaboração de tecidos e tapeçarias para a proposição de roupas e demais elementos de vestuário e/ou decoração; na representação pictórica, como retratos que, por sua vez, podem vir a mostrar a própria figura humana sozinha; ou em composição com os demais elementos descritos,

17 O desenho da figura humana segue uma tradição disciplinar cuja representação da imagem do homem, por meio de conhecimentos artísticos, vem a ser constituinte do desenvolvimento de muitos saberes com os quais foram sendo compostas as visões de mundo. Os desenhos de figuras humanas, cujos primeiros registros partem de inscrições rupestres pré-históricas, se mostram com aparências distintas, variando entre formas abstratas e desenhos com maior realismo. Para Derdyk (1990, p. 70), “as alterações estilísticas que ocorrem na representação da figura humana são uma pequena amostragem da visitação do pensamento e da sensibilidade humana por paisagens até então desconhecidas”.

com os quais estabelece algum tipo de relação.

Tal centralidade já se apresentava na obra de Vitrúvio (*Marcus Vitruvius Pollio*), arquiteto romano que viveu no século I a.C. e deixou, como legado, “*De Architectura*”¹⁸, da qual emerge o conceito de Homem Vitruviano. “Ele compara as proporções do corpo humano diretamente com aquelas da arquitetura de um templo bem projetado” (PERRET, 2009, p. 35). Tal conceito é considerado um cânone das proporções do corpo humano, segundo um determinado raciocínio matemático. Desta forma, o homem descrito por Vitruvius, apresenta-se como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são perfeitas segundo o ideal clássico de beleza. Entretanto, observa-se que, embora Vitruvius não tenha ilustrado o tal homem, suas descrições serviram de base para que outros artistas¹⁹ posteriores interpretassem e criassem, cada um à sua maneira, representações do *homem vitruviano*.

O corpo humano representa a mais profunda introspecção nos contextos socioculturais da arte, desde as culturas tribais aborígenes às mais avançadas civilizações do passado ou do presente. Se a arte pode ser vista como o empreendimento refinado das aspirações humanas, o corpo na arte é a sua mais importante concentração expressiva (HOGARTH, 1998, p. 37).

A representação da imagem do homem por meio do conhecimento artístico proporciona a ampliação de saberes capazes de influenciar a visão de mundo. Os desenhos da figura humana, que têm sua primeira aparição por meio de registros na pré-história, se mostram com aparências distintas que vão desde a abstração das formas até o desenho realista.

Para Derdyk (1990, p. 70), “as alterações estilísticas que ocorrem na representação da figura humana são uma pequena amostragem da visitação do pensamento e da sensibilidade humana por paisagens até então desconhecidas”. A necessidade do conhecimento científico e artístico do corpo faz com que a arte, tanto quanto a ciência, busque estudos e pesquisas que possam avançar em conhecimentos objetivos e subjetivos sobre a vida humana, compreendendo uma relação histórica sobre a arte.

Existem várias formas de desenho, as quais partiram da necessidade de registrar o corpo, que foram se moldando a partir de pesquisas sobre conceitos geométricos e matemáticos. Para Derdyk (1990, p. 38):

A figura humana é a grande personagem da História da Arte. Ora a figura humana aparece estilizada, ora a figura parece estar posando, presumindo-se a existência de modelos reais. Ora parece estar representando cenas mitológicas e alegóricas, ora parece incorporar a forma de um deus, aludindo ao divino e ao sagrado. Ora aparece em formas demoníacas e grotescas, alucinatórias, revelando dimensões infernais da natureza humana, ora aparece em cenas do cotidiano indicando o caráter profano das ações humanas. Ora a figura humana aparece de maneira mais espiritualizada, quase que desmaterializada, ora aparece demonstrando o seu vigor muscular e anatômico: sinais do tempo.

18 O tratado é dividido em 10 livros diferentes, lidando com aspectos da arquitetura, planejamento urbano e máquinas. É considerado o único tratado europeu do período greco-romano que chegou aos dias de hoje e que inspirou diversos textos sobre Arquitetura e Urbanismo, Hidráulica e Engenharia desde o Renascimento.

19 A exemplo de Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Cesare Cesariano, Walther Hermann Ryff, Robert Fludd, entre outros.

O desenhar é tramado com linhas, como no exemplo da representação de uma figura humana. Desenhos que envolvem corpos, desenhos que sugerem corpos, desenhos nas paredes das cavernas, desenhos gravados nas paredes de casas, templos e palácios e desenhos traçados sobre objetos, sobre as mais variadas superfícies, a exemplo da Vênus Lespugne²⁰, das paredes de Lascaux²¹, dos muros de Pompéia, das colunas do templo de Karnak, da tapeçaria de Bayeux, das sedas e porcelanas chinesas, dos feltros mongóis, dos hábitos monásticos, dos códices e manuscritos, dos manuais de instalação de eletrodomésticos, dos muros de grandes centros urbanos, das classes escolares, entre outros.

Assim como o corpo humano, os artigos têxteis também se constituem em elementos comuns, com os quais artistas, arquitetos, designers e estilistas compõem seus desenhos, suas criações. Seja por representações de figuras humanas, vestidas ou nuas, seja na produção de tecidos, roupas, revestimentos, objetos de decoração, construções arquitetônicas, pinturas, tapeçarias e esculturas. O corpo, nesta *tramatese*, não se encontra no foco da pesquisa. Entretanto, o desenhar é tramado com linhas e signos nos quais o corpo sempre poderá estar subentendido de alguma maneira.

As ligações com o tecer não se dão apenas na ordem do uso e contato com artigos têxteis, mas também no processo de composição do traçar de um desenho que, aqui, se assemelha a procedimentos vinculados à produção têxtil, a exemplo da produção de fios e das possibilidades de tramar tais fios. Com os movimentos do traçar, o pensamento não está separado da ação: pensa-se em ato, pensa-se com todos os dados e elementos com os quais se tem contato durante o desenhar.

20 Conforme apresentado no capítulo DO TECER.

21 Conforme apresentado no capítulo DO DEZENHAR.

Dos desígnios

“O espantoso é sentir às vezes a impressão de certeza e de consistência nas construções humanas, formadas pela aglomeração de objetos aparentemente irreduzíveis, como se aquele que os dispôs os tivesse conhecido por afinidades secretas. Mas o espanto ultrapassa tudo quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujos mecanismos ignora.”

(VALÉRY, 2011, p. 160).

A todo instante, a questão “por onde?” é proferida por quem pretende iniciar uma criação, neste caso fazendo uso do desenhar ou do tecer, criaturas convictas a respeito daquilo que afirmam categoricamente desconhecer, não saber, temer, e/ou também, desgostar. Tal questão vem sempre acompanhada de expressões faciais e contrações de seus corpos que indicam o desagrado, como um gosto de remédio indigesto ou um cheiro repugnante de algo em que não se quer mexer e que, então, é preferível deixar de lado.

É mais simples ignorar, fazer de conta que não está lá, do que resolver botar a mão e se envolver com uma coisa que certamente vai dar trabalho ou, ainda, que poderá tirar da zona de conforto, das rotinas ou mesmo do perigoso “lindo mundo da perfeição” e das coisas verdadeiras e certas, onde reinam as representações da “bela-alma”²², em que se permite “[...] apenas diferenças conciliáveis e federáveis, longe das lutas sangrentas. A bela-alma diz: somos diferentes, mas não opostos [...]” (DELEUZE, 2006b, p. 16). Nessa direção, correr risco acaba sendo problemático. Não se pode arriscar, mas a criação só acontece à beira do abismo, à margem de um rio caudaloso, enquanto a “bela-alma” prima pela segurança da terra firme.

O problemático e o diferencial determinam lutas ou destruições, em relação às quais as do negativo não passam de aparências e os votos da bela-alma de mistificações a partir da aparência. Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo *também* os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão (DELEUZE, 2006b, p. 15-16).

Quando se pergunta por onde ir, é comum esperar por uma resposta que aponte um caminho, que indique um atalho, que mostre uma direção confiável ou uma rota segura. Muitas vezes se espera receber um fio condutor, como aquele que Ariadne deu a Teseu antes dele adentrar ao labirinto do Minotauro. Linha guia, para demarcar os caminhos traçados, para não se perder. Perguntar por onde ir pode ser um pedido de auxílio. Afinal de contas, por que arriscar-se se alguém já fez isso por nós?

22 “Há muitos perigos em invocar diferenças puras, liberadas do idêntico, tornadas independentes do negativo. O maior perigo é cair nas representações da bela-alma: apenas diferenças, conciliáveis e federáveis, longe das lutas sangrentas. A bela-alma diz: somos diferentes, mas não opostos... E a noção de problema, que veremos estar ligada à noção de diferença, também parece nutrir os estados de uma bela-alma: só contam os problemas e as questões... Todavia, acreditamos que, quando os problemas atingem o grau de positividade que lhes é próprio e quando a diferença torna-se objeto de uma afirmação correspondente, eles liberam uma potência de agressão e de seleção que destrói a bela-alma, destituindo-a de sua própria identidade e quebrando sua boa vontade. O problemático e o diferencial determinam lutas ou destruições em relação às quais as do negativo não passam de aparência e os votos da bela-alma não passam igualmente de mistificações na aparência. Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão.” (DELEUZE, 2006b, p. 16-17).

Mas será que o caminho trilhado por outras pessoas é sempre a melhor opção? Seguir os rastros, pegadas ou trilhas indicadas é mesmo a garantia de alcançar um resultado satisfatório? De que adianta seguir precisamente o traçado de uma figura sabendo que o resultado será uma cópia? Onde fica a criação em meio à reprodução, à representação, à cópia? Por que não arriscar-se? O que pode acontecer se sair da trilha, desviar a rota ou perder o rastro? Não se sabe! O que se sabe é que muitas possibilidades podem vir a se dar.

O que se estabelece no novo é precisamente o novo, pois o próprio novo do novo, isto é, a diferença, é exigir, no pensamento, forças que não são da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto numa *terra incógnita* nunca reconhecida, nem reconhecível” (DELEUZE, 2006b, p. 198).

Ao pensar que o problema reside no movimento em que se afirma ser necessário estudar os clássicos e métodos tradicionais de desenho amplamente difundidos dentro da academia para aprender a desenhar, percebe-se que não se pode fixar-se nisso e tomar tal movimento como uma verdade absoluta. Se desenhar se resumisse a reproduzir com fidelidade as mesmas maneiras e formas de fazer desenho tidas como clássicas, ignorando ou mesmo evitando dar a devida atenção aos imprevistos e acasos inerentes ao processo, a que se resumiria o desenhar hoje?

É fato que, em um senso comum, desenhar é representar figuras e imagens por meio de linhas e traços, e que o “bom desenho” é aquele que mais apresenta semelhança com o modelo. É fato, também, que não se tem como representar uma figura com a mesma quantidade de detalhes que compõe a imagem tomada como modelo original, como, por exemplo, em um retrato de uma pessoa ou mesmo de uma paisagem. Por mais fiel que o desenho possa vir a ser ao seu modelo equivalente, o desenho sempre deixará escapar algum detalhe, pois são de ordens diferentes.

No plano das artes²³, esta discussão é intermitente, pois, quando parece já ter sido superada, há sempre um novo caso, uma nova obra, um outro artista que suscita a discussão a respeito do que torna um desenho ou uma pintura “boa”, utilizando-se de abordagens de nível técnico, político, filosófico, histórico e/ou moral.

Junto a filósofos como Nietzsche e Gilles Deleuze, a arte pode constituir os movimentos de uma pedagogia dionisíaca; prática que não se preocupa em emitir juízos de valor, separar a arte da produção mundana, apontar o que é divino e o que é demoníaco, dizer que a arte é isso e não aquilo. Essa perspectiva mostra que a arte não pressupõe julgar o que é ou não é original, o que é ou não é belo. A arte não exprime nenhuma essência transcendente, tampouco exterioriza modos de ver o mundo (ZORDAN, 2005, p. 262).

Mas, ao se envolver nestas discussões labirínticas, há o cuidado em evitar se perder em meio aos dogmatismos: aquelas verdades incontestáveis, que não são passíveis de serem demonstradas, a exemplo do que se procede em muitas religiões, como o catolicismo, em que os dogmas devem ser

23 Em *O que é a filosofia?*, o plano de composição, caído das artes, é constituído pelo que Deleuze e Guattari chamam de “affectos e perceptos”. “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os affectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e affectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, e ele próprio um composto de perceptos e de affectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 193-194).

aceitos sem questionamento, uma vez que se trata de proposições atribuídas à uma palavra divina.

Na filosofia, o dogmatismo está associado igualmente à falta de uma crítica mais profunda (posição de Kant), seja por parte de certas premissas consideradas verdadeiras em si, sem qualquer exame da própria razão como instrumento do conhecimento, seja pela crença num realismo ingênuo, em que se acredita que o mundo e as coisas se mostram como são, sem qualquer intervenção da razão (SCHÖPKE, 2010, p. 84).

Com o Pensamento da Diferença, os questionamentos suscitados aqui servem para pensar o desenhar e o ensino de desenho em um plano de imanência no qual os “elementos inconstantes carregam as potências caóticas de todos os elementos”, evitando, assim, limitar movimentos que envolvem o desenhar a “[...] domínios físicos ou psíquicos, espirituais ou materiais” (ZORDAN, 2005, p. 262).

No senso comum, partindo do que já foi ouvido em sala de aula e em conversas com as mais variadas pessoas que dizem não saber desenhar, pode-se notar que os pressupostos que pairam sobre um dito saber desenhar definem tal atividade como um domínio praticamente metafísico, que propicia a capacidade de imitar a natureza com perfeição por meio da representação diante do primado da identidade, que, independente da “[...] maneira pela qual é concebida, define o mundo da representação” (DELEUZE, 2006b, p. 15).

Ou seja, no referido “mundo da representação”, o “bom” desenho é aquele que tem, como propensão, a busca pelo “verdadeiro”, aquele que realmente se parece com o modelo, aquele que representa uma verdade e que é tomado por sofisticado exatamente por conseguir representar a imagem idealizada. Pois, em linhas gerais, partindo de um pensamento clássico, a representação vem a ser “o ato de “tornar presente”, de “reapresentar” ao espírito” (SCHÖPKE, 2010, p. 211) uma imagem ou ideia de algo que nos é familiar, algo de que temos conhecimento, mas que existe apenas em um outro plano, em outro mundo. “Segundo Aristóteles, todo conhecimento passa pelo campo da sensibilidade, o que significa dizer que a razão, tendo por finalidade representar o real, age sempre mediada pelas percepções que tem do mundo.” (Ibidem).

Como as representações mediadas pelas percepções do mundo nunca conseguem reproduzir, em sua totalidade, as imagens que só existem no plano das ideias, o que se representa é tomado por simulacro, ou seja, cópia que vem a ser uma simulação “defeituosa” das imagens modelo. Cópias que, para o pensamento da representação, são problemáticas exatamente pelo distanciamento que se tem dos modelos universalizantes. “A simulação é a própria, potência da natureza no processo contínuo de surgimento de identidades a partir de um fundo de diferença, isto é, a diferença como fonte sem relação das formas por vir” (MADARASZ, 2005, p. 1214).

Segundo Deleuze, o mundo em que vivemos é o mundo dos simulacros: “[...] nele o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo que é o da diferença e repetição” (DELEUZE, 2006b, p. 15-16). O simulacro é construído sobre uma dessemelhança, uma diferença, repetindo a simulação em sua própria estrutura estabelecendo relações simultâneas entre a semelhança e a diferença “[...] num mundo de ordem e de identidade,

ou seja, um mundo de múltiplos ou de identidades que nós reconhecemos como tais (MADARASZ, 2005, p. 1214).

Diante da afirmação de Deleuze, é possível observar que, em países como o Brasil, em que a educação por muito tempo foi (e em alguns casos ainda é) regida por uma moral cristã, que se estabeleceu por um viés doutrinário de forte caráter dogmático e religioso (ARANHA, 2006) imperativo por séculos, o pensamento da representação continua ecoando em muitos corredores e salas de aula de escolas, colégios e universidades, onde ainda se crê que, para saber desenhar, é necessário uma intervenção de ordem metafísica materializada na forma de vocação e/ou dom divino conforme ideais clássicos. Ou seja, partindo desta perspectiva, saber desenhar é saber “copiar” com perfeição. Mas isso não invalida a afirmação de Deleuze, muito pelo contrário, tal colocação apenas atesta o fato de que o “mundo moderno” está composto de incontáveis maneiras de pensar com a produção de imagens que o compõe.

Em meio à grande maioria dos que pensam por este viés da “cópia”, existem alguns que se aventuram a produzir desenhos à sua maneira, despreocupados com as reais proporções da natureza e dos cânones clássicos, buscando pensar a diferença em si mesma e as possibilidades de “[...] relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo” (DELEUZE, 2006b, p. 16), e mostrando que é possível desenhar rompendo com a imparcialidade e severidade impostas pelo Juízo de Deus.

O que se objetiva mostrar aqui é que o fazer desenho vem a ser uma maneira de tecer superfícies em camadas com diferentes tipos de linhas e fios, procurando relações entre o desenvolvimento das tecnologias tecelãs e o ensino de desenho. Ao desenhar, cada um acaba por criar uma maneira singular de fiar linhas e tecer desenhos, pois se defende que desenhar e tecer são acontecimentos²⁴ imanentes. A *tramatese* se desenvolve apresentando como algumas noções de desenho e tecido estão tramadas historicamente e como alguns dos encontros (desenho/tecido/linha/fio) compõem e dão pistas para pensar o ensino de desenho. Mostra como muitas linhas, que são decorrentes dos encontros e dos intercessores produzidos com a pesquisa, constituem paisagens em que o ensinar desenho não se separa do seu fazer.

Ao fazer-tecer, riscar-fiar, desenhar-tramar, pensar-tramar, tramar-desenhar, riscar-pensar, desenhar-tecer, desenha-se, ensina-se e cria-se condições e ações que compõem a vida daqueles que estiverem envolvidos em tais movimentos, negando-se, assim, a transcendência, ou seja, a crença de que haja um plano superior (metafísico), um céu onde existem os modelos de verdade a serem copiados e imitados por todos aqueles que estão na terra, que corresponderia a um plano

24 Acontecimento, expresso sempre no infinitivo, para Deleuze: “O devir-ilimitado tornar-se o próprio acontecimento, ideal, incorpóreo, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo não é o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é nem um nem outro, mas seu resultado comum (cortar-se cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos não sendo nunca nada mais do que efeitos, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz)” (DELEUZE, 2009, p. 9). Para Foucault, o acontecimento é o devir dos dispositivos que o enunciam e o visibilizam em práticas discursivas (DELEUZE, 1992).

inferior (físico/material), um mundo onde as ações estariam limitadas à busca da representação de tais modelos.

Fala-se em multiplicidade ao tratar de uma pesquisa multireferencial, em que os percursos da pesquisa foram se dando com o tatear em movimentos irregulares de idas e vindas, entre leituras de livros, desenhos, cadernos de anotações, registros de áudio, fotografias, imagens capturadas da internet, leituras de teses, artigos e dissertações, publicações em vários idiomas, traduções, dicionários, procrastinações, viagens, tecidos, museus, exercícios de desenho, aulas de desenho, desenhos de observação, novas leituras, os mesmos livros e outros tantos livros “novos”. Neste perambular, entre e com tantas referências, muitos encontros foram se dando e, assim, disparando a composição e os procedimentos da pesquisa.

O ensino de desenho dentro de cursos de graduação nas áreas de Artes, Design e Moda ajudam a compor o desenvolvimento desta pesquisa por constituir a empiria com a qual este professor lida diariamente, em que o desenhar vem a ser usado tanto no ensino de disciplinas técnicas, como desenho de moda, por exemplo, quanto propriamente no exercício de processos de criação com o desenho. Desenhar que, como modo de ver, pensar e conceber imagens dentro das citadas áreas de atuação, acaba entrando em choque, conflito, atrito com outras questões (como a busca da representação de modelos idealizados) que também se fazem presentes na educação moral. Tanto em sala de aula como na educação informal adquirida culturalmente, o clichê e a representação estereotipada reforçam um olhar que pouco varia, pois recai sempre nos mesmos cânones. Problematizar o canônico traz questões que, de certo modo, não são recentes, mas que não perdem o viço de uma “bela-alma” (DELEUZE, 2006b, p. 16-17).

Os modos pelos quais o ensino de desenho é tratado aqui procuram mostrar que o ensinar desenho vem a ser produzir maneiras de traduzir²⁵, transformar referências, códigos e signos em linhas e fios com os quais se possa tramar, tecer, assim como também acontece com a escrita.

Há nisso uma aposta na hipertextualidade de que somos feitos e que nos serve de força e matéria para nossas produções. Como se sofrêssemos de uma doença do tipo literária que nos condenasse à ideia de que escrever, como um ato de criação em todos os sentidos, trata-se de um processo de impessoalização, do qual, uma vez inseridos, não podemos fugir. Escrever seria um sinônimo para a tradução, como nos diz Valéry (1956) e, quando o fazemos estamos criando um duplo de nós mesmos, inventando um outro espaço vital que possa ser o nosso, enquanto somos, constantemente, invadidos por ideias alheias que, paradoxalmente, são nossas e nos chegam de improviso (VILA-MATAS, 2002). A escrita, como tradução, atuaria como o compartilhar de uma busca sempre singular e coletiva (ADÓ, CORAZZA, 2016, p. 507-508).

O professor se torna um *mágister*, que decodifica os signos e mostra maneiras de fazer, maneiras que ele inventa e compõe a cada desenho, a cada aula, retornando ao “Tempo em que o magistério era coisa de mágicos. Magistrados, *magister*, magia. Algo que envolvia a decifração de signos e símbolos incompreensíveis” (ZORDAN, 2016, p. 95), como uma aranha, onde os fios que são

²⁵ “Ora, traduzir não é um ato simples; não basta substituir o movimento pelo espaço percorrido, é preciso uma série de operações ricas e complexas [...]. Tampouco é um ato secundário. Traduzir é uma operação que, sem dúvida, consiste em domar, sobrecodificar, metrificar o espaço liso, neutralizá-lo, mas consiste, igualmente, em proporcionar-lhe um meio de propagação, de extensão, de refração, de renovação, de impulso, sem o qual ele talvez morresse por si só: como uma máscara, sem a qual não poderia haver respiração nem forma geral de expressão” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 208).

excretados para a produção de sua teia são produzidos a partir de tudo que o compõe, de tudo que a nutre. (BARTHES, 2010).

Modus operandis de tecer um desenho, de desenhar uma aula, de mostrar como fazer um desenho de modo que aquele que observa tal *mostração* consiga compreender um modo de fazer tramando o modo visto com aquilo que possivelmente já saiba, com suas pressuposições, juntando elementos (históricos e sensórios) e, assim, fiando sua própria linha, tramando seu próprio modo, criando possibilidades, fazendo, à sua maneira, um desenho que tem a aula como o disparador²⁶, força que movimentada todos os fios do tear.

Porém, não é apenas com a aula que tal disparo se dá: a aula vem a ser um dos elementos desta operação, mas tudo que atravessa a vida deste que desenha pode vir a compor seu processo *dezenhante*. Este processo acontece via atravessamentos que se mostram oriundos das mais variadas direções e distâncias, com forças e intensidades diferentes, estabelecendo rotas, linhas que vão delineando superfícies, e criando pontos que não são de partida nem de chegada, mas sim de cruzamento, *Debuxos*²⁷.

Desenhar em meio a tais atravessamentos é romper com os procedimentos usados para produzir desenhos “verdadeiros”, aqueles que se dão via procedimentos que seguem sempre pelas mesmas rotas sedimentadas, que estabelecem qual o caminho certo, a direção exata, a velocidade permitida, o tipo de traço correto para se constituir em um caminho seguro em que se sabe aonde chegará na tentativa de eliminar surpresas e possíveis riscos omissos pelo caminho.

Os modos como o *textum* vai sendo composto, numa tecitura que vai se dando, diz respeito a procedimentos e maneiras de se conduzir a composição/fiação das linhas que são produzidas e tramadas no texto/pesquisa numa teia, compondo, assim, um *tecidotese*. “Tese-teia que se tece sobre as telas da vida, superfícies privilegiadas de exibição e inscrição dos desejos de todos que, juntos, a defendem” (ZORDAN, 2012, p.23).

Pensando com Corazza, trata-se “[...] o ‘texto’ como uma trama de signos, um tecido de referências, uma teia de códigos [...]” (*apud* ZORDAN, 2012, p. 23). Tece-se a teoria em texto, criação com a explanação de pontos de vista, tramado em meio a “[...] ligação e rompimentos de fios, exposição da trama, de seus cortes, apliques e bordados [...]” (ZORDAN, 2012, p. 23), atento aos movimentos e encontros de uma “[...] ética que não consegue ser separada da estética” (ZORDAN, 2014, p. 121.), maneirismo operatório que exige se colocar à espreita ao criar condições para que encontros se deem.

Fazer uma tese é expor um campo problemático, os conceitos com os quais este

26 “Por disparador entende-se a força motriz que dá a potência do desenvolvimento de uma pesquisa. Linha de fuga do pensamento, que se espalha sobre alguma coisa antes não pensada, dando uma nova maneira de olhar aos transcorrer de uma vida. Essa força de disparo mobiliza o desejo, cria a vontade para todo um trabalho. Uma pesquisa que pode se constituir dos mais variados elementos existentes, como por exemplo: obra de arte, engenho, teoria; um objeto/objeto qualquer, coisa ou palavra, Figuras que disparam pressupostos, suposições, indagações, confusões” (ZORDAN, 2011, p. 4247).

27 O termo *debuxo* é usado como um sinônimo para desenho. Termo muito antigo, que, embora esteja em desuso na língua portuguesa, pode ser encontrado em duas situações distintas: tanto delinear, desenhar, traçar os contornos de, como representação gráfica de como os fios em um tear (urdume/teia e trama) estão organizados para formar o tecido. Este termo será retomado no decorrer do texto.

campo é pensado, os personagens conceituais que o povoam, os tipos psicossociais que o habitam e as figuras estéticas por meio das quais o percebemos (ZORDAN, 2012, p. 24).

São movimentos de deslocamento que fazem com que a tecitura do *tecidotese* escoe pelas bordas, transitando por diferentes áreas “[...] das partituras das metodologias consagradas” (LEMOS, 2012, p. 160), já que a presente pesquisa se dá no encontro com a filosofia da criação de Deleuze, pensando “[...] a criação, como gênese do ato de pensar [...]” (DELEUZE, 1987, p. 97), partindo de um procedimento *Maniera Moîrai*. Neste, mitos e outras figuras amalgamadas na cultura ocidental são tomadas como imagens disparadoras no desenvolvimento das abstrações.

Do deZenhar

“Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são.”

(CALVINO, 1990, p. 17).

Fala-se de encontros com os quais se pode vir a estabelecer as maneiras do *deZenhar*, em que *deZenhar* (com Z) se trata de uma maneira de criar com linhas, apresentando os maneirismos de um pensar tecelão; em que a escolha por fazer uso do termo *deZenhar* grafado com a letra “Z” se dá para afirmar uma ação de “alternância de devires” (ORLANDI in MESQUITA; PRECIOSA, 2011, p. 14), afirmando o ziguezaguear apreciado por Deleuze²⁸. O desenhar grafado com “S”, ao ser definido como modo de representar ou sugerir por meio do desenho, não é aqui negado ou depreciado, pois ele constitui parte do *deZenhar*.

DeZenhar pode ser tanto produzir um desenho quanto um *textum*, sempre a criar modos de *ensinar* ao compor com signos, linhas e tramas, pois tem a ver com ziguezaguear de linhas, com repetições que nunca se repetem igualmente, compondo e produzindo simulacros.

[...] Z é uma letra formidável, que nos faz voltar ao A. O ZZZZ da mosca, o ziguezague da mosca. O Z é o ziguezague. É a última palavra. Não há palavras depois de ziguezague. É bom terminar em cima disso. O que acontece com o Z? O Zen é o inverso de *nez* [nariz], que também é um ziguezague. É o movimento... a mosca... O que é isso? Talvez seja o movimento elementar, o movimento que presidiu a criação do mundo. Neste momento, estou lendo sobre o Big-Bang, a criação do universo, a curvatura infinita, como tudo se fez... A base de tudo não é o Big-Bang, mas o Z (DELEUZE, 1988, p. 78).

DeZenhar vem a ser o criar ao se tecer desenhos, em uma ação que coloca quem desenha no movimento de pensar com o que está sendo feito em ato, diferente de pensar apenas sobre o que se fez. Trata-se de um pensar durante, e não apenas um pensar após. *DeZenhar*, assim como tecer, é ação que não pode se dar à parte do pensar. O pensamento compõe tais ações, e estas ações possibilitam encontros que colocam o pensamento em movimento, em deslocamento, em viagem. “Pensar é viajar [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 202). Ao pensar o desenhar com o ziguezague constituindo o viver de uma pesquisa acadêmica e artística, pensa-se uma vida artista na educação, desencadeando devires, movimentos e linhas de uma pesquisa *dezenhante*.

As maneiras para se proceder com este criar e com este viajar partem tanto de uma revisão histórica, em que são apresentadas algumas das relações entre a produção de desenho e a produção

28 – Essa afirmação se dá a partir do *L’Abécédaire* de Gilles Deleuze, que foi um programa de televisão francês produzido por Pierre-André Boutang entre os anos de 1988–1989, consistindo em uma série de oito horas de entrevistas entre Gilles Deleuze e Claire Parnet em que o filósofo apresenta um verbete para cada uma das letras do alfabeto. Este programa foi transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva e pode ser facilmente encontrado em arquivos PDF disponíveis em vários sítios na internet.

têxtil, quanto da proposição de exercícios, ações práticas em que o fazer desenhos se confunde com o tecer; experimentações que possibilitam uma afinação dos sentidos com o traçar, colocando em movimento ziguezagueante as percepções de quem desenha; movimentos que podem perturbar por se distanciarem da possível obviedade e monotonia de um percurso linear.

Estes exercícios se configuram como propostas abertas que visam possibilitar que encontros aconteçam, mostrando que o desenhar e o tecer estão entrelaçados. Trata-se de experimentações práticas com o desenhar, de exercícios que não visam a representação fiel de algo dado, mas que podem estabelecer a composição de desenhos que apresentem alguma semelhança a uma imagem de referência. Busca-se, com estes exercícios, a composição de um registro de experimentações, de um percurso com a produção de linhas, linhas de aprendizado, evocando um pouco daquilo que foi definido por Deleuze (2003) como um platonismo de Proust ao entender que tal aprendizado se dá, em parte, com as lembranças, em que o que vem a ser lembrado é voltado para a composição de algo novo, não para a reprodução de algo do passado.

Aprender diz respeito essencialmente aos *signos*. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa (DELEUZE, 2003, p. 4).

Estes exercícios são compostos, em parte, por experimentações *dezenhantes* (SOUZA, 2015) que, ao operar tanto com linhas traçadas ao acaso quanto com linhas calculadas/planejadas, gera possibilidades para que se dê um modo de pensar/criar/fazer com o desenhar e com o escrever²⁹ – com linhas –, visando, assim, criar condições para que encontros aconteçam entre aquele que desenha e os signos do lápis, do papel, da caneta e/ou seja qual for o material utilizado para desenhar. Para a produção de uma linha, é necessário estar sensível aos signos de todos os materiais envolvidos no processo, e tal sensibilidade pode se compor das memórias de outras experimentações em uma percepção que vem a ser mais *háptica* que *óptica*.

Experimentações *dezenhantes* podem se dar nos processos de traçar desenhos, assim como nos movimentos do pensar com desenhos e, durante o desenhar, em movimentos alternantes, imprecisos, mas que se dão a todo instante, seja no próprio ato de fazer um desenho quanto no presenciar/observar alguém a desenhar. Aqui, não há espaço para o temor de um “conseguir fazer certo”, mas há uma inevitável mistura de receio e deleite no espreitar os próprios ziguezagues, assim como os alheios, “[...] visto que o próprio estar à espreita não ocorre sem ziguezagues da sensibilidade. Assim como o estar à espreita, o ziguezaguear não conhece a tranquilidade” (ORLANDI *in* MESQUITA; PRECIOSA, 2011, p. 14).

29 Referindo-se à escrita da presente tramatese.

Do ensinar

“O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu.”

(BARTHES, 2010, p. 24).

A noção de signo tratada aqui é pensada a partir das considerações que Gilles Deleuze estabeleceu, tomando, como ponto de partida, a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em seu livro intitulado *Proust e os signos* (2003). Nesta obra, Deleuze discute sobre a “[...] possibilidade de os signos estarem além da estrutura linguística como aquilo que dá sentido e organiza a experiência da existência” (MARQUES, 2017, p. 32), estabelecendo, assim, que a interpretação dos signos, em suas distintas classificações, pode associar-se a um processo de aprendizado, partindo da “[...] perspectiva de que os signos nos forçam a pensar mais do que representam por si mesmos algo a ser conhecido” (BELLO, ZORDAN, MARQUES, 2015, p. 2). É nesta direção que Deleuze vem a tratar o signo mais no sentido de uma ação de violência do que de “[...] uma forma que estaria no lugar de outra no processo de reconhecimento. Os signos, dessa maneira, estão mais para um ato do que para um objeto ou representante” (BELLO, ZORDAN, MARQUES, 2015, p. 2).

A discussão que Deleuze suscita sobre signos escapa, ao menos em parte, da abordagem que autores como Ferdinand de Saussure, Charles Morris, Charles Sanders Peirce, Louis Hjelmslev e Mikhail Bakhtin traçaram na perspectiva da semiótica ou semiologia, com suas diferentes definições no que tange aos estudos sobre signos no campo linguístico (BELLO, ZORDAN, MARQUES, 2015).

A presente *tese-teia* se pauta mais objetivamente no que Deleuze traçou sobre signos, não havendo espaço para uma revisão pormenorizada dos autores mencionados no parágrafo anterior, embora tal estudo tenha sido necessário para a composição da pesquisa e possa ser feito a partir da leitura de dois trabalhos. O primeiro é o artigo *Signos e interpretação: entre aprendizagens e criações*, de 2015, que é assinado por Samuel E. L. Bello, Paola Zordan e Diego Marques, em que os autores estabelecem, de forma sucinta, o mapeamento de alguns elementos que constituem a noção de signo, tendo, como foco principal, a capacidade do signo de produção de conhecimento. O segundo trabalho foi a tese de Diego Souza Marques, intitulada *Aprendizagem da diferença: signos e subjetivação nos estilhaços da representação*, defendida em 2017, em que o autor estuda a noção de aprendizagem e suas potencialidades a partir das discussões filosóficas de Gilles Deleuze.

Ao pensar a noção de signo na perspectiva da diferença, “[...] na qual interpretar implica compor os elementos sgnicos numa criação” (BELLO, ZORDAN, MARQUES, 2015, p. 1), objetiva-se

direcionar o estudo para o que Deleuze entenderá como aprendizado para, com isso, fundamentar o que, nesta tese, se toma por *ensigno*.

O termo ensinar surge na França como *enseigner*, por volta do século XI, vindo a ser usado na língua portuguesa apenas no século XIII e derivando do baixo latim *insignare*, que significa indicar, designar, e que também pode ser compreendido como “marcar com um sinal”. A noção moderna de ensinar, enquanto transmissão de conhecimentos a um aluno, surge no século XVII e reflete o surgimento da escola moderna e da organização do sistema escolar (CAMBI, 1999).

Ensignar diz respeito a um aprender com os signos, interpretando-os, decifrando-os, criando-os, tornando-se sensível a eles. “Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (DELEUZE, 2003, p. 4). Para Deleuze, a partir de sua leitura da obra de Proust, aprender é resultante do encontro com signos. “Eles [os signos] são aquilo que, independentemente de esperança ou de desespero, aparecem quando menos esperamos e exigem de alguma maneira um refúgio próximo pelo seu imediatismo ou um abraço no que ao primeiro afeto soa tão longínquo” (MARQUES, 2017, p. 32-33).

A noção de encontros, em Deleuze, é muito importante para a concepção do processo de aprendizagem, pois “são uma forma de percepção diferente da ideia de conhecimento produzido por uma boa vontade ou natureza inerente ao humano de solucionar problemas” (MARQUES, 2017, p. 16). Os acasos, os imprevistos em meio aos transcorres da vida que nos convidam a tomar uma atitude diante deles, podem ser entendidos como encontros.

O encontro não se trata de uma cavidade dentro do saber a qual, por obrigação humana, deveria ser preenchida para manter-se o conhecimento seguro. Ele estabelece a necessidade de uma resposta imediata, não havendo tempo de consultar respostas prévias. Ele é imprevisível, não se tem como saber o que dele pode resultar. Pelo fato de um encontro poder despertar um senso comum, ele pode levar ao pânico até mesmo aqueles considerados aptos para responder aos acasos. “Exatamente por esse medo é que os encontros nos violentam, conforme enfatiza Deleuze em suas discussões sobre o aprendizado. E é exatamente por nos violentar que os encontros abrem espaço para a criação” (MARQUES, 2017, p. 16).

Tais encontros serão demonstrados aqui tanto por uma revisão histórica, que oscila entre dados cronológicos e considerações anacrônicas em torno de acontecimentos como tecer, desenhar e ensinar, quanto por meio da proposição de desenhos, de exercícios de desenho e, ainda, por meio de dois personagens, o Tecelão e o Dezenhante Diário, com os quais se produz atravessamentos na tecitura da tese. Estes últimos podem ser lidos como bordados sobre a superfície do *Textum*. Com eles, demonstra-se como o *deZenhar* se dá em suas vidas, como aprendem com os encontros que se dão em meio aos transcorreres de suas vidas, encontros estes repletos de signos.

Para *deZenhar*, estabelece-se uma relação entre os signos abstratos do que se aprende e os signos que decorrem das marcas sobre as superfícies de inscrição enquanto grifos, grafos, glifos, traços, sulcos, linhas, que marcam tanto as superfícies que as recebem quanto aquele que produz tais marcas. O *ensignar* se dá na imanência do *deZenhar*, fiar e tecer.

Do anacronismo

“Mas o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente.”

(CALVINO, 1990, p. 41).

Somando às referidas experimentações e atravessamentos, o presente *textum* vai sendo tecido anacronicamente, pensando com autores, desenhos, textos sobre desenhos, textos filosóficos, imagens, histórias, fabulações³⁰ e mais desenhos, produzindo uma multiplicidade de linhas em que muitas entradas e saídas são possíveis. Se espria por um terreno composto por todos estes elementos, em que acaba por deslocar a noção de espaço de uma ideia historicista mais tradicional, implicando em um cerceamento das questões de origem, “como se a origem do pensamento, do conhecimento e da política definisse melhor uma suposta “conscientização” do estado atual das coisas” (VOIGT, 2017, p. 39), vindo a entender, conforme proposto por Jacques Rancière (2012), que a “[...] a origem em si mesma é sempre uma espécie de cena” (p. 107). Deste modo, a composição do

30 “De algum modo, arriscamos dizer, que não há pesquisa sem se adentrar na imaginação e sem adensamento fabulatório, sendo a fabulação uma faculdade que concilia descobertas individuais com o que já se ergueu como bloco sólido de um saber já imaginado. A arqueologia do que vem a ser uma fabulação remete obrigatoriamente a dois estratos simultaneamente sobrepostos e diferenciados. O primeiro diz respeito ao modo como Bergson situa o conceito: a fabulação é aqui uma faculdade distinta e complementar à inteligência. Ela nutre a existência humana de um substrato instintivo, gregário, pré-individual, cuja funcionalidade media e corrige os efeitos nocivos que uma inteligência ou uma racionalidade excessivamente egoísticas teriam para a vida dos indivíduos e para o conjunto da sociedade. Forma de dizer que o elo social entre os indivíduos, e mesmo a conservação e expansão da sua respectiva energia vital, dependem de imagens e figuras, de um conjunto de mitos e representações criados para dar sentido à existência, e que tais atributos são dinamizados por uma faculdade particular – a função fabuladora. A função fabuladora, na acepção bergsoniana, é a responsável pela criação de deuses e religiões, Estados e nações, teatros e literaturas, todos engenhos ficcionais sem os quais a humanidade, carente de orientação moral e ontológica, seria incapaz de viver (BERGSON, 2005).

O segundo estrato tem a ver com a leitura particular do conceito de Bergson realizada por Deleuze, que associa a função fabuladora especialmente à qualidade impessoal, assubjetiva e neutra da literatura, vinculando-a, no entanto, não mais à consolidação do elo social através de um conjunto de obrigações morais partilhadas, mas ao poder de contra efetuação realizado por um discurso de minoria, entendido como a instância convocatória de um povo por vir (DELEUZE, 2011). Deleuze se apropria das coordenadas intensivas do conceito para tornar-lhes, todavia, a própria forma de irrupção do intempestivo no tempo. O conceito adquire, então, um caráter radicalmente político, assinalando no tempo presente de toda enunciação uma zona de virtualidade inatual voltada, paradoxalmente, contra as formas estratificadas do próprio presente.

Fabular não é então um sinônimo de palavra ou de relação de palavra sensível. Nos termos de um mundo onde tudo ocorre por séries de cortes e conexões, violências e insensibilidades, arame farpado e castração animal, desmatamentos, abertura de buracos, empilhamento de concreto, explorações materiais radicais da própria espessura da terra, por efeitos de acoplamentos e desmontagens de máquinas, a fabulação é um tipo, uma particularidade de máquina: máquina que lamina um discurso de minoria. Minoria que se compõe justamente das partículas soltas e das singularidades reais que escaparam ao achatamento e ao embrutecimento do discurso geral, nacional, colonizador, formador de unidade, e que ainda sobrevivem, nos interstícios e nas fronteiras da vida institucional, enfrentando os riscos da dissolução e do extermínio. No nível político, o exercício fabulatório se toca com um discurso de minoria. Como num verdadeiro acontecimento, Deleuze encontra o corpo do conceito bergsoniano e produz uma efetiva contra efetuação incorporal, dando consistência ao inconcebível, dando uma linha para aquilo que se pensa sem imagens” (TORELLY; ZORDAN, 2019, p. 04).

texto acaba por se dar nas costuras de muitas cenas.³¹

Partindo desta afirmação, pode-se compreender que, “mesmo nas análises históricas mais comuns feitas na atualidade, coloca-se a “origem” de algo como critério temporal canônico indispensável para pensar o momento presente” (VOIGT, 2017, p. 39). Todavia, a busca ou o reestabelecimento de uma origem se faz sempre partindo de argumentos que se baseiam em alguma prova experimental, que partem de um efeito para uma causa (*a posteriori*), “– combinando elementos de uma época passada na medida em que eles nos trazem critérios para pensar o presente –” (VOIGT, 2017, p. 39), o que acaba por sugerir, em última instância, uma práxis consecutivamente anacrônica de combinação de distintas linhas temporais em um mesmo momento.

O conceito de anacronismo é anti-histórico porque oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história na medida em que os homens não se “parecem” com seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com “seu” tempo, com a linha de temporalidade que lhes põe em seu lugar e lhes impõe fazer de seu tempo tal ou qual “emprego”. Mas essa ruptura não é possível senão pela possibilidade de conectar esta linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo (RANCIÈRE, 1996, p. 66) [Tradução nossa].

Observa-se que o anacronismo não se refere a uma questão de fatos, mas se trata de uma questão de pensamento. Desta forma, a *tramatese* vem a ser tecida por modos de conexão que podem ser chamados de anacrônicos: encontros, noções, significados que retrocedem no tempo, que circulam significados de uma maneira que escapa de toda a contemporaneidade, de toda identidade (RANCIÈRE, 1996).

Uma anacronia é uma palavra, um evento, uma sequência significativa do tempo “deles”, dotada do mesmo golpe da capacidade de definir novos interruptores de tempo, para garantir o salto ou a conexão de uma linha de tempo para outra. E é através desses encaminhamentos, saltos e conexões que existe o poder de “fazer” a história (RANCIÈRE, 1996, p. 67-68) [Tradução nossa].

A presente pesquisa faz uso de saltos, conexões e encaminhamentos para demonstrar os modos como seu autor pensa as maneiras de educar em meio aos fluxos da vida, assim como as maneiras de pensar um *ensigno* de desenho. O desenhar que compõe a tecitura desta *tramatese* não foi fiado/escrito dentro de uma lógica linear, de começo, meio e fim, embora a presente em sua organização, mas acaba por dar-se pelo meio, já que entra e sai por tantos caminhos. Ainda que o ponto de origem possa não interessar, tenta mostrar linhas que se traçam com seus deslocamentos, as variações e as contínuas possibilidades de um *deZenhar*.

Tais encaminhamentos não partiram de certezas prontas, muito menos bem delineadas, mas de encontros que se deram no escuro, onde foi necessária toda a performatividade de um tatear, “[...] uma exploração inevitavelmente inventiva, suscitando o acontecimento de novos mundos possíveis” (TONELI, ADRIÃO, CABRAL, 2012, p. 228).

Estes encontros e atravessamentos fornecem pistas, filamentos e fragmentos maleáveis que vão sendo agrupados, misturados e torcidos, formando fios e linhas que ganham comprimento

31 O conceito de anacronismo também pode ser aprofundados com Georges Didi-Huberman.

conforme se vai avançando na pesquisa; dados, pensamentos, apotegmas³² que criam condições para compor o tecer do presente *textum*, que se trama entre noções de *deZenhar* e de tecer.

32 Apotegma é um termo que deriva do vocábulo grego *apophthegma*, ainda que a sua origem mais remota se encontre na língua grega. Um apotegma é um ditado breve e sentencioso que inclui um conteúdo moral, o qual pretende dar uma lição.

Das maneiras de *Caosturar*

“- Você a conhece? Onde Fica? Como se chama?”

- Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: das inúmeras cidades inimagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.”

(CALVINO, 1990, p. 44).

As maneiras de pensar o *deZenh*ar e o ensinar que tramam o *Textum* são aqui descritas por meio de um procedimento intitulado de *Maniera Moîrai*³³, procedimento que parte de um pensar-tecelão, aquele que é sensível aos signos da fiação e da tecelagem. *Maniera* vem do latim maneira, modo, jeito de fazer, enquanto *Moirai*, em latim, é o plural de Moira, a tríade de irmãs tecelãs da mitologia greco-romana, as responsáveis pela fiação da linha da vida (todo ciclo de nascimento, vida e morte) de cada ser humano, semideus ou deus.

Toma-se de empréstimo a imagem das Moiras por entender que tanto o *deZenh*ar quanto o *ensinar* não se dão à parte dos transcorreres da vida: são imanentes a vida e, conseqüentemente, aos seus encontros. Deste modo, tudo que acaba sendo aprendido com exercícios, práticas e ações de um *deZenh*ar se dá tramado à linha fiada pelas Moiras. Assim, o presente *textum* é composto ao modo *Maniera Moîrai*, estando tal procedimento mais bem detalhado no capítulo homônimo.

Tecer e desenhar se articulam com a capilarização do conhecimento, assim como com um grande volume de fibras que, ao serem torcidas, vão se afunilando em uma linha, em muitos fios, em muitas linhas com as quais são tramadas superfícies estriadas, tecidos planos, tapeçarias, superfícies que exigem uma organização para sua composição. São composições que partem de padrões que se repetem variando, composições ordenadas em meio ao caos, tecituras de *ensigno*.

O que se pensa aqui por tecitura de *ensigno* seriam composições de ordenação de registros do que se aprendeu em meio aos atravessamentos no caos ao se experimentar o *deZenh*ar, em que, pensando com o que diz Deleuze e Guattari, no livro *O que é a Filosofia?*,

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos (1992, p. 237).

Isto com o entendimento de que a produção de um desenho, de um tecido, assim como deste *textum*, se dá no movimento de atravessamento de vários planos caóticos, em que no atravessar se elenca, colhe, pega, apanha elementos, fibras, matérias disformes que, de alguma maneira, lhe

³³ O procedimento *Maniera Moîrai* foi publicado em formato de artigo no livro *Métodos de Transcrição: Pesquisa em Educação da Diferença* (CORAZZA, 2020).

fazem algum sentido, para que, no emaranhado de dados, mesmo que aparentemente adversos, se estabeleça um ordenamento, produzindo feixes, chumaços que são torcidos e transformados em fios, linhas e/ou traços – linhas de *ensigno*.

Chamou-se de *Maniera Moírai* o procedimento responsável pela composição das linhas que dão vida aos seus trabalhos, que determina a espessura, o comprimento, a sorte de cada linha. Procedimento de total experimentação, que vem a ser o que gesta, o que mede e o que corta cada linha. O que a cada momento vem a se modificar, se repete, variando na ação do fiar e do *deZenhar*/tecer, nos encontros que se dão em ato e criam condições para que as maneiras de fazer sejam modificadas, o que, a cada novo *deZenhar*, se aprenda e se vislumbre novas *manieras* de tecer desenhos.

Das assimilações

“Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente *cativado* pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, ténue, quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos.”

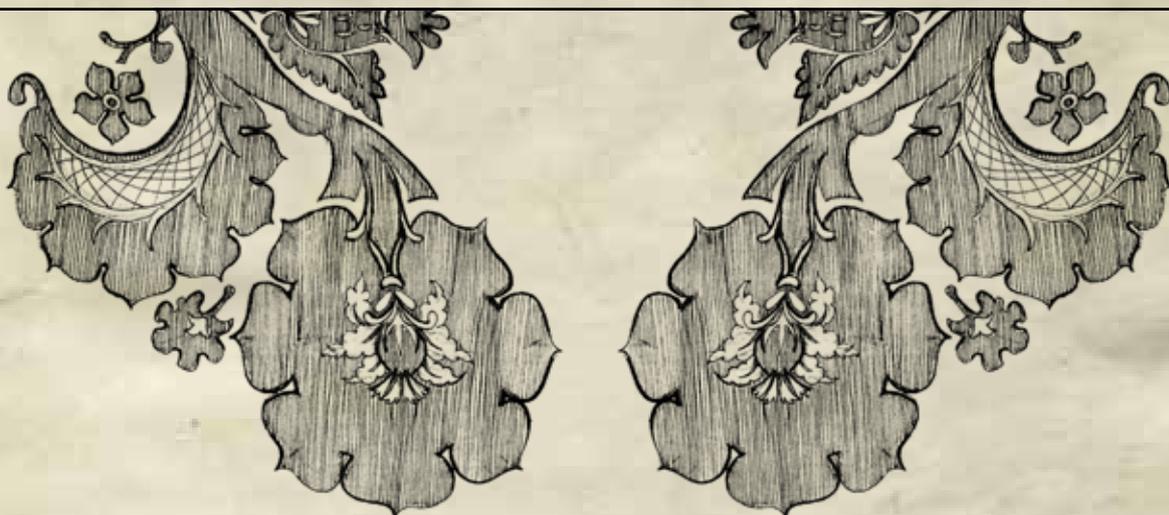
(BARTHES, 2010, p. 32).

Observa-se que, no decorrer do tempo em que se compôs o *textum*, ele se deu em ressonância com os fluxos da vida daquele que o teceu, sendo necessário, por vezes, ser tramado à maneira de Proust, de Penélope e da aranha mencionada por Barthes: as linhas produzidas aqui são, de certo modo, autobiográficas, mas sem tratar de um “eu”, e sim de experimentações, de um fiar e tramar linhas com o que se obtém ao se desmanchar, com reminiscências do que não se é, mas que se pode ter sido, que mostra forças do que pode vir a ser.

Desmanchar-se, tal qual uma aranha que fia sua seda com o que sai de dentro de si para produzir a teia com a qual captura o alimento que irá digerir para ter forças para fiar. Um tipo de assimilação daquilo que a nutre; por vezes, um tipo de canibalismo por também se alimentar de semelhantes, ao modo do que escreveu Valéry: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.” (VALÉRY *apud* SANTIAGO, 2000, p. 19).

Assimilação que nos interessa aqui por demonstrar a peculiaridade do como a *tramatese* se compôs. Afinal, o leão não come apenas carneiros, assim como as aranhas não comem apenas moscas para se constituir. Ao se alimentar daquilo que captura, partes de tal presa passam a compor seu corpo, se diferenciando do original e, ao mesmo tempo, acrescentando-lhe outros aspectos. Há nisso um processo de composição em que existe uma apropriação de partes, de múltiplas fontes, que são digeridas e transformadas em outra coisa, como um tecelão que toma partido da lã, ou de outras fibras, para transformá-las em fios e, depois, em um tecido ou tapeçaria; como quem desenha, em um movimento de assimilação e transformação, que se muni de imagens para delinear formas e, com o tramar/traçar de linhas gráfico-pictóricas, compor seus desenhos; ou, ainda, como um escritor que lê outros autores para, assim, poder compor seus próprios textos.

Neste procedimento de um vir a ser aranha, vir a ser tecelão, vir a ser autor, há muito de autobiográfico, como citado em Proust anteriormente, uma vez que, para a construção da presente *tese-teia*, assim como na construção de uma teia de aranha, precisou-se que reparos fossem feitos continuamente e simultaneamente à sua confecção. A *tese-teia*, ao longo de pouco mais de quatro anos, foi tecida em meio aos transcorreres da vida de seu autor, sendo, por vezes, reparada, ajustada, desfeita, costurada, desenhada, redesenhada, rompida e novamente fiada, estando cada linha de seus desenhos, cada linha de suas escritas, torcida à linha de sua vida.



MANIERA MOÍRAI

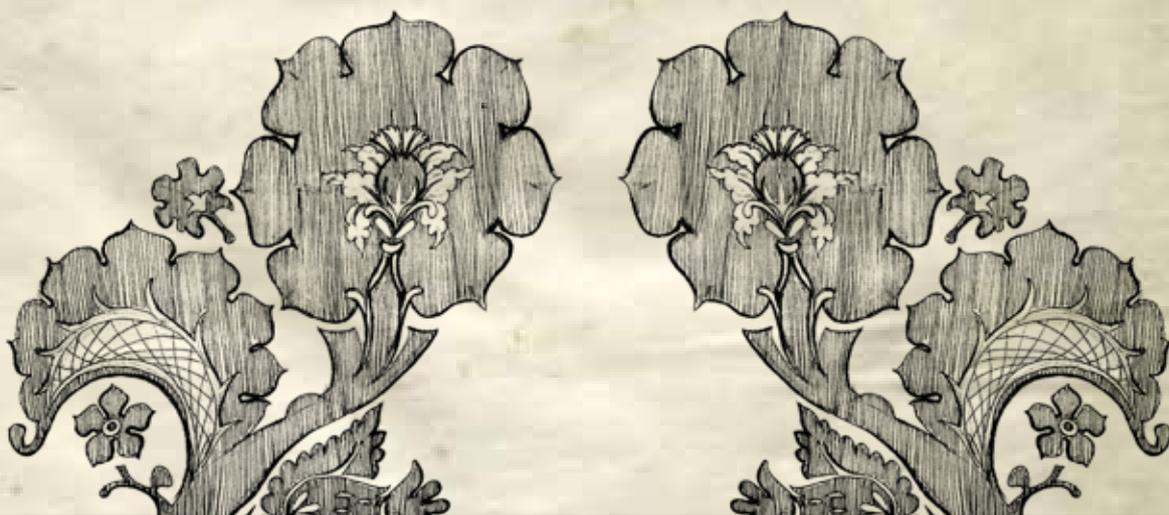
“Uma coisa que eu queria saber era como minha professora inventava seus desenhos. Ela explicava que estudava muitos outros tapetes antes de inventar o seu próprio desenho. Quando eu perguntava se ela copiava os padrões de outros tapetes, ela balançava a cabeça com firmeza, dizendo que não.

Então tentou me explicar o que tinha em mente quando criava um desenho. Mas percebia que eu não entendia o que ela estava tentando dizer. Ela pegava o gancho que usava para puxar os fios do tapete através dos anéis do tear e começava a desenhar formas estranhas no chão do pátio. Quase pareciam caracteres chineses. Eu não tinha a menor ideia do que eram.

“Isso aí são padrões?”, perguntei, apontando primeiro para o que ela havia desenhado, e depois para um padrão no tapete. Ela abanou a cabeça enfática.

De repente, eu disse: “Sinais?” Não sabia por que nem de onde a palavra tinha vindo. Mas ela sorriu e fez um movimento vigoroso com a cabeça, nunca devia só copiar. Devia ser criativo, e aí não haveria limite para os desenhos que eu poderia inventar.”

(OMAR, 2014, p. 198).



Maniera

“A consciência dos pensamentos que temos, enquanto pensamentos, é reconhecer essa espécie de igualdade ou de homogeneidade; sentir que todas as combinações deste tipo são legítimas, naturais, e que o método consiste em excitá-las, em vê-las com precisão, em procurar o que elas implicam.”

(VALÉRY, 2011, p. 147).

Ao se compreender que a presente pesquisa vem a ser composta de muitos referenciais que estão em movimento, optou-se por tratar de uma *maniera* de pesquisa – fazendo uso do termo italiano, que vem a ser uma variação para o termo metodologias. *Manieras*, aqui, são pensadas tanto com o Maneirismo, estilo artístico do século XVI, quanto com as Moiras (*Moîrai*), tríade do panteão mitológico greco-romano que era responsável por fiar a linha da vida de cada sujeito, alheias, muitas vezes, aos caprichos dos deuses. Ao compor uma *Maniera Moîrai*, se propõe modos de tecer desenhos, assim como o presente *Textum*.

Pensa-se com o Maneirismo exatamente por ser uma tendência não ortodoxa de criação³⁴, que, somado às Moiras, inspira “um percurso de aprendizagens distinto do estabelecimento de passos metodológicos” (ZORDAN, 2014, p. 117). Busca-se, assim, criar condições para que encontros possam se dar durante os processos de aprendizagem, configurando-se em processos e encontros que possibilitem a invenção de novas maneiras de fazer/tecer desenhos.

Nos encontros traçados entre estilos artísticos do século XVI, personagens da mitologia greco-romana, história da produção têxtil e ensino de desenho e filosofia, estranhamentos se dão, criando condições para que se faça e se dê algo de imprescindível para a criação, a diferença.

Tal diferença, aqui, não diz respeito a um princípio identitário, que busca igualar o desigual, ou seja, “reduzir toda e qualquer diferença à unidade e ao mesmo, seja do ponto de vista lógico ou ontológico” (SCHÖPKE, 2010, p. 80). A noção de diferença é pensada enquanto diferença pura, um conceito chave para a compreensão da ontologia deleuziana. “O ser, em Deleuze, é, como ele próprio afirma, “distribuição nômade e anarquia coroada”, ou seja, é o campo das singularidades impessoais e pré-individuais, de onde tudo emerge, é o campo da diferença pura, o campo do devir” (SCHÖPKE, 2010, p. 80-81). Nesse sentido, a noção de ser, em Deleuze, se expressa na multiplicidade (heterogênea), que é imprescindível para que exista a criação. A produção do novo resulta do processo constante de diferenciar-se de si mesmo.

Por outro lado, é preciso que o processo de diferenciação que está no cerne do processo de criação se renove constantemente, que comece sempre de novo. É preciso que o *processo* (e não a “coisa” criada, não o seu resultado, não o seu produto) se repita incessantemente. É preciso voltar, retornar (Nietzsche) sempre ao início do processo; é preciso que a diferença continue, renovadamente, sua ação produtora e produtiva. O ciclo da diferença deve retomar incessantemente, incansavelmente, seu trabalho, seu movimento. Em outras palavras, é preciso que ele se repita, sem parar, é preciso

34 Tendência não ortodoxa de criação diz respeito às condições ou estados de não conformidade absoluta com um determinado padrão, norma ou dogma estabelecido como regra de conduta.

que haja repetição (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 139).

Para produzir o novo na perspectiva da Diferença, é necessário romper com a imagem dogmática do pensamento, que trata da imagem que busca e prima pela verdade, pelo belo, pelo certo, pelo bem. Trata-se de uma imagem de pensamento clássica defendida por Platão e Aristóteles que, como uma Lei, determina os modos de como pensar e agir diante da vida, modos aos quais se obedece para não infringir a lei; imagem de pensamento em que, entre muitas de suas características, se destacam as presenças marcantes da moral e da representação.

A imagem de pensamento proposta por Deleuze é arbitrária à tal Lei platônica. Parte de uma premissa heraclítica³⁵, ou seja, de que vivemos em um mundo em contínuo fluxo de devir, em que nada que existe é permanente, a não ser a mudança. Para Deleuze, as imagens de pensamento que povoam o cerne da criação seguem um viés dionísíaco, estão no cume do involuntário, sendo capazes de abrir fendas no caos. “O involuntário é a aventura de um pensamento não mais submetido à vontade de verdade” (CARVALHO, 2008, p. 9).

Partindo da premissa heraclítica, pensa-se também com a noção de repetição, que vem a ser pensada com Nietzsche por meio do conceito de Eterno Retorno. Embora, em várias de suas obras, encontramos pistas do que seria o Eterno Retorno, é na obra *A Gaia Ciência (1882)* que Nietzsche nos apresenta a ideia mais nítida do que seria esse conceito.

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?” [aforismo 341] (NIETZSCHE, 2008, p. 201-202).

Não há retorno para forças reativas nem para a vontade negativa. Não há retorno do que vem a ser negativo. O ser do Eterno Retorno é um vir a ser constante, a diferença e não a identidade da natureza. Para Nietzsche, o Eterno Retorno é uma saída que incide na busca da criação em meio à destruição. Segundo Deleuze (1976), o Eterno Retorno só encontra sua potência ao afirmar-se como diferença e criação. Somente retornam as forças afirmativas, porque apenas elas são capazes de nos transformar. Deleuze ensina, através de Nietzsche, que a única coisa que retorna eternamente é a diferença. “Sem repetição não há diferença” (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 140).

A invenção com o desenhar, para que possa acontecer, precisa romper com o medo paralisante

35 Heráclito é o autor da famosa frase: “nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio”.

do “não conseguir fazer” e se permitir as possibilidades existentes no experimentar. Começar algo (seja um texto ou um desenho) pode causar vertigens, como se estivesse diante de um precipício onde a única saída é saltar em direção ao vazio, e a constante produção e dissolução de pressupostos é necessária para se ter condições de superar os “pavores do “fazer certo”” (ZORDAN, 2014, p. 118).

Experimentar e aceitar repetir os processos envoltos na criação são fundamentais para poder inventar um modo de fazer sem se engasgar, um modo de se movimentar sem se arrebrantar contra o solo, ou, ainda, de ser devorado pelos clichês que são inerentes a qualquer processo de criação, mesmo que, aqui tal, processo esteja mais atrelado à produção de um texto e/ou de um desenho. Neste movimento de experimentação em meio à criação, faz-se uso do exercício da cópia ao modo maneirista, devorando os clichês, assimilando-os, para, assim, compor algo que seja novo.

O Maneirismo, segundo HOCKE (1974), vem a ser um estilo e um modo de pensar que se opõe ao Classicismo, o qual surge na Itália e se dissemina pela Europa entre os anos de 1520 a 1650. O fato de ter sido estudado pela História da Arte ocidental imerso em preconceitos e controvérsias resultou em uma denominação comumente interpretada de forma depreciativa, sendo tomado pejorativamente como “afetado”, “amaneirado” ou, ainda, como uma “falta de estilo” (HAUSER, 1994, p. 367). Apesar de tantas polêmicas, “o estilo diz respeito a um período que sucede o Renascimento, ou que seria a decadência desse e de seus ideais humanistas. Janson situa este estilo de difícil descrição, que escapa às classificações, nos anos de 1525-1600” (ZORDAN, 2014, p. 121).

Os artistas deste período, adjetivados como “maneiristas”, tinham, na imitação, uma forte característica que compunha seu estilo, tendo em vista que os pintores desta época, também conhecida como Renascimento tardio, copiavam tanto os artistas renomados do apogeu do Renascimento, quanto a artistas contemporâneos ao seu período (ZORDAN, 2014).

A concepção de arte pós-clássica como um processo de declínio, e da prática maneirista de arte como uma rígida rotina de imitação servil dos grandes mestres, é derivada do século XVII e foi desenvolvida em primeiro lugar por Bellori, em sua biografia de Annibale Carracci. Vasari ainda usa *maniera* para designar individualidade artística, um modo de expressão histórica, pessoal ou tecnicamente condicionado, logo “estilo”, no mais amplo sentido da palavra. Fala de uma *gran maniera* e alude a algo inteiramente positivo. O termo *maniera* tem um significado totalmente positivo em Borghini, que até lamenta a ausência desta qualidade em certos artistas, e assim antecipa a distinção moderna entre estilo e falta de estilo. Os classicistas do século XVII – Bellori e Malvasia – são os primeiros a ligar ao conceito de *maniera* a ideia de um estilo afetado e trivial de arte, redutível a uma série de fórmulas; são os primeiros a aperceber-se da ruptura que o maneirismo introduz no desenvolvimento do classicismo que se faz sentir na arte depois de 1520 (HAUSER, 1994, p. 368).

O que interessa na escolha deste estilo para cunhar um *modus operandis*, tanto de pesquisa quanto de criação com o desenhar, vem a ser a impermanência que o maneirismo acaba por demonstrar. Ao revelar-se repleto de tendências anticlássicas, fecundo de sementes de dissolução, é possível pensar maneiras de criar que rompam com os modelos e as imagens clássicas, uma vez que o Maneirismo é conhecido por produzir múltiplas fissuras no ímpeto da estrutura renascentista. Pense-se, com o Maneirismo, uma criação que venha se dar em meio a fluxos transitórios, rompendo com o que outrora era “baseado na serenidade e na permanência” (HAUSER, 1994, p. 368).

Todas as diferenças que separam o Classicismo e o *Cinquecento* do atual momento em que a presente pesquisa está sendo escrita são notórias, embora, também, seja possível perceber que há, nos dias de hoje, algumas características marcantes que são comuns a ambos os períodos. Tanto o Renascimento quanto os dias de hoje se encontram mergulhados em um tipo de dinamismo que apresenta dificuldades de encontrar satisfação em quaisquer possibilidades de solução para seus problemas, a exemplo da busca de um equilíbrio baseado em idealizações e ficções, deixando, por vezes, a realidade de lado.

De acordo com Hauser (1994), havia um sentimento de insegurança que movia os artistas maneiristas, pois não podiam simplesmente abdicar das realizações artísticas do Classicismo, mesmo que tais realizações demonstrassem pregar uma filosofia avessa às reais necessidades, embora também sentissem, de forma imperativa, uma vontade de dar continuidade aos processos artísticos. Naquele momento, tanto o Estado quanto a Igreja passavam por instabilidades após a Itália perder sua supremacia econômica: “[...] do profundo choque sofrido pela igreja com a Reforma, da invasão do país pelos franceses e espanhóis e do saque de Roma, nem mesmo a ficção de um estado de coisas bem-equilibrado e estável podia continuar a ser mantida” (HAUSER, 1994, p. 369).

Por se tratar de um período que advém do Renascimento, marcado pelo que viria a ser a decadência desse movimento, juntamente com o declínio de seus ideais humanistas, Hauser (1994) complementa que fatos como estes contribuíram para que a imitação e distorção simultânea dos modelos clássicos fossem condicionadas por um novo espírito intensamente não clássico. De maneira autoconsciente, o estilo baseou seus modos de agir na arte da época que a antecedeu, em que a atenção do artista, conscientemente, não se dirigia apenas para definição dos meios que melhor se moldassem a seu objetivo artístico, mas também para a definição do próprio desígnio artístico, havendo uma preocupação tanto para com os objetivos quanto para com as maneiras de se atingir tais objetivos. Os artistas deste período estavam traçando novos caminhos para suas produções, pois também estavam tendo de enfrentar muitas mudanças em suas vidas: “[...] essa produção heterogênea, pós-renascentista, traz consigo as perturbações das cidades modernas, da Reforma e do começo da Contra-reforma, das Grandes Navegações e do mundo colonial” (ZORDAN, 2014, p. 121).

Por esse viés da busca por um “novo espírito não clássico”, o maneirismo pode ser tomado como um dos primeiros estilos modernos a demonstrar uma preocupação “com um problema cultural e que encara as relações entre tradição e inovação como um problema a ser solucionado por meios racionais” (HAUSER, 1994, p. 371).

A tradição, neste caso, nada mais é do que um sustentáculo na tentativa de resistir contra todas as intempéries iminentes e demasiadamente violentas do desconhecido, artifício que é tomado tanto como um começo de vida quanto de aniquilamento. Este estilo possui, na imitação de modelos clássicos, a possibilidade de fuga diante do caos que o ameaça, e a distorção de suas formas de maneira subjetiva e exagerada vem a ser “[...] a expressão do medo de que a forma possa fracassar na luta com a vida e a arte esvaír-se numa beleza sem alma” (HAUSER, 1994, p. 371).

Ao se tomar este estilo para compor um modo de fazer uma pesquisa, procura-se pensar que o ato de produzir cópias vem a ser uma maneira de estudar o que se tem como original, como exemplo, como modelo, não para o reproduzir fielmente, mas como um artifício para a simulação vir a tornar-se simulacro, ou seja, pensar maneiras de fazer diferente, de ir além da cópia, corrompendo-a. No exercício de observar e pensar “com”, ao invés de transcrever e representar “o”, o artista vem a ser um originador e não um copista, a exemplo de Correggio, pintor maneirista, que “usava o sfumato “à maneira de” Leonardo” (ZORDAN, 2014, p. 121) (Figura 5), Tintoretto, que fazia uso das cores “à maneira de” Ticiano (Figura 6), ou, ainda, como Diego Velázquez, que compôs *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (Figura 7) inserindo, na obra, a cópia de parte de uma pintura de Ticiano (Figura 8), obra que, por sua vez, já havia sido copiada por Peter Paul Rubens (Figura 9) e Anthony Van Dyck (Figura 10).

A prática da cópia pode ser observada na produção de incontáveis artistas, dentre os quais se pode destacar, também, Francis Bacon, com os estudos que fez de Van Gogh (Figura 11) e Velázquez (Figura 12), e Pablo Picasso, com seus estudos sobre a obra de Édouard Manet (Figura 13).



Figura 5- Jupiter e Io, Antônio de Correggio. 1531-32, óleo sobre tela, 163,5 x 70,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 6- São Jorge e o Dragão³⁶, Jacopo Tintoretto, 1555-58. Óleo sobre tela, 158,3 x 100,5cm. National Gallery, Reino Unido.

36 Em primeiro plano, vê-se a princesa Cleodolinda fugindo aterrorizada, enquanto, no segundo plano, São Jorge derrota o dragão “em nome de Cristo”. Em um desvio da tradição, Tintoretto mostrou o cadáver lívido de uma vítima anterior na pose de Cristo crucificado e incluiu Deus Pai nos céus, abençoando a vitória do bem sobre o mal. (NATIONAL GALLERY, 2020)



Figura 7 - *Las hilanderas o la fábula de Aracne*³⁷, Diego Velázquez, 1655- 1660. Óleo sobre tela, 220 x 289 cm. Museo do Prado, Espanha.

37 A pintura é o resultado de duas performances realizadas em momentos diferentes. Velázquez pintou a superfície ocupada pelas figuras e pela tapeçaria ao fundo. Durante o século XVIII, uma faixa superior larga (com arco e óculo) e faixas menores foram adicionadas nas extremidades direita, esquerda e inferior (adições que não eram apreciadas na montagem atual da obra). Essas mudanças afetaram a leitura do conteúdo, como resultado da qual a cena que ocorre antes da tapeçaria é percebida mais adiante. Consequentemente, há muito tempo os espectadores da pintura veem nela a representação de uma cena cotidiana em uma oficina de tapeçaria com um destaque no qual Velázquez representava tarefas relacionadas à fiação e um fundo com damas diante de uma tapeçaria. Nas décadas de 1930 e 1940, vários críticos e historiadores expressaram sua crença de que a obra, aparentemente costumeira, tinha um conteúdo mitológico, e suas suspeitas foram confirmadas pela descoberta do inventário de bens por Don Pedro de Arce, um Oficial Alcazar. Foi feita em 1664 e cita uma fábula de Arachne feita por Velázquez, cujas medidas não estão muito longe das do fragmento mais antigo desta pintura. Nele, os principais elementos dessa história mitológica são encontrados no espaço de fundo, onde a deusa Pallas, armada com um capacete, discute com Arachne, competindo por suas respectivas habilidades na arte da tapeçaria. Atrás deles, há uma tapeçaria que reproduz O arrebatamento da Europa, que Ticiano pintou para Filipe II (atualmente em Boston, Museu Isabella Stewart Gardner) e que Rubens, por sua vez, copiou durante sua viagem a Madri em 1628-1629. Era uma das histórias eróticas de Júpiter, pai de Pallas, que Arachne ousara tecer e que serviu de desculpa para Pallas transformá-la em uma aranha (O GUIA DO PRADO, 2015).



Figura 8- *The rape of Europa*, Ticiano, 1562. Pintado para Felipe II, rei da Espanha (1527-1598) entre 1559 e 1562 em Veneza. Enviado para Madri entre março e abril de 1562. Óleo sobre tela, 178 x 205 cm. Museu Isabella Stewart Gardner, Boston.



Figura 9 - *El rapto de Europa*, Peter Paul Rubens³⁸, 1628- 1629. Óleo sobre tela, 182,5 x 201,5 cm, Museu do Prado, Espanha.

38 Durante a segunda viagem de Rubens à Espanha, ele teve a oportunidade de copiar algumas obras de Ticiano. O exercício artístico do flamenco permitiu que ele se aproximasse da técnica veneziana, do uso de cores e composições, marcando um momento decisivo em sua produção e que levaria a uma técnica muito mais flexível. (O GUIA DO PRADO, 2015).



Figura 10- *The rape of Europa*, Anthony Van Dyck, por volta de 1628-1640. Lápis, giz vermelho e aquarela sobre papel, folha de 33,7 x 40 cm. Museu Isabella Stewart Gardner, Boston.

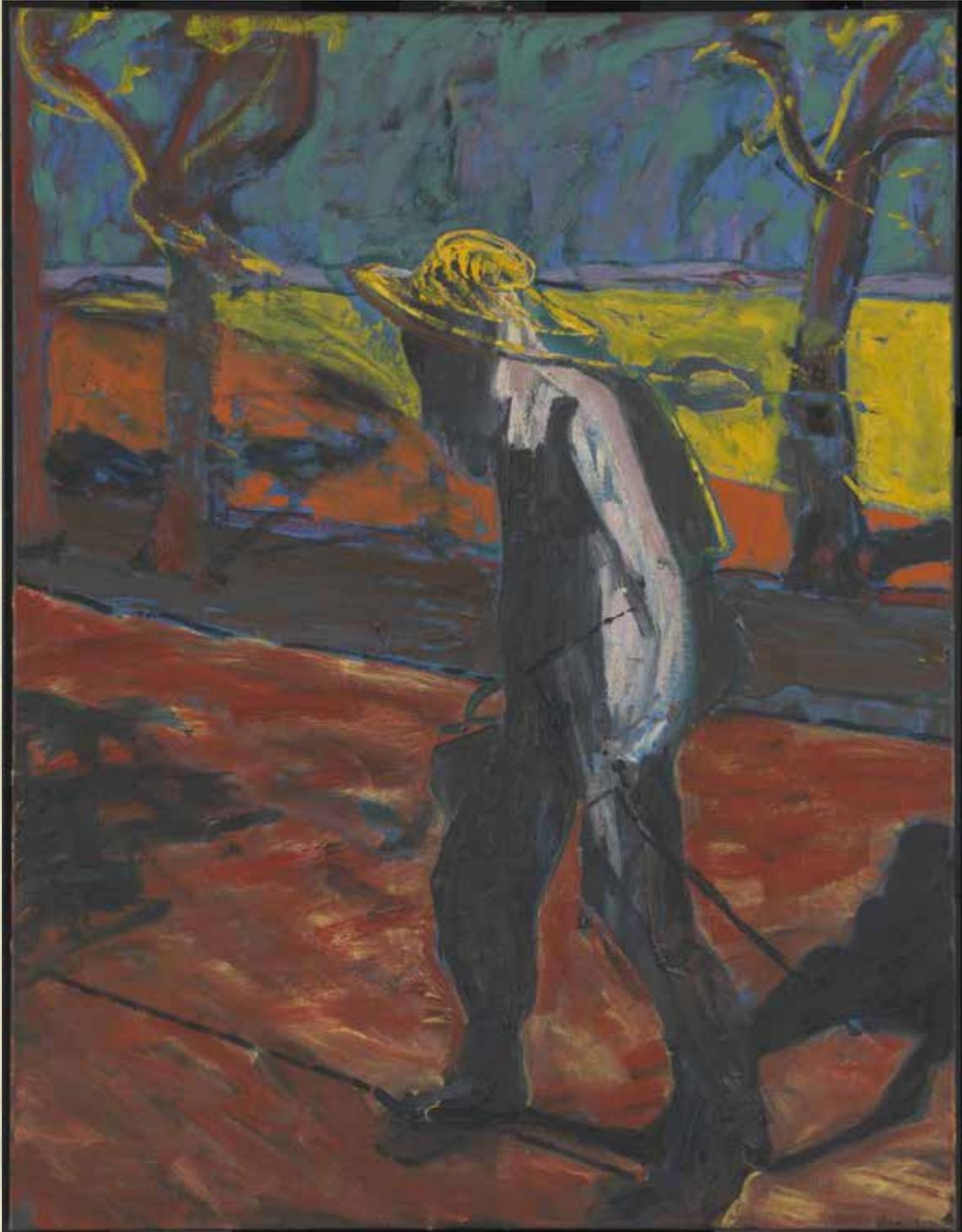


Figura 11- Estudo para 'Retrato de Van Gogh IV'³⁹, Francis Bacon, 1957. Óleo sobre tela, 152,4 x 116,8 cm. Tate, Reino Unido.

39 Bacon baseou essa pintura em um autorretrato de Vincent Van Gogh que ele conhecia apenas das fotografias, pois havia sido destruído pelos bombardeios da guerra. O pintor parece solitário, enquanto as sombras escuras introduzem uma sensação de mau presságio ou melancolia. Van Gogh resumiu a ideia do artista incompreendido, separado da sociedade convencional. (TATE, 2020).



Figura 12- Estudo para Velázquez Papa II⁴⁰, Francis Bacon, 1961. Óleo sobre tela, 150 x 118 cm, Museu do Vaticano.

40 Realizada em 1961 para a série *Estudo para o Papa I-VI*, a pintura faz parte da pesquisa que Bacon havia iniciado muitos anos antes com o objetivo de retrabalhar a obra de Velázquez *Retrato de Inocente X* (Galleria Doria Pamphilj, Roma), de 1650, que o artista considerava “uma das maiores pinturas do mundo” (MUSEI VATICANI, 2020).



Figura 13- *Le Déjeuner sur l'herbe d'Après Manet*⁴¹, I. 1962, publicado em 1963. Pablo Picasso. Gravura em linóleo. 53,2 x 64,2 cm. MoMA, Nova York.

41 A pintura *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, foi o ponto de partida para uma extensa série de Picasso, incluindo vinte e sete pinturas, cento e cinquenta desenhos, dezoito maquetes e cinco gravuras (MOMA, 2020).

Pode ser observado, nas obras dos referidos artistas, que mesmo diante das características que os aproximam, como o modo de esfumamar linhas de contorno e composição de sombras (como em Correggio), o uso de determinadas paletas de cores (a exemplo de Tintoretto), a similaridade das figuras e cenas (como pode ser observado em Rubens, Van Dyck e Bacon) e a interpretação de um mesmo tema (a exemplo de Picasso), estas apropriações se deram com o intuito de compor as maneiras como cada artista produzia suas obras. Ao repetir, à sua maneira, a criação da obra do outro artista, aquele que “copiou” acabou se apropriando de elementos e características do trabalho do outro. Diante das semelhanças, como no exemplo de Rubens e Ticiano, há uma diferença, mesmo que sutil. É nesta diferença que habita a criação, que habitam as possibilidades de um fazer diferente.

Estas apropriações são pensadas, aqui, como modos de coletar “fibras” e “filamentos” para se conseguir fiar as linhas que tramam um desenho, um *Textum*. Assim como não se tem como produzir um fio artesanal com a ausência de filamentos têxteis, também não se tem como desenhar sem a apropriação de referências, sendo que tais referências não se encontram apenas numa obra artística, como em outro desenho, por exemplo, embora as produções artísticas venham a contribuir muito, possibilitando pensar os modos como foram produzidas. As apropriações e referências de onde se pode extrair “fibras” pode ser disparada a partir de todo e qualquer estímulo que possa afetar aquele que desenha/tece.

Há, na criação ao modo maneirista, uma inconstância, um tipo de insubordinação que a impede de proceder de forma adestrada, premeditada. Seu modo de fazer o impede de proceder manifestando o senso comum, que sempre sabe onde se tem de chegar. Este último caracteriza o comportamento de metodologias, que, “ao adotar o modelo arborescente, pressupõe finalidades e trata de um modo para ensinar “como fazer”, para chegar “lá”” (ZORDAN, 2014, p. 120). Procedendo como meio regulador, determinando caminhos predefinidos, conhecidos, que apresentem uma certa segurança para quem o traça e/ou o percorre, pode ser uma opção cômoda demais, ao ponto de não dar condições para se pensar. O método pode, de modo geral, ser um meio que imobiliza ou retarda a movimentação do pesquisador, impedindo-o de sair do lugar onde se encontra ou mesmo de ir a algum lugar que possa colocá-lo a questionar tal mobilidade (DELEUZE, 1976). Ao se produzir uma pesquisa pensando pelo viés das *manieras*, se cria condições de ampliar os fluxos de movimento.

Os gregos não falavam em método, mas em *paidéia*; sabiam que o pensamento não pensa a partir da boa vontade, como no método, mas em virtude de forças que o obrigam a pensar. Tudo o que existe de liberdade e dança sobre a terra floriu sempre sobre a tirania de certas leis, sobre esse adestramento e seleção; inclusive o pensamento (DELEUZE, 1976, p. 89).

Embora o Maneirismo apresente sua trajetória, em grande parte, atrelada às influências da igreja e a seus signos de transcendência, a *maniera*, tratada aqui, “é um jeito de habitar o plano e criar coesões e divergências entre as variações caóticas, de contínua velocidade e lentidão, que o compõem. Trata-se de um modo de vida, um jeito de criar, de produzir efeitos estéticos, de estilo” (ZORDAN, 2014, p. 122). Aqui, este movimento artístico é pensado em composição com as *Moîrai* (Moiras), pensando com *O que é filosofia?*, de Deleuze e Guattari, figuras estéticas que, nos paralelismos desta tese, paradoxalmente, são personagens conceituais, o que acaba por subverter toda e qualquer ideia transcendente de um saber absoluto de ordem supostamente metafísica ou “divina”.

Moîrai

“Experimentaria tudo isso de uma forma bem diferente hoje; mas reconheço-me nessa vontade de imaginar o trabalho de um lado e as circunstâncias acidentais do outro, que dão origem às obras.”

(VALÉRY, 2011, p. 143).

A palavra *Moîra* (*Moîrai* no plural) vem a ser a transliteração do termo grego Μοῖρα ou Μοῖραι, cuja tradução para o latim é encontrada como *Fatum*, *Fatae*, *Parcae*. Na transposição do grego para o latim, *Moîrai* é encontrada sendo denominada como *Parcas*⁴² (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Provém do verbo *meíromai* (*meíreo*), cujo significado diz respeito a receber uma parte de alguma coisa. Também é encontrado sendo utilizado como sinônimo de destino e, ainda, como a personificação de uma divindade mitológica que, em alguns momentos, é descrita como unidade e, em outros, como trindade (GORRESIO, 2005).

As definições acerca do termo foram sofrendo muitas modificações com o decorrer do tempo, tendo, como principais fontes históricas, as epopeias homéricas (*Ilíada* e *A Odisseia*) e as obras de Hesíodo. Embora haja muitos registros que atestem momentos e usos distintos do termo *Moîra*, não se tem como apresentar com precisão o momento em que a narrativa clássica descreve a transição da *Moîra* unidade para a *Moîra* tríade.

Em Homero, o termo *Moîra* é empregado para expressar seu entendimento do que está reservado ou destinado ao homem. A palavra não apresenta um significado único, podendo ser traduzida como morte, destino, desígnio ou porção de algo, a exemplo da expressão *Moira esti* (está fadado), que é usada de modo impessoal tanto na *Odisseia* quanto na *Ilíada*, fazendo alusão ao que, de alguma forma, estaria fadado ou destinado ao homem (DUFFY, 1947).

Para Chantraine, a palavra *moîra*, que é feminina, pode significar parte de um terreno ou de um país, ou “aquilo que convém”, *katà moîran*, daí destino, ou às vezes “morte”. Como lemos na *Ilíada*, canto XV, v. 206: “Divina Iris, o que você me diz é o que convém “o que é certo” [*katà moîran*]” (GORRESIO, 2005, p. 96).

Dietrich (1962), ao pesquisar sobre as prováveis conexões do ato de fiar com a noção de “destino” em Homero, apresenta a possibilidade de que os poetas homéricos poderiam ter assumido a crença inicial da imagem da fiação aplicando-a à suas concepções de funcionamento do destino, em que se daria uma espécie de sincretismo entre a crença homérica e a popular. Embora tal suspeita

42 “Em Roma, as *Parcas* foram, a pouco e pouco, identificadas com as *Moîras*, tendo assimilado todos os atributos das divindades gregas da morte. Na origem, todavia, as coisas eram, possivelmente, diferentes: as *Parcas*, ao que parece, presidiam sobretudo aos nascimentos, conforme, aliás, a etimologia da palavra. Com efeito, *Parca* provém do verbo *parere*, “parir, dar à luz”. Como no mito grego, eram três: chamavam-se *Nona*, *Decima* e *Morta*. A primeira presidia ao nascimento; a segunda, ao casamento; e a terceira, à morte. Diga-se, de passagem, que *Morta* tem a mesma raiz que *Moîra*, possivelmente com influência de *mors*, morte. Tão grande foi, porém, a influência das *Moîras* sobre as *Parcas*, que estas acabaram no mito latino tomando de empréstimo os três nomes gregos, com suas respectivas funções. *Nona*, *Décima* e *Morta* passaram a ser apenas ‘nomes particulares’” (BRANDÃO, 1996. p. 232). Devido a isto, utilizar-se-á no presente texto apenas os nomes gregos das divindades citadas.

estabelecendo proximidade com a tradição antiga. A partir disso, Dietrich (1962) levanta a suspeita de que os poetas homéricos possam ter feito uso da imagem da fiação e das crenças envolvidas no processo para, assim, comporem seus poemas, de modo a, talvez, aumentar o efeito dramático das cenas narradas.

A imagem da fiação não é, de forma alguma, a única que possibilitou que a interpretação dos textos associasse a ação de fiar ao funcionamento do destino em Homero. Observa-se que a própria noção de texto (*Textum/tecido*) já pressupõe a necessidade de uma fiação prévia. Muitas são as linhas/fios que compõem a trama, na qual também se inserem as noções de fiar, tecer, costurar e designar.

Homero geralmente fala de apenas uma *Moíra*, apenas uma vez a menciona no plural (*Moírai*)⁴⁶. Em seus poemas, *Moíra* é o destino personificado, responsável por, ao nascer do homem, lançar o fio de sua vida futura, seguindo seus passos e direcionando as consequências de sua vida, ações que se dão de acordo com o conselho dos deuses. Homero, assim, quando personifica a *Moíra* como destino, concebe-a como fiandeira, embora também faça menção ao fato de outros deuses também exercerem poder sobre o fiar da vida do homem.⁴⁷ Porém, a personificação de sua *Moíra* acaba por não ser descrita de forma completa, pois Homero não menciona nenhuma aparência particular da deusa, nem atributos nem paternidade. Sua *Moíra* é descrita como sinônimo de *Aísa* (*Aísa*), mais um termo usado como sinônimo de Destino (SMITH, 1873).

Na Odisseia, Homero faz menção à *Moíra*, chamando-a também por *Klóthes*⁴⁸ (*Κλωθω*, que, na ortografia latina, seria *Clotho*, traduzido para *Fates* e/ou *Spinners* em inglês) ou *Kataklóthes*⁴⁹, como alguns escritores posteriores viriam a utilizar, sendo ambos os termos usados como sinônimo de fiandeira (FALCONNET, 1838). *Clotho*, que inicialmente era uma das nomeações dadas à *Moíra* (enquanto unidade), posteriormente passa a ser o nome atribuído a uma das três divindades. Esta será mais bem apresentada com a obra de Hesíodo.

que foi notado que os textos em português apresentavam muitas alterações que acabam comprometendo o entendimento. A exemplo do termo em inglês *Fate*, que deriva do latim *Fatae* (tomado como sinônimo de *moíra*), mas que, em português, é traduzido como Destino. Embora os significados sejam praticamente os mesmos, o modo de construção do texto muda, o que, na língua portuguesa, acaba distanciando o termo destino de uma imagem feminina.

46 “Lo, it may be that a man hath lost one dearer even than was this—a brother, that the selfsame mother bare, or haply a son; yet verily when he hath wept and wailed for him he maketh an end; for an enduring soul have **the Fates [Moírai]** given unto men” (HOMER, 1924, cap. XXIV, canto 29) [grifo nosso]. (“Eis que um homem perdeu alguém mais querido do que isso - um irmão, que a mesma mãe deu à luz ou teve um filho; no entanto, quando ele chorou e lamentou por ele, ele terminou; porque uma alma duradoura tem **o destino** dado aos homens”) [tradução nossa]. (“Nesse sentido as *Moírai* são a personificação do destino individual, da parcela que cabe a cada um. Cada ser tem originalmente sua *Moíra*, sua parte, seu quinhão de vida, de sorte e de desgraça” (GORRESIO, 2005, p. 96).

47 “For on this wise have **the gods spun** the thread for wretched mortals, that they should live in pain; and themselves are sorrowless.” (HOMER, 1924, cap. XXIV, canto 525) [grifo nosso]. (“Pois deste modo os deuses giraram o fio para os mortais miseráveis, para que vivessem na dor; e eles mesmos são tristes.”) [tradução nossa].

48 Observa-se a semelhança do termo *Klóthes*, usado como sinônimo para fiandeira, com os termos *Clothes* (que na língua inglesa pode ser traduzido como roupas) e *Cloths* (panos). *Clothes* também pode ser empregado com o significado de vestir, prover com roupas ou cobrir algo como se estivesse com roupas. Embora seja notável a semelhança entre a palavra grega *Klóthes* e suas transliterações para a língua inglesa (*Cloth*, *Clotho*), ao pesquisar sobre a etimologia dos termos *Cloth*, *clothes* e seus derivados, não foi encontrado nenhuma menção que atestasse uma possível relação com a palavra de origem grega.

49 “Nor shall he meanwhile suffer any evil or harm, until he sets foot upon his own land; but thereafter he shall suffer whatever **Fate** and the dread **Spinners spun** with their thread for him at his birth, when his mother bore him” (HOMER, 1919, cap. VII, canto 197) [grifo nosso].

É na obra intitulada *Teogonia*⁵⁰, de Hesíodo, que a imagem da *Moíra* como uma tríade vem a ser descrita mais detalhadamente. Em um primeiro momento da obra, ao descrever a cosmogonia, a *Moíra* aparece implícita no sentido de destino nas descrições da divisão e partilha do Cosmos em províncias e lotes. De acordo com Gorresio, é neste momento do relato de Hesíodo que a *Moíra* aparece indiretamente “como sendo a divisão e a atribuição das qualidades das potências. Aparece como princípio ordenador cósmico por partilha e divisão, sem ainda ser personificada, ou nomeada [...]” (2005, p. 100).

A personificação da *Moíra* como tríade vem a ser apresentada por Hesíodo, primeiramente, a partir da apresentação do *Cháos*, como princípio cosmogônico, enquanto “[...] imagem mítica que é, filosoficamente falando, a expressão metafísica da prioridade do Não-Ser, na constituição do Ser” (GORRESIO, 2005, p. 102). É a partir do *Cháos* que se origina outras divindades, a exemplo de *Erebos* e *Noite* (*Nix*). Dentre os filhos gerados pela Noite, por partenogêneses, é que se encontram as *Moírai* (*Clothó*, *Láquesis* e *Átropos*) e as *Keres*⁵¹.

O mundo de Hesíodo constitui-se num conjunto de Numes ou Divindades delimitadas por uma ordem, ou seja, *Moíra* que lhes atribui os campos de ação, das honras e dos privilégios. Ora, *Moíra* até esse momento aparece como lote ou partilha, não é compreendida como uma deusa personificada como Zeus ou Hera: *Ela é a própria condição constitutiva das divindades, bem como, princípio de ordenação por divisão. Moíra é a própria constituição do ser de cada divindade.* Essa questão é da maior importância para entendermos a noção grega de Destino como condição constitutiva do ser, do lote de cada um. *Moíra é imanente ao próprio ser, ela é o limite ôntico de cada ser, de cada divindade, não lhe sendo transcendente* (GORRESIO, 2005, p. 101-102).

Neste primeiro momento da *Teogonia*, na fase cosmogônica, *Moíra* exerce uma certa soberania sobre os deuses, pois os constituem “[...] como princípio imanente de ordem e de discriminação é o próprio “*éthos*” cósmico” (GORRESIO, 2005, p. 103). Mas será em um segundo momento, mais especificamente na terceira parte da fase teogônica, que as qualidades das *Moírai* serão ainda mais evidenciadas em Hesíodo. É neste momento em que Zeus irá estabelecer algumas uniões nupciais. Dentre estas uniões, ele se unirá a *Thémis* e, com ela, irá gerar Horas (*Horae*), Equidade (*Eùnominê*), Justiça (*Díkê*), Paz (*Eíréne*) e as três *Moírai*, *Clótho*, *Láquesis* e *Àtropos*, às quais “o sábio Zeus deu a maior honra”⁵² (HESIOD, 1914, v. 904) [Tradução nossa].

50 “A Teogonia tem como tema central a partilha e os lotes, que se traduz no advento à existência primeiramente, de quatro princípios cosmogônicos dos quais se originarão as inúmeras divindades. Partilha das honras e das opulências, como cantam as musas (v. 108-13 da Teogonia) [...]” (GORRESIO, 2005, p. 96). Também conhecido por Genealogia dos Deuses, o poema se constitui da descrição da origem do mundo (no mito cosmogônico) dos gregos, que se desenvolve com geração sucessiva dos deuses, e na parte final, com o envolvimento destes com os homens, dando origem, assim, aos heróis.

51 De acordo com Hesíodo, com quem as *Kêres* assumem uma forma mais definida, são filhas de *Nyx* (noite) e irmãs das *Moírai* e punem os homens por seus crimes. Seriam a necessidade personificada da morte. As *Kêres* eram espíritos femininos (daimones) responsáveis por promover as mortes violentas ou cruéis, incluindo morte em batalha ou por acidente, assassinato ou doença devastadora. Eram retratadas como mulheres com presas e garras, vestidas com roupas ensanguentadas. (PECK, 1898). QUERES, em grego *Κόρες* (*Kêres*, com e aberto), etimologicamente da raiz *ker*, que significa genericamente “devastar”. “Os verbos *κηραινεῖν* (*kerainein*) e *κηραίζειν* (*keráidzein*), “destruir, arruinar”, não devem ser estranhos à mesma família etimológica. O latim tem caries, caruncho, podridão, cárie, “que destrói” o dente. É muito difícil determinar com exatidão o conceito de Queres no mito grego. De Homero a Platão, se de um lado esse conceito evoluiu, de outro, essas filhas da Noite, desde a *Ilíada*, já tinham uma tendência a confundir-se ora com a *Moíra*, o Destino Cego, ora com as *Erínias*, as Vingadoras do sangue derramado. Verdadeiros monstros, são representadas como gênios alados, vestidas de preto, com longas unhas aduncas. Despedaçam os cadáveres e bebem o sangue dos mortos e feridos. Aparecem normalmente, por isso mesmo, nas cenas de batalhas e nos momentos de grande violência” (BRANDÃO, 1986a, p. 229).



Figura 14- *The Three Fates*, Cornelis Cornelisz van Haarlem (Netherlandish, Haarlem 1562–1638 Haarlem) ca. 1589. Gravura em metal, 30 x 25 cm. *Metropolitan Museum, Nova York*.

Eirene (Peace), who mind the works of mortal men, and the Moerae (Fates) to whom wise Zeus gave the greatest honor, [905] Clotho, and Lachesis, and Atropos who give mortal men evil and good to have (HESIOD, 1914, v. 904-905). [grifo nosso].

Cloto é a fiandeira. “Em grego *Κλωθώ*, do verbo *κλῆθειν (klóthein)*, *fiar*, significando, pois, a que fia” (BRANDÃO, 1986a, p. 231), ou seja, a que produz o fio, puxando as mechas de fibras e as torcendo de modo a compor o fio. Em muitas imagens que a representam, comumente pinturas, gravuras, tapeçarias e esculturas, os fios parecem ser compostos por fibras de linho ou lã.

O fio é produzido a partir da torção de mechas de fibras com o auxílio de um fuso. Conforme o fuso vai sendo girado com os dedos, vai se aplicando torção às fibras, e, assim, forma-se o fio. Neste processo, que é longo e demorado, a fiandeira define a resistência e espessura do fio conforme o vai produzindo. Desta maneira, vai fazendo o fio da vida. O equivalente romano de Cloto era *Nona*, (o “nono”), que era uma deusa invocada no nono mês de gravidez, ou seja, era a deusa do bom nascimento.⁵³

Láquesis vem a ser aquela que sorteia as conquistas e as derrotas. “Em grego *Λάχεσις*, do verbo *λαγκάνειν (lankhánein)*, em sentido lato, *sortear*, a sorteadora” (BRANDÃO, 1986a, p. 231). É ela quem determina, que sorteia os lotes de sorte ou azar ao medir e definir o comprimento do fio que corresponderá a cada vida humana. Láquesis é representada como uma mulher desenrolando uma tira de papel sobre a qual o destino dos humanos está escrito. Outras representações a mostram como uma mulher velha, coxa e feia. Na mitologia romana, corresponde a Décima.

Átropos vem a ser a que não volta atrás, a inflexível, a inevitável. “Em grego *Ἄτροπος* (*Átropos*) de *α* (*a* “*alfa* privativo”), *não*, e o verbo *τρέπειν (trépein)*, *voltar*” (BRANDÃO, 1986a, p. 231). Sua função é cortar o fio da vida, definindo o momento e a maneira como cada um irá morrer, determinando todo o sofrimento e toda dor que culminará com a morte ao cortar o fio da vida. A tesoura constitui um de seus atributos, encarregada de cortar o fio dos dias (símbolo da possibilidade de um fim repentino e do fato de que a vida depende dos deuses). Em algumas representações, Átropos aparece como uma anciã, vestindo negro e trazendo consigo uma tesoura, uma bola de fios e um livro onde registra o destino dos mortais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). Seu equivalente romano é Morta, a deusa da morte.

53 “Según antiguas tradiciones bretonas, al nacer un niño, se ponen tres cubiertos en una mesa bien provista, pero en una habitación apartada de la casa, a fin de que las hadas se vuelvan propicias. Son también ellas quienes conducen al cielo las almas de los niños nacidos muertos y quienes ayudan a romper los maleficios de Satán (GOLD, 119)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 550).



Figura 15- *Três destinos*, Representações mitológicas e alegóricas. Jacob Matham, Gravura em metal, 1588, 29,7 cm x 21cm, Rijksmuseum, Holanda.

As três irmãs apresentam um ritmo ternário que distingue suas atividades, o que vem a ser o ritmo “da própria vida: juventude, maturidade, velhice ou nascimento, vida e morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 550) [Tradução nossa]⁵⁴.

Pode-se observar que a ideia da linha da vida está atrelada a uma noção de vida e morte que é previamente fiada, onde, nas obras de Homero e de Hesíodo, o destino humano é simbolizado pelo fio da vida. A representação da imagem de um fio ou linha, acompanhada de seus instrumentos de fabricação, como o fuso e/ou a roca, são recorrentes nas histórias de muitos povos, não se restringindo aos gregos e romanos, compondo mitos e lendas acerca da criação.

“O fuso da necessidade” simboliza em Platão a necessidade que reina no coração do universo. O fuso gira em um movimento uniforme e ocasiona a rotação do conjunto cósmico. Indica uma espécie de automatismo no sistema planetário: a lei do perpétuo retorno. Por esta razão se pode aproximá-lo do simbolismo lunar. As Moiras, filhas da Necessidade, cantam com as Sereias, fazendo girar os fusos: Láquesis (o passado), Cloto (o presente) e Átropos (o futuro); regulam a vida de cada ser vivo com a ajuda de um fio que uma gira [fia], a outra enrola e a terceira corta. Este símbolo indica o caráter irreduzível do destino: as Parcas [*Moîrai*] giram e desfazem impiedosas o tempo e a vida. O duplo aspecto da vida se manifesta: a necessidade do movimento, no nascimento e a morte, revela a contingência dos seres. A necessidade da morte reside na não necessidade da vida. O fuso, instrumento e atributo das Parcas [*Moîrai*], simboliza também em consequência a morte⁵⁵ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 585-586) [Tradução nossa].

As imagens das *Moîrai* servem aqui como disparadores para pensar um procedimento de criação que se dá em consonância com os transcorrer da vida, em que desenhar e tecer passam a ser ações que se confundem. Aquele que desenha vem a ser o mesmo que tece. Aquele que tece vem a ser aquele que fia as linhas de seu desenho, delimitando seus pontos de início, suas espessuras, suas extensões e seus términos. Aquele que desenha vem a ser *Moîrai*, em que seu desenho, como uma peça de tapeçaria, é composto por incontáveis fios de trama e urdume, e em que cada fio possui características que os distinguem, como comprimento, composição, espessura, cor. Por mais que um fio possa ter uma aparência uniforme e similar a outro, em se tratando de um fio artesanal, ele sempre apresentará irregularidades em sua estrutura, sempre apresentará diferenças.

54 “El ritmo ternario, que caracteriza sus actividades, es el de la vida misma: juventud, madurez, vejez, o bien nacimiento, vida y muerte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 550).

55 “Huso, hilo, tejeduría. «El buso de la necesidad» simboliza en Platón la necesidad que reina en el corazón del universo. El buso gira con un movimiento uniforme y ocasiona la rotación del conjunto cósmico. Indica una especie de automatismo en el sistema planetario: la ley del perpetuo retorno. Por esta razón se lo puede allegar con el simbolismo lunar. Las Moiras, hijas de la Necesidad, cantan con las Sirenas, haciendo girar los husos: Láquesis (el pasado), Cloto (el presente) y Atropas (el futuro); regulan la vida de cada ser vivo con la ayuda de un hilo que una bila, la otra devana y la tercera corta. Este símbolo indica el carácter irreductible del destino: las Parcas bilan y desbilan despiadadas el tiempo y la vida. El doble aspecto de la vida se manifiesta: la necesidad del movimiento, del nacimiento a la muerte, revela la contingencia de los seres. La necesidad de la muerte reside en la no necesidad de la vida. El buso, instrumento y atributo de las Parcas, simboliza también en consecuencia la muerte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 585-586).



Figura 16- *The Three Fates Clotho, Lachesis, and Atropos*, Giorgio Ghisi (Italian, Mantua ca. 1520–1582 Mantua) 1558–59, Gravura, 13.8 x 22.2 cm, *Metropolitan Museum*, Nova York.

NICOMAXIA VITAE



Homo quasi Flor Ingreditur
et conticitur et fugit
velut umbra
Et nunquam in
eodem statu
permanet
Job 14
INGRESSIONS.

Militia est vita hominis
super terram
Et sicut dies
mercenarii
dies eius
Job 7
LAPSUM.

Job 14
Quis
potest
facere mundum
Ex Immundo
Conceptum semine?
Nonne tu qui solus es?
GRATIA.

Job 14
Constitutus
illis terminis
Qui praeceperit
non poterunt
EGRESSUS.

POSSIDETE ANIMAS VESTRAS

Incisi. Holographi a Franc. von Sch. figurati
sculpsit G. Sadeler.

Spectator, has fortasse Parcas autumas,
Ereboque, Nocteque gentas,
Quas Iuppiter vretur ipse Fallere.
Ista vnus metu ab Dei
Omnia potentis, esse Vita originem.
Progressum et exitum voluit.
Sistatur ut animus Deo sui compos,
Fortis ferendo vincere.

Vitamque, si spectetis ad legem Dei,
Laboriosam, et anxiam:
Sed Christi amore peritam sentiscere,
Qua post fructus, gloriam...
Hinc mors iudas qua lancinet, qua gratia
Institque pestem extinguere:

Figura 17- The Fates, Aegidius Sadeler II, 1589, Gravura, 34,9 x 27,2 cm, British Museum.

DeZenhar com as Moîrai

“Degas defendia a linguagem de sua arte.

Essa linguagem, como a de qualquer arte, não é um modelo de precisão: basta para os artistas que eles se entendam o suficiente para não se entenderem. O mesmo acontece com os filósofos.”

(VALÉRY, 2012, p. 145).

Desenhar vem a ser uma maneira de fiar e tramar diferentes linhas. Linhas que carregam, em si, um passado ao serem fiadas com os aprendizados remissivos a experiências anteriores, como a composição de outros desenhos ou mesmo o fiar de outras linhas. Linhas que se compõem da experimentação em ato de sua produção, atravessadas pelos possíveis encontros inerentes ao processo. Encontros que podem ser da ordem das sensações, como sons (o cão que late na rua, uma música que toca, o ruído do atrito do lápis sobre a superfície do papel); como tato (ao sentir a aspereza ou rugosidade da superfície desenhada no atrito com a ponta do lápis ou mesmo a textura da superfície de apoio sobre a qual se encontra seu desenho); como o olfato (ao sentir o cheiro da madeira do lápis, da tinta da caneta, de uma flor ou mesmo o cheiro de incenso e/ou de comida que vem do apartamento vizinho); como sabores (como o gosto férreo de sangue ao morder a boca ou mesmo a doçura acompanhada de acidez seguida do amargor de um vinho tinto seco); como a visão (como o que se vê em um desenho de observação de uma natureza morta, paisagem, um modelo vivo ou de uma outra imagem qualquer na tela do smartphone). Sensações que são imanentes umas às outras, com as quais se define o destino de cada linha e de cada desenho, que nada mais é do que uma trama de muitas linhas, um *Textum*.

Tecer um desenho pensando com as *Moîrai* vem a ser produzir movimento constante. A necessidade de finalizar uma linha vem em decorrência da necessidade de se iniciar outra. A trama de um desenho é composta de constantes fins e começos em deslocamentos zigzagueantes, já que o desenhar vem a ser uma composição não linear, em que a trama é composta por linhas que iniciam e se findam em pontos aleatórios da superfície tramada. Sua composição final pode apresentar um arranjo que, por exemplo, cria sensações de uma paisagem, de uma figura humana, de uma natureza morta de uma composição abstrata. O resultado dependerá do como o desenho for composto.

Tal composição diz muito sobre as maneiras de como as linhas foram fiadas e tramadas, em que é possível notar seu *debuxo*, ou seja, os modos como foram compostos os “padrões” que percorrem a composição de cada desenho, padrões que, aqui, apontam para um estilo no fazer, provavelmente por escapar ao classificável, incorporando um destino avulso (PRECIOSA, 2010). Tais *debuxos* se tornam notados exatamente por corromperem os modelos com os quais se pensou em um primeiro momento.

Em uma *Maneira Moîrai* é que se dá o *deZenhar*, que se compõe com linhas, traça teias, mapeia,

delimita áreas, calcula proporções, faz escolhas. Pensamento com desenho, onde o desenhar se dá em tecitura. O movimento e tudo o mais que compõe a ação se dá em experimentação, produzindo “blocos de sensação”. De acordo com Deleuze e Guattari, no livro *O que é a Filosofia?* (1992), a criação de “blocos de sensações” é o que define a Arte enquanto criadora de sensações, como um saber criador de conhecimento que produz, para além da sua natureza prática, um modo de saber-fazer completamente distinto da filosofia. Um saber-fazer autônomo que cria um plano próprio. Para os autores, enquanto a Filosofia pode ser definida pela produção de Conceitos e a Ciência, pela criação de Funções, a Arte cria *perceptos* e *afectos*, construindo, assim, um “bloco de sensações”. Desenhamos, tecemos, escrevemos, pintamos, compomos com sensações. Toda obra de Arte é simplesmente um ser de sensações que trava constantes lutas com o caos para se manter de pé sozinho.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra [...] (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 197-198).

Assim como a noção de tempo, nas histórias mitológicas, se apresenta de modo não linear, esse fazer desenho também não o é. Não estabelecendo uma relação sequencial de causa e efeito, acaba se movendo de maneira nômade, em ziguezague. Deste modo, a composição de desenhos, aqui, passa a ser tratada por um *deZenhhar*. No riscar, no olhar, no tocar, tem-se processos que compõem o pensar. Modo de fazer desenho que não se dá apenas em pensamento nem apenas no papel, mas se dá também no ziguezague do entrelaçar com as sensações – pele, músculo, osso, grafite, papel, traço, imagens, linhas, fluxos, signos –, e que entende este modo de fazer desenho como uma produção têxtil ao fiar e tramar linhas.

A acepção sobre movimentar-se de maneira nômade é pensada com Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs* (2012b), mais especificamente no platô 12, “1227-Tratado de Nomadologia”, em que são mencionadas maneiras de como os antigos povos nômades percorriam territórios (enquanto espaço geográfico indefinido), havendo, em seu deslocamento, pontos que não são ignorados (a exemplo dos pontos para obtenção de água). Pontos de respiro, e não de ancoragem ou fixação, estão mais para pontos de pausa momentânea, como a pausa para trocar a cor da linha no tear, para molhar a ponta da pena com mais tinta ou para apontar o lápis.

Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam ao contrário do que sucede no caso sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo o ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida nômade é *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 53).

O que vem a ser um tecer senão o percorrer de incontáveis trajetos entre inúmeros pontos? E o que vem a ser um desenhar senão algo muito semelhante, a exemplo de um traçar de inúmeras linhas que por vezes podem vir a se cruzar, se sobrepor, se entrelaçar estabelecendo inúmeros pontos? Porém, atento ao fato de que, em ambos os casos, os percursos podem ser análogos aos caminhos já

traçados anteriormente, mas que nunca serão os mesmos, já que os pontos não são de partida nem de chegada, são muito mais de alternância. Não há um mapa que aponte os melhores caminhos, as rotas mais seguras, as paradas obrigatórias, os pedágios, os pontos de lentidão, as cidades e os pontos de abastecimento, como em um folheto guia de uma rota turística, *GoogleMaps* ou *Waze*⁵⁶. Os pontos vão sendo estabelecidos conforme os encontros vão se dando no caminho, vai-se tateando no escuro da noite e estabelecendo vivências nos *intermezzos*. Deste modo, os deslocamentos podem vir a ser mais lentos, pois é preciso estar atento a cada passo. “Seus movimentos remetem à ação livre, ao giro, à ocupação turbilhonar de um espaço que não comporta nenhuma meta preestabelecida, planejada” (ZORDAN, 2014, p. 124).

Nesta maneira de desenhar e pesquisar, não há o interesse em guerrear pela defesa de territórios conquistados, verdades absolutas ou legitimações de um “jeito certo de fazer”. Assim como o nômade que não defende um solo estável ou a posse de um terreno fechado, quando, em um processo *dezenhante*, se chega em um ponto em que há um conflito, onde tentam prendê-lo, capturá-lo ou mesmo convertê-lo, dá-se espaço para que Átropos entre em ação, cortando a linha e abrindo espaço para Cloto fiar uma nova linha em outra direção, local, momento e/ou situação, enquanto Láquesis vai criando as condições para que encontros possam acontecer. Não há tempo para embates, a guerra é coisa para as Keres⁵⁷.

Seja no movimento de desenhar a partir da observação de uma imagem dada, seja criando uma imagem nova com o fiar, traçar, tramar de linhas obtidas com estímulos e referências variadas, tais procedimentos acontecem divididos em, pelo menos, três momentos simultâneos: em que há uma gestação da linha; em que a linha, no desenvolvimento, vai ganhando comprimento e, assim, compondo desenhos; e em que a linha é interrompida, cortada. Movimentos cíclicos e contínuos, já que, quando Átropos está cortando uma linha, simultaneamente Cloto e Láquesis já estão a fiar e desenvolver outra. Mesmo em meio ao corte, não há interrupção nos fluxos, e o que poderia ser um fim vem a ser um novo começo, estando sempre no meio. Ao se produzir estas linhas, elas já vão sendo tramadas com as linhas que as antecederam. Neste tipo de produção “têxtil”, as linhas vão sendo produzidas conforme vão sendo requeridas, e não se sabe quantas linhas serão necessárias para compor um desenho em sua totalidade. Quando o desenho for finalizado, pode ser que também não seja possível mensurá-las.

As ações de gestação, desenvolvimento e corte de cada linha, por sua vez, podem se dar em duas etapas, sendo a primeira a etapa de armação do tear, ou seja, a delimitação do esboço e/ou das linhas com as quais se obtém as formas básicas das quais o desenho se aproxima, estabelecendo suas dimensões aproximadas – ação que, no tear, irá estabelecer o comprimento e a largura inicial da peça a ser tecida. A segunda etapa vem a ser a inserção das linhas de trama sobre/entre esta armação/

56 Waze é um aplicativo para smartphones ou dispositivos móveis similares baseado na navegação por satélite (GPS) e que contém informações de usuários e detalhes sobre rotas, dependendo da localização do dispositivo portátil na rede.

57 Elas eram irmãs e agentes das Moirai, ansiavam por sangue e se deleitavam depois de libertar as almas dos corpos mortalmente feridos, enviando-as a caminho de Hades. Nas batalhas e guerras, milhares de Keres assombravam os campos, lutando entre si como abutres pelos moribundos. As Keres não tinham poder absoluto sobre a vida dos homens, mas, em sua fome de sangue, procurariam realizar a morte além dos limites do destino. Zeus e os outros deuses, no entanto, poderiam detê-las em seu curso ou acelerá-las. Algumas das Keres eram personificações de doenças epidêmicas, que assombravam áreas atingidas pela peste (PECK, 1898).

esboço, linhas que, ao cruzarem com as linhas de urdume/esboço, vão estabelecendo a composição dos *debuxos*, ou seja, dos padrões que vão compor o desenho. Ao se estabelecer as linhas de trama, elas podem e geralmente são inseridas de forma aleatória quanto à sua disposição na armação (no esboço). Tais linhas podem diferir tanto a suas morfologias quanto aos estímulos que as dispararam, não havendo uma definição do número de linhas a serem dispostas. Deste modo, vai se tramando as partes do desenho, compondo pedaços, porções, pois um desenho, assim como uma grande tapeçaria, pode ser composto da junção de várias partes menores que são unidas (*caosturadas*) para compor o todo.

Nesta segunda etapa, o procedimento de tecer desenhos passa a diferir um pouco de um processo de tecelagem tradicional. Em um modo tradicional de tecelagem, o número de linhas é pré-definido e o procedimento de trama geralmente segue uma movimentação linear e não aleatória. Mas, aqui, entende-se que tramar um desenho desta maneira, com todas as linhas já pré-definidas, pode limitar a movimentação e estancar a possibilidade de ocorrer encontros durante o processo. Compor um desenho à *Maneira Moírai* vem a ser experimentar e compor com os imprevistos e as irregularidades das linhas, transformar defeitos em efeitos.

Tatear

“Seguirei seu movimento na unidade bruta e na densidade do mundo, onde tornará a natureza tão familiar que irá imitá-la para atingi-la, e caberá na dificuldade de conceber um objeto que ela não contenha.”

(VALÉRY, 2011, p. 142 - 143).

Pensa-se com as *Moîrai* o desenhar e o tecer como algo imanente e indissociável de tudo que se dá com aquele que tece desenhos. O ato de desenhar, enquanto ato de criação, torna aquele que desenha seu próprio fiandeiro do destino de seu desenhar, mesmo que pensando com os modos de fazer de outros que o inspiram e o colocam a pensar, como no exemplo de Tintoretto a traçar figuras à maneira de Michelangelo. Não é possível saber como o desenho ficará, já que desenhar, a esse modo, não é necessariamente representar o modelo que se vê, está mais para uma tradução e criação de signos. Desenhar aqui se dá tateando no escuro da noite, conforme a ancestralidade das *Moîrai*, cuja sua mãe, *Nix* (noite), vem a ser a imagem mítica da escuridão, logo, daquilo que não está revelado ou que se faz presente, mas que de alguma forma está por ali. Tatear, aqui, não tem nada a ver com as Greias⁵⁸, comumente confundidas com as *Moîrai*.

O tatear pressupõe o toque, o encontro de um corpo com outro. Dedos e lápis, lápis e papel, punho e papel, dedos e fibras, mãos e tear, dedos e teclas do computador, dedos e as fibras de lã. Tatear é a ação de um dos sentidos do corpo que se refere à sensibilidade, às sensações produzidas no encontro de uma matéria com a pele. “Diferente da visão, tatear pressupõe uma distância igual zero da pele em relação ao corpo “outro”” (TONELI, ADRIÃO, CABRAL, 2012, p. 227). No encontro que se dá com o toque, ambos se tocam, estabelecendo, assim, uma zona indiscernível entre um corpo e outro. O traçar e/ou fiar de uma linha evidencia um gesto tátil.

Tatear implica modos de pesquisar cujo compromisso não está em representar uma realidade suposta, mas em se deixar atravessar por processos de invenção, deixar passar a potência de criar novas constelações de possibilidade. São tremores, paixões e exaustões que deslocam os órgãos de um pesquisador para fora de pretensas “neutralidades” que delimitam mundos imóveis e estáveis (TONELI, ADRIÃO, CABRAL, 2012, p. 228).

A invenção vem a ser constituinte do ato de desenhar à *Maniera Moîrai*. Pois, no contato e manuseio de materiais pictóricos, como lápis, canetas, pinceis, giz etc., exige-se de quem desenha a formulação e experimentação de muitas combinações. Combinações que precisam ser inventadas a partir do momento em que se estabelece o contato com o material usado, com a superfície traçada, com as necessidades de variar o traço, com as referências e os estímulos com os quais se pensou. Faz-se necessário estar sensível a tudo que pode se dar nos contatos estabelecidos, pois será com

58 Também conhecidas como as “anciãs” ou as “cinzentas”, as Greias eram três irmãs que já nasceram idosas com cabelos grisalhos. Se chamavam Dino (“temor”), Ênio (“horror”) e Pênfredo (“alarme”), filhas de Fórcis e Ceto e irmãs das Górgonas, com as quais também eram frequentemente confundidas. Todas as três, em conjunto, possuíam um só dente e um só olho, dos quais se serviam alternadamente. Viviam no extremo Ocidente, no país da Noite, aonde jamais chegava o Sol (BULFINCH, 2002).

estas sensações que o aprendiz irá se dar e com as lembranças destas sensações que aquele que desenha irá compor seu repertório de modos, de como desenhar à sua maneira.

O tatear pressupõe sentir na pele, sensações que decorrem de invenções, já que, por exemplo, ao se desenhar a maneira de Van Gogh, não significa que se sentirá o mesmo que Van Gogh sentia quando desenhava. Os desenhos de Van Gogh, assim como o que se pode vir a saber sobre o artista, servem como disparadores para que, ao modo das *Moîrai*, seja fiada cada linha na composição de um desenho.

O movimento do fiar acontece com a composição do que se traz enquanto pressupostos do desenhar, em conjunção e torção com as experiências/sensações inerentes aos contatos que se deram durante o fazer desenho. Filamentos de conhecimentos, lembranças e vivências decorrentes do passado, presente e futuro são torcidos, se fundindo em fios, em linhas, em traços.

Tais linhas, fios, traços, conforme vão sendo feitos, vão traçando os desenhos, delimitando suas formas, suas áreas, se colocando na iminência de um acidente, de um desencontro, de um encontro, ou seja, o fator surpresa é uma constante que pode determinar conquistas ou derrotas.

São fios, linhas, traços produzidos com as experimentações, com os atravessamentos durante os contatos com o desenhar, com as condições que vão se dando. Modo de produção de um fio artesanal e irregular, que apresenta variações, tornando-os únicos a cada fiar e desenhar/tecer. Fios, linhas, traços que vão se modificando à medida que vão se ampliando os domínios de seu manuseio e dos instrumentos envolvidos em seu fabrico. Fiar, assim como desenhar, se dá com o tato, a artesanaria, a manufatura, o tatear, ação que não está separada da sensação.

Desenhar à maneira *Moîrai* vem a ser estar atento aos modos de como pode ser possível gestar cada linha, do como tais linhas são distribuídas, e o como definir o momento em que o traçado é encerrado enquanto outro já está em processo. Somado à noção de cópia ao modo maneirista, ao negar o fazer igual e o fazer certo, trabalha-se com os fazeres decorrentes dos encontros, fazeres em devir, atento ao que se tem e ao que se dá no processo do desenhar, do escrever, dos modos de experimentar a vida. É próprio dos devires escapar das representações, deixando vazar pistas de algumas poucas trilhas e rotas conhecidas por poucos. “Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 10).

Vem a ser entrar em contato com os limites ocultos entre a representação e a criação de algo novo, permitindo-se estar aberto a um devir com o qual não se tem como prever resultados, mesmo que em meio à criação e aniquilação incessante de pressupostos. Desenhar e tecer, aqui, vem a ser gestar linhas com muitos signos, muitos elementos que são colhidos ao atravessar o *caos*⁵⁹ que habita a gênese de toda criação. *Cháos* de onde as *Moîrai* também descendem.

59 “[...] mais especificamente em Nietzsche, o conceito de caos aparece mais uma vez associado ao do ser, mas isso não é o mesmo que dizer que o ser é o caos ou falta absoluta de ordem. Pelo contrário, Nietzsche define o ser como “vontade de potência”, ou seja, como uma força plástica e dinâmica que em certo sentido, também faz emergir o ser do fundo escuro. A diferença dele para os metafísicos e místicos é que para Nietzsche, não existe nenhuma finalidade superior que dirija a criação nem um sentido maior ou uma direção prevista. É aqui que entra a ideia de caos em Nietzsche. O caos é a própria falta de finalidade” (SCHOPKE, 2010, p. 50).

Propor um encontro entre as *Moîrai* e o Maneirismo vem a ser um modo de compor as núpcias⁶⁰ entre os reinos do desenhar e do tecer, em que se cria condições para se produzir elementos de variação que escapam, descolam das possibilidades de se produzir uma pesquisa enraizada em metodologias tradicionais.

Se propõe uma *Maniera Moîrai* para se pensar procedimentos de ensino de um desenhar. Ensino que é também aprendizado, pois acaba sendo tanto um ensino para si quanto um ensino para outrem, já que, ao estar atento aos movimentos e encontros neste fazer desenho, no decifrar dos signos e na elaboração da composição do desenhar, também se cria maneiras de mostrar como fazer. Procedimento em que se visa romper com as balizas de um “fazer certo”, permitindo-se experimentar a liberdade das possibilidades inerentes no fazer compondo seus próprios planos, liberto de instâncias superiores, “absolutismos conceituais ou imagens dogmáticas” (ZORDAN, 2014, p. 120).

A gênese de cada desenho se instaura com a criação de uma nova possibilidade, como uma nova vida. Se fiam possibilidades que estão fadadas à mudança, se fia e se tece novos fios a cada movimento. A cada novo fio, a produção é produtora, se auto nutre de forças para disparar um novo fio, uma nova linha, um novo rumo para o desenho e para o desenhar. Novo que sempre se difere do anterior por mais semelhante que possa parecer. As linhas, em um desenho, assim como as linhas em um tear no movimento do fiar e do tramar, se repetem variando.

Durante o experimentar do desenhar é que se cria condições para que encontros aconteçam e afecções possam se dar, encontros que possam aumentar ou diminuir a capacidade de agir daquele que desenha, estabelecendo relações com afetos⁶¹ possíveis. Não há um momento certo para que tais afecções aconteçam, elas podem se dar a qualquer momento do desenhar.

O que se sabe é que sempre há o momento do corte da linha, do abandono do traço, da distração que leva aquele que desenha a interromper seu movimento em decorrência de outro movimento. Esta interrupção não tem uma valoração, ela apenas marca a possibilidade da gênese de uma nova linha, de novas possibilidades de encontros.

60 “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo. Seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra a natureza. As núpcias são o contrário de um casal” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 10).

61 De acordo com Spinoza (2009), o termo afeto (*affectus*) expressa a modificação da força de agir, uma variação do *conatus*, uma mudança de um estado para outro que se dá tanto no corpo afetado quanto no corpo afetante.

Caosturar

“Se tudo fosse irregular ou completamente regular, não haveria pensamento, pois ele não passa de uma tentativa de passar da desordem para ordem, precisando de ocasiões da primeira – e de modelos da segunda.”

(VALÉRY, 2011, p. 153).

O neologismo “Caosturar” parte da junção dos termos *Caos + Costurar*, em que a noção de *caos* é pensada, aqui, com Deleuze e Guattari a partir do livro *O que é filosofia?*: “O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (1992, p. 53)⁶².

O caos geofilosófico vem a ser um emaranhado de linhas. Embora esta não seja uma tese esquizoanalítica, a esquizoanálise⁶³ traz ferramentas conceituais dezenhantes porque trata de linhas.

É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios de teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha da droga para Michaux, o “acelerado linear”, a “correia do chicote de um charreteiro em fúria”. Pode ser a linha de um pintor como Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força (DELEUZE, 1992, p. 136-137).

Diz das possibilidades de o desenho devir, das incertezas inerentes ao desenhar. O verbo *costurar* diz das possibilidades de o desenho devir, das incertezas inerentes ao desenhar. É pensado como ação de coser, de unir partes de planos por meio do atravessamento de linhas que, ao irem perfurando, atravessando as superfícies, vão estabelecendo pontos que as unem, tornando-as uma, dando-lhes uma “consistência”, “Dar consistência sem nada perder do infinito [...]” (DELEUZE; GUATTARI 1992, p. 53). A costura é necessária para unir diferentes pedaços de tecidos e, assim, compor algo maior, como uma roupa, uma colcha de retalhos⁶⁴, um desenho, um *Textum*.

62 “Deleuze e Guattari definem o caos como um virtual que, enquanto velocidade absoluta, é nascimento e esvaziamento de todas as formas possíveis. “Definimos o caos menos pela sua desordem do que pela velocidade infinita com que se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e adquirindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, sem consequência”. O caos não é o nada, mas um virtual na medida em que contém todas as formas possíveis. No entanto, em vez de ser um simples momento de actualização dessas formas, é também o momento da sua dissipação” (NABAIS, 2010, p. 319).

63 “A Esquizoanálise (análise de partes, pedaços, linhas ou estilhaços) poderia ser entendida como uma ética estética de valorização da vida. Seria uma perspectiva e não uma metodologia. Procura valorizar a vida vibrátil e agradável, em sua potencialidade máxima. Deleuze e Guattari nos apontam que “a Esquizoanálise não incide em elementos nem em conjuntos, nem em sujeitos, relacionamentos e estruturas. Ela só incide em lineamentos, que atravessam tanto os grupos quanto os indivíduos. Análise do desejo, a Esquizoanálise é imediatamente prática, imediatamente política, quer se trate de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade. Pois, antes do ser, há a política (1980/1996, p. 77-78)” (PERES, BORSONELLO, PERES, 2000, p. 36-37).

64 Deleuze e Guattari, no livro *Mil Platôs*, mais especificamente no platô 14 intitulado: 1440 – O liso e o estriado, tratam dos aspectos variáveis que constituem as noções de espaço liso e espaço estriado. Para isso, apresentam alguns modelos, dentre os quais consta o modelo tecnológico em que a imagem do patchwork é apresentada para demonstrar o

Caosturar, deste modo, vem a ser compor com os fragmentos, pedaços, partes que já foram tramadas (copiadas ao modo maneirista a partir das referências) em meio ao caos para, assim, formar algo maior, lembrando que estes fragmentos são tecidos a partir de fibras, filamentos e fragmentos extraídos das referências e estímulos que disparam inicialmente o desenhar. Desta forma, estes fragmentos, pedaços, partes já se constituem, por si só, invenções. O *Caosturar* se dá com a junção a partir da costura destas partes.

Assim, produzir desenhos a *Maniera Moîrai* acaba por ser um desenhar às cegas, pois sempre se dará na incerteza do não poder enxergar com nitidez o que se tem à sua frente; o desenhar de algo que não está revelado ou que não se faz presente, mas que, de alguma forma, está por ali. Com a presença das filhas da noite, a escuridão toma conta do processo, sendo necessário, então, tatear para ser possível seguir com o desenhar sem se fixar em reproduzir modelos.

A cada novo desenho, *caostura-se* entre sombras e se faz presente, de alguma maneira, o mito que conta sua origem, em que se destacam as narrações de dois textos clássicos do século I⁶⁵. O primeiro, de Plínio, o Velho, que narra a origem do desenho pelas mãos de uma jovem, Cora, filha de um oleiro de Sicyon chamado Butades, em que, ao se ver apaixonada por um rapaz que está prestes a partir para terras estrangeiras, traça um desenho ao contornar a sombra projetada de seu amado (PLINY THE ELDER, 1855). O segundo texto é de Quintiliano, o qual diz que, se todos tivessem se limitado a imitar os seus antecessores, não existiria outras poesias a não ser a de *Livius Andronicus*⁶⁶, e a História se resumiria aos Anais dos Pontíficos, os nossos barcos seriam ainda jangadas e a arte da pintura limitar-se-ia a contornar com um risco as sombras que projetam os corpos à luz do Sol⁶⁷(QUINTILIAN, 1922).

Observa-se que, embora ambos os textos não tenham sido produzidos para tratar especificamente do desenho, a sua menção é relevante para se observar que um texto aponta para a cópia como originadora enquanto o outro aponta para necessidade de não imitar para se poder fazer algo diferente. Em ambos os textos, o desenho tem sua origem associada ao traçar a partir de uma sombra. A sombra, aqui, pressupõe uma imagem fugidia, um tipo de projeção que não é fixa, pois depende diretamente de uma fonte de luz, seja uma tocha, uma vela, uma lanterna ou o próprio Sol, fontes que são instáveis, sempre em movimento.

espaço liso. “O espaço liso do patchwork mostra bastante bem que o “liso” não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal, e que prefigura a op art” (2012b, p. 195).

65 As referências canônicas ao mito da origem do desenho se reportam, sobretudo, aos textos de Plínio o Velho, em História Natural, Livro XXXV, Capítulos 5, 15 e, principalmente, 43, mas também com variações e diferenças a Marcus Fabius Quintilianus, em Institutio Oratória, Livro X, Capítulos 2 e 7.

66 Livius Andronicus, escravo de Tarentum, foi o fundador da poesia latina. Ele traduziu a Odisséia e produziu a primeira comédia e tragédia latina composta em medidores gregos (240 a.C.).

67 “Devemos seguir o exemplo daqueles pintores cujo único objetivo é ser capaz de copiar figuras usando a régua e a haste de medição? É uma desgraça positiva nos contentar em imitar toda a nossa conquista. Pois, pergunto novamente, teria sido o resultado se ninguém tivesse feito mais do que seus antecessores? Livius Andronicus marcaria nossa conquista suprema em poesia, e os anais do Pontifício seriam nossa maior conquista na história. Nós ainda deveríamos estar navegando em jangadas, e a arte da pintura seria restrita a traçar uma linha em torno de uma sombra lançada à luz do sol. Lance seus olhos por toda a história; você descobrirá que nenhuma arte permaneceu exatamente como era quando foi descoberta, nem parou no seu nascimento, a menos que estejamos prontos para passar uma condensação especial em nossa própria geração, por ser tão estéril de invenção. que nenhum desenvolvimento adicional é possível; e é indubitavelmente verdade que nenhum desenvolvimento é possível para aqueles que se restringem à imitação.” (QUINTILIAN, 1922, p. 78-79) [tradução nossa].

Na fala de Plínio, o Velho, o desenhar é movido por uma paixão, pela necessidade de criar um registro de uma imagem. O desenho de Cora é disparado pela vontade de guardar, capturar algum resquício da presença de seu amado. Em Quintiliano, embora o foco de sua fala se dirija para a oratória e a produção textual, fica evidente a necessidade de se ter referências para se pensar, com elas, sua produção/criação (seja de um texto ou de um desenho). Quintiliano demonstra que a ação de copiar pode ser limitadora da criação, embora seja necessária a presença de modelos⁶⁸.

O *Caosturar* se constitui nesse paradoxo, em que o copiar ao modo maneirista não se limita a um fazer estritamente igual e em que a referência a ser “copiada” vem a ser um disparador, uma das tantas fontes de onde serão extraídos os filamentos com os quais as linhas e traços serão compostos. Ao *Caosturar*, compõe-se um todo fragmentário, um “todo-aberto”, pois somente nestas condições que se torna possível compor com o caos.

As linhas que compõem o *Caosturar* possuem a mesma composição que as linhas que constituem as demais partes do desenho, e por mais que aqui, no presente texto, o procedimento *Maniera Moîrai* esteja descrito em uma sequência, é importante firmar que tais procedimentos vão se dando simultaneamente em ziguezague, não havendo uma ordem hierárquica como em um tutorial que apresenta os passos sequenciais para se fazer um “bom” desenho. Quase como no mito narrado por Plínio, o Velho, o desenhar se dá como o traçar a silhueta de uma sombra. Se desenha com as sombras, se desenha em meio às sombras. O não se ter certeza da posição do traço, a imprecisão no comprimento da linha, pode decorrer de uma cegueira intencional que estremece o representar e transforma o desenhar em um registro sismográfico dos prescritos nos caminhos do olhar.

A *Maniera Moîrai* parte de experimentações às cegas ou, ainda, de uma cegueira parcial, já que este modo de desenhar (entendendo que tal modo pode ser traduzido em uma maneira de pesquisar), por ser pensado aos modos de uma composição têxtil artesanal, faz questão de não se fixar em modelos. O olhar transita entre o “modelo” e a superfície desenhada, e neste transitar do olhar as *Moîrai* já se fazem presente. O olhar não está fixo no modelo a ser copiado, nem mesmo fixado sobre a superfície que recebe o desenho: as atenções se dividem entre todos os possíveis aspectos e sensações a serem percebidos e fiados e tramados e *caosturados*.

Caostura-se com as intensidades e fluxos da vida, mergulhando no caos costurando e fabulando com os acontecimentos e devires da vida, com outras escolhas que subvertem as “regras” dos caminhos traçados. Com as regras que são criadas e desfeitas a cada traço, a cada ponto, a cada acontecimento e evento que compõe a vida. [...] *Caostura-se* disparado com o traçar cego dos movimentos performáticos dos cabelos armados, pelos eriçados, dos movimentos que não são vistos, apenas sentidos (SOUZA, 2016, p. 2).

No desenhar, há sempre a observação de uma ou diversas imagens de referência, estando estas imagens diante dos olhos ou não, e no movimento de desviar a atenção/olhar da(s) imagem(s) para iniciar uma nova linha, ao retornar o olhar/atenção novamente para tal(is) imagen(s), ela(s) estará(ão) diferente(s), mudando seguidamente a todo novo olhar, a cada novo traço. O *Caosturar*

68 “Pois a eloquência nunca alcançará seu pleno desenvolvimento ou saúde robusta, a menos que adquira força pela prática frequente de escrever, enquanto essa prática sem os modelos fornecidos pela leitura será como um navio à deriva sem rumo, sem um timoneiro” (QUINTILIAN, 1922, p. 4) [tradução nossa].

se fará necessário para preencher as lacunas, as brechas neste processo, e ao se observar o que vai se compondo, já se vai pensando em tudo o que poderia ter sido feito de diferente, em todas as possibilidades para um novo desenho.

No desenhar de uma garrafa, um vaso com flores, uma pessoa posando, uma pessoa descansando (que nem imagina que está sendo observada), uma pedra, um animal, enfim, uma coisa qualquer, o não saber com precisão como o desenho ficará pode produzir sensações de seguir caminhos em meio à escuridão absoluta, como caminhar sobre uma corda bamba acima de um precipício. Olhar para baixo pode ser o fim.

Um desenhar que se compõe pela produção de linhas tortas, que se sobrepõe e se entrecruzam, pelas linhas que costuram o caos ao experimentar caminhos, pelos efeitos com o traçar de linhas que cortam o caos, desfiando possibilidades fazendo furos em sua superfície irregular, ao entrar e sair e entrar, ligando pedaços a outros pedaços (SOUZA, 2016).

Processo que pode assombrar, não no sentido de colocar nas sombras, por tapar o Sol ou a luz das verdades e das certezas, mas por borrar o que se vê, tornando visível apenas vultos daquilo do que não se pode definir o que é. *Vultuando* em deriva, a capturar, roubar, como corpo úmido a absorver o que não se sabe, o que não se quer saber, mas que se sente ao atravessar e ao sorver o que lhe atravessar. Formas, imagens, figuras com as quais se pode experimentar caminhos, efeitos com o traçar linhas.

Caostura-se com as intensidades e fluxos da vida, com o mergulhar no caos, costurando e inventando com sorções⁶⁹, acontecimentos e devires da vida, com outras escolhas que subvertem as “regras” dos caminhos traçados, com os fluxos que são criados, desfeitos e/ou interrompidos a cada traço, a cada ponto, a cada acontecimento e evento que compõe a vida.

Alguns podem se perguntar em que este procedimento se difere dos demais procedimentos convencionais de desenho. A resposta está no modo como se pensa com o *deZenhar*, pois há, aqui, uma linha tênue a separar o criar com o desenhar à maneira das *Moîrai* e o fazer cópia ou imitar para reproduzir o modelo elencado. Com a *Maniera Moîrai*, não há possibilidade da produção de idênticos. Mesmo que haja a repetição em seu fazer, jamais se imita, nem se ajusta a um modelo: seu único fazer vem a ser o fazer como *Clótho*, *Láquesis* e *Àtropos*. Com a *Maniera Moîrai*, a aprendizagem tem sua atenção voltada para as sensações que se dão durante o processo. Se aprende com tudo o que se sente.

Se experimenta movimentar a vida em meio ao caos ao optar por fugir da segurança e da fixação por modelos, preferindo o enjoo do sacolejar da embarcação em um mar revoltoso (DELEUZE, 2006a)⁷⁰ ao deleite de mais um dia de tédio em terra firme, mesmo que a iminente violência dos

69 Fato decorrente da interação de substâncias no interior ou na superfície de outras.

70 “Embarcou-se: uma espécie de jangada da Medusa, há bombas que caem à volta, a jangada deriva em direção a riachos subterrâneos gelados, ou então em direção a rios tórridos, o Orinoco, o Amazonas, pessoas remam juntas, que não supõem que se amam, que se batem, que se comem. Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de qualquer instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de “desterritorialização”: eu o digo de uma maneira muito nebulosa, muito confusa, já que se trata de uma hipótese ou de uma vaga impressão sobre a originalidade dos textos nietzschianos. Um novo tipo de livro” (DELEUZE, 2006a, p. 322).

movimentos possa quebrar várias coisas ou conduzir ao encontro de abismos. É apenas em meio a uma instabilidade que *Caosturar* possibilitará que a criação aconteça, aos encontros com condições criadas, aos caminhos fabulados, inventados, às linhas de vida ou de morte e de tudo que se der em fluxos.

Exercício I – Experimentação com Fiar e Urdir traços

Materiais:

- 1 Folha de papel tamanho A3 (ou maior);
- 1 Lápis macio apontado (4B ou superior);
- 1 Smartphone ou computador onde seja possível ouvir música com fones de ouvido;

Orientações:

- Escolha uma música para ouvir, mas procure dar preferência a uma música que lhe seja desconhecida. Uma sugestão é optar por músicas que possam ter uma ampla variedade de sons em sua composição. Não há regras, mas apenas pense que os sons virão a ser o disparador de seu traçar;
- O objetivo será traduzir o que se ouve em linhas, em movimentos, em variações de traço. Pense em como traduzir em uma composição de linhas o ritmo, o “peso”, a “leveza”, a “fluidez”, a “força”, a “textura” da música que for ouvida. Não se trata de representar imagens figurativas a partir da interpretação da música ou de algo que possa ser descrito em sua possível letra ou título;
- Inicie o traçar juntamente com o início da música, procurando fazê-lo ininterruptamente do começo ao fim dela, e tente traçar uma linha contínua que pode se segmentar, ficar mais fina ou espessa, o que dependerá de como os sons forem percebidos e interpretados ao serem traduzidos em linhas;
- Procure ocupar o máximo do espaço disponível sobre o papel;
- Aos poucos, a música poderá se tornar repetitiva. Sendo assim, tente traçar com um som que ainda não tenha sido o disparador do traço anterior. Talvez surja a necessidade de se estabelecer uma “legenda” para a transformação dos sons em linhas, com a qual se estabelecerá a velocidade, o movimento, a pressão do lápis sobre o papel diante das batidas, dos graves, das pausas, dos ruídos, das vozes, dos timbres metálicos, etc. Varie;
- Por vezes, pode-se fechar os olhos, mas a atenção ao que se ouve e ao que se traça não deve ser perdida. Caso isso ocorra, retome imediatamente, tente manter o foco e a atenção ao exercício;
- Observe como sua percepção muda de um som para outro e de um traçar para o

outro;

- Observe o que muda ao fazer uso de materiais diferentes, caso sinta a necessidade de trocar de lápis;
- Observe as maneiras de segurar o lápis e como tais maneiras possibilitam a produção de movimentos e tipos de linhas diferentes;
- Não retoque, não volte para arrumar alguma linha que potencialmente não tenha saído da maneira esperada, prossiga sempre;
- Pare apenas quando a música acabar.

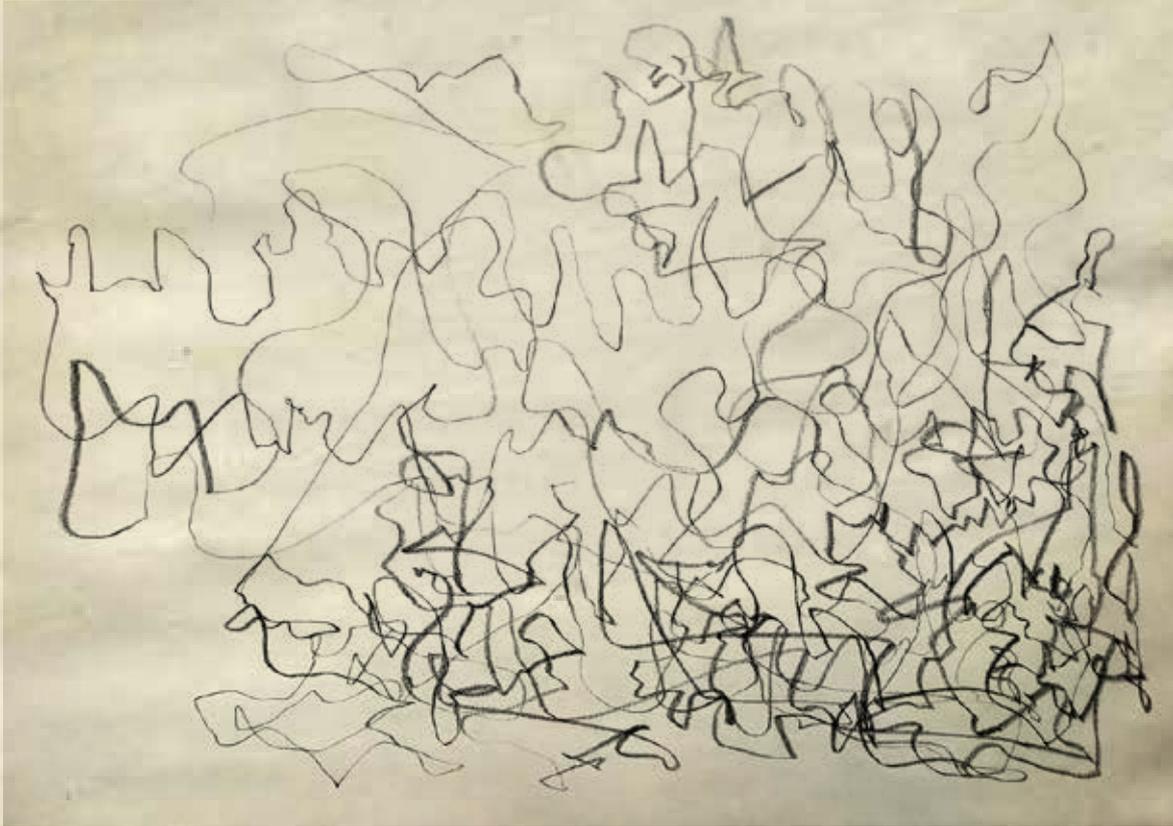


Figura 18 - Exemplo I de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 6B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Música utilizada para realizar este exercício
Talk is cheap, Album: Built on Glass, Chet Faker, 2014.

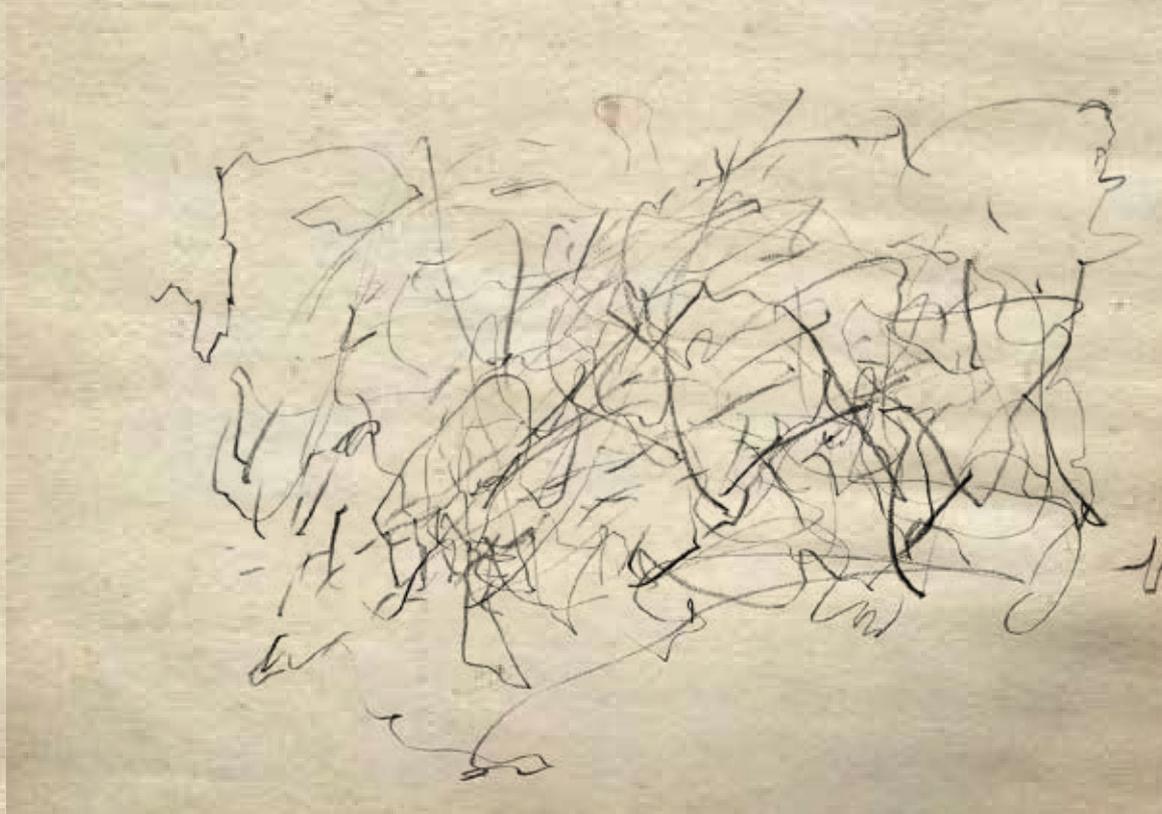


Figura 19 - Exemplo II de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Música utilizada para realizar este exercício
CSM 385 La Pedrada (Instrumental), Single: Cantigas de Andalucía, Alfonso X El Sabio e Eduardo Paniagua, 2019.

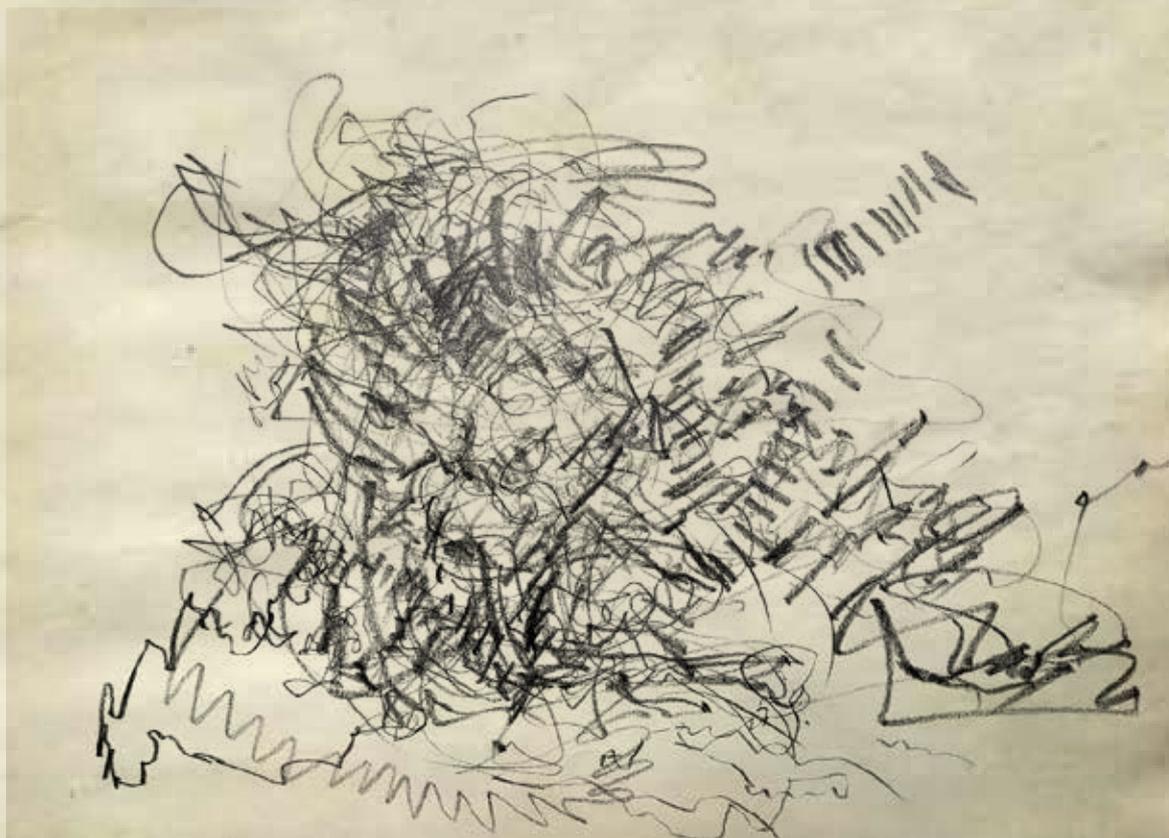
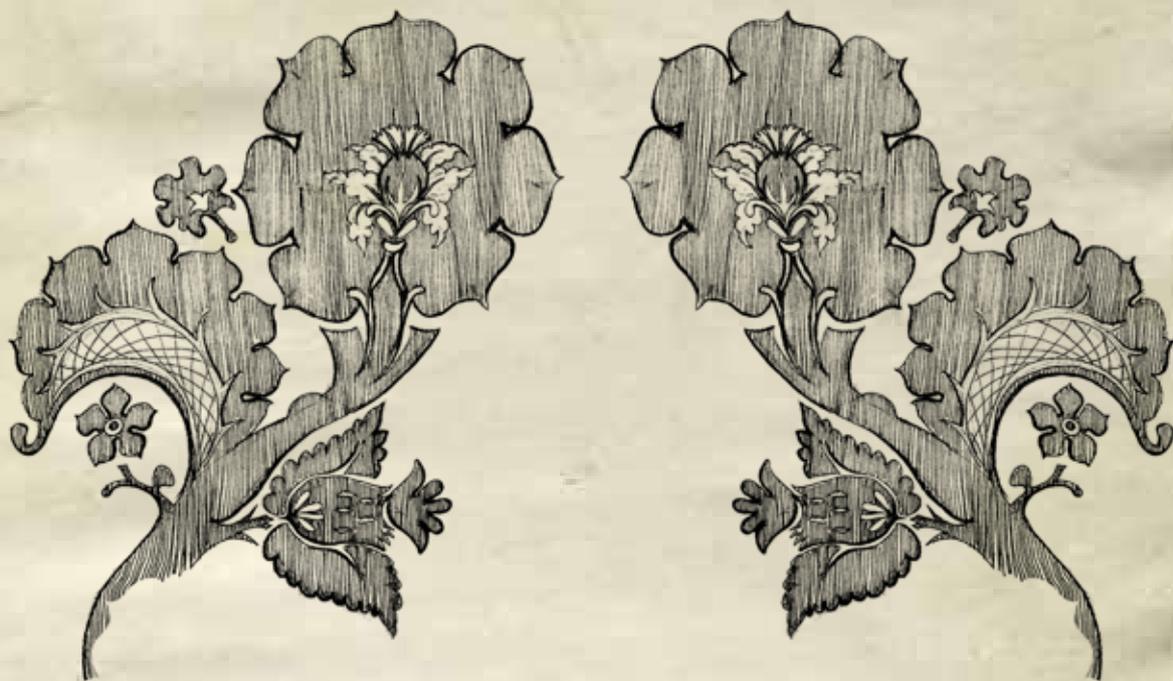


Figura 20 - Exemplo III de Experimentação com fiar e urdir traços. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 6B sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Música utilizada para realizar este exercício
Cigarettes And Chocolate, Album: Thinking In Textures, Chet Faker, 2012.



TECELÃO / DEZENHANTE

I



O caderno do tecelão

“De todo o modo, a vida de alguém não passa de uma sequência de acasos, e de *respostas* mais ou menos exatas a acontecimentos casuais...”

(VALÉRY, 2012, p. 17).

O tecelão desenha, e todas as sensações que cruzam seu caminho são disparadoras de um traçar/fiar das linhas que compõem seus desenhos, seus tecidos, suas tapeçarias. Observa os detalhes nas arquiteturas, nos desenhos nas paredes e fachadas de moradias, em estabelecimentos comerciais e igrejas, nas aldrabas das portas dos *palazzos*, nos brocados nas vestes das damas que desembarcam no porto, nas tapeçarias de outros tecelões, em objetos, plantas, animais e demais coisas atreladas ao seu ofício. Detalhes e elementos que também estão presentes nos contos e histórias que ouve dos mercadores, marinheiros, pescadores e demais trabalhadores e frequentadores da região portuária, com sua mãe, com seus clientes. Ele registra, toma nota, relembra e grava, traçando tudo em seu caderno, tudo do seu jeito, pois desconhece o não saber fazer, uma vez que inventa sempre à sua maneira.

Uma vez, o tecelão estava sentado à beira de um canal a desenhar imerso em seu caderno quando uma pessoa que passava por ali o viu e, tomada de curiosidade, se aproximou para poder ver o que tanto ele traçava, já que o tecelão parecia estar em um tipo de transe. Fazia algum tempo que aquela pessoa estava a observá-lo e o tecelão aparentava não a ter notado. Por não se conter de curiosidade, o tal observador se aproximou mais e interrompeu o tecelão ao perguntar o que ele estava a traçar e do que se tratava aquele *taccuino*⁷¹.

O tecelão, ao ouvir a indagação e sem interromper o seu desenhar, deu uma gargalhada farta, respirou fundo e respondeu que estava a extrair linhas da paisagem, tramando-as em um estudo, e que, portanto, aquele era seu caderno de estudos. Seus desenhos eram suas anotações. Cada desenho lhe dizia muito sobre muitas coisas, lhe contava muitas histórias de muitos personagens e de muitos lugares.

71 Pode ser traduzido como caderno, livro de exercícios ou bloco de notas, do árabe taqwīm, que significa ‘almanaque’, do verbo qama, que, em sua segunda forma, geralmente intensiva, qawwama, assume o significado de ‘colocar na ordem certa’, ‘organizar numa ordem precisa’, através do latim medieval tacuinum (BOLDRINI, 2020).



Figura 21 - *Estudos de brocados e seus caimentos*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 22 - *Estudos de brocados para barrados e tapeçarias*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 23 - *Estudos de brocados e seus caimentos*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

O tal curioso, procurando motivos para permanecer observando o tecelão a desenhar, comentou que passara a admirar os trabalhos artísticos com maior afincamento após ter visto uma edição iluminada da bíblia de Gutenberg e uma antiga *tacuina sanitatis*⁷².

O tecelão, que seguia ouvindo e desenhando, não demonstrou interesse naquele comentário. Mesmo sem olhar para aquele que o interpelava, percebeu que se tratava de um jovem de origem nobre, fato evidenciado pela voz, pela maneira como ele falava e, principalmente, por ter citado contato com aquelas publicações. O tecelão não sabia ler ou escrever, por isso gargalhou da primeira questão levantada pelo jovem curioso, mas já ouvira falar que a tal bíblia fora produzida entre 1450 e 1455, com 1282 páginas, e que a quantidade exata de impressões era incerta, sendo algo entre 158 e 180 exemplares. Lembrou também de ter ouvido questionamentos sobre a real existência de tal publicação. Já o *tacuina sanitatis* lhe era desconhecido, mas, pelo título, ficava claro ser algo voltado para práticas ligadas à saúde. Pensamentos que guardou para si, já que seu desenhar estava bem mais interessante. Assim, o jovem curioso, ao perceber que sua presença era ignorada, desejou um “*Buon pomeriggio!*” e seguiu seu trajeto.

Seu caderno lhe era um bem precioso. O conseguiu com um mercador que comercializava os mais variados produtos trazidos do oriente. Os papéis que o compunham eram de cânhamo⁷³, e, dentro deste caderno, ele estava sempre a inserir folhas soltas. Todo e qualquer tipo de material que pudesse vir a ser uma superfície de inscrição lhe era motivo de alegria. Poderiam ser originários de mapas, cartas náuticas, missivas (descartadas ou que nunca chegaram a seus destinatários), pergaminhos, folhas destacadas de códices e até pedaços de tecidos de linho.

Onde houvesse espaço se desenhava. Mesmo se houvesse marcas, manchas ou anotações, desenhava-se ou tentava-se incorporar tal mancha ou inscrição na composição de um desenho, e assim ia se compondo o preenchimento de suas folhas.

Seu *taccuino* não era um bloco de registros organizado, como sugere a origem do termo, era mais que isso; não era ordenado nem hierarquizado, pois era caótico. Um composto de fragmentos de memórias, traçados de lembranças de situações ocorridas em outros momentos, registros aleatórios em muitas folhas soltas. O caderno era como a palma de sua mão, contendo, nos calos, nas linhas, nas cicatrizes, nas marcas de muitos processos de experimentações, nos desenhos, nas linhas demarcadas sobre suas páginas, na capa desgastada e encardida pelo manuseio, nos amassados e nas manchas, um compêndio de sensações com as quais o tecelão tecia seus desenhos na mesma intensidade em que o desenhar lhe nutria de novas sensações. Tanto no manusear quanto no traçar em seu caderno, o tecelão se colocava à espreita de potenciais “encontros”⁷⁴, se colocava a pensar.

72 *Tacuina sanitatis* ou *sanitatis Tacuinum* foram uma série de manuscritos ricamente ilustrados encomendados pela primeira vez como presentes da nobreza do norte da Itália durante as últimas décadas do século XIV e continuados ao longo do século XV. Eles foram derivados de um documento árabe do século XI conhecido como *Taqwim al-sihha bi al-ashab al-sitta* (Tabelas de Saúde, ou Equilíbrio de Saúde por Seis Métodos), escrito em Bagdá pelo médico e filósofo cristão Ibn Butlan (meados de 1068) como um guia para uma vida saudável (DAUNAY, JANICK, PARIS, 2009).

73 “Desde a Antiguidade, na China, a fibra do cânhamo era empregada como matéria prima na fabricação de papel e tecidos. Foram os muçulmanos que introduziram o uso do cânhamo na Europa na preparação do papel, por volta de 1150” (LE GOFF, 2005, p. 207).

74 “O pensar é o momento do choque do encontro com o outro do pensamento. O aprender é o momento da junção - mas não assimilação, mas não imitação, mas não identificação - com o outro do pensamento. Como o nadador ou o surfista com a onda do mar. “Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a



Figura 24 - Vista de um dos canais de Veneza. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos” (Deleuze, 1998, p. 317). O pensamento encontra, pois, um outro, que é o seu “fora”, mas não um fora que ele então representaria, como na teoria clássica da representação e do signo. Trata-se, é verdade, de um signo, mas não no sentido de guardador de lugar de um legítimo proprietário momentaneamente ausente. Não, esse signo não representa nada, não representa ninguém. Trata-se, antes, de um outro que emite um signo que é o ainda não-pensado, o impensável, o intempestivo, o extemporâneo” (TADEU, 2002, p. 50).

A capa de couro era revestida com um tecido de linho cru, mas que poderia vir a ter coloração obtida a partir do uso de algumas plantas, como o Lírio-dos-tintureiros⁷⁵, folhas de amendoeira e da casca moída de romã (muito usadas na Palestina), curcumina e açafrão (usadas pelos fenícios), tradicionalmente usados como corantes desde a Antiguidade.

As intensidades de amarelo variavam de acordo com o tipo de corante ao qual o tecelão conseguia ter acesso, mas, sempre que possível, dava preferência ao amarelo do açafrão, que conseguia com mercadores que o traziam da Ásia e que, posteriormente, ele próprio passou a cultivar.

Neste caderno, o tecelão também registrava muitas de suas observações, com as quais poderia trabalhar em seu ofício, a exemplo de desenhos ilustrativos de ornamentações de tapeçarias e das fontes de corantes com os quais era possível tingir seus fios e até mesmo as páginas de seu caderno, pois, em sua época, as substâncias usadas para tingir eram exclusivamente extraídas da natureza, como de plantas, insetos e animais marinhos.

Os desenhos eram feitos a carvão ou com um tipo de tinta preta, usando pincel ou pena. Tal tinta, usada desde a Idade Média, poderia ser de dois tipos: negro de fumo (uma suspensão obtida com carvão, água e goma arábica), usada desde 2500 a.C., ou tinta ferro-gálica (obtida de galhas de carvalho), usada desde o século III e cujos vestígios dos pigmentos foram encontrados tanto nos pergaminhos do Mar Morto como no Evangelho perdido de Judas (DRAPER, 2018).

75 Planta daninha da família das Resedáceas nativa da Eurásia e encontrada também na América do Norte, rica em uma substância (luteolina) que produz um corante natural de cor amarelo-brilhante.

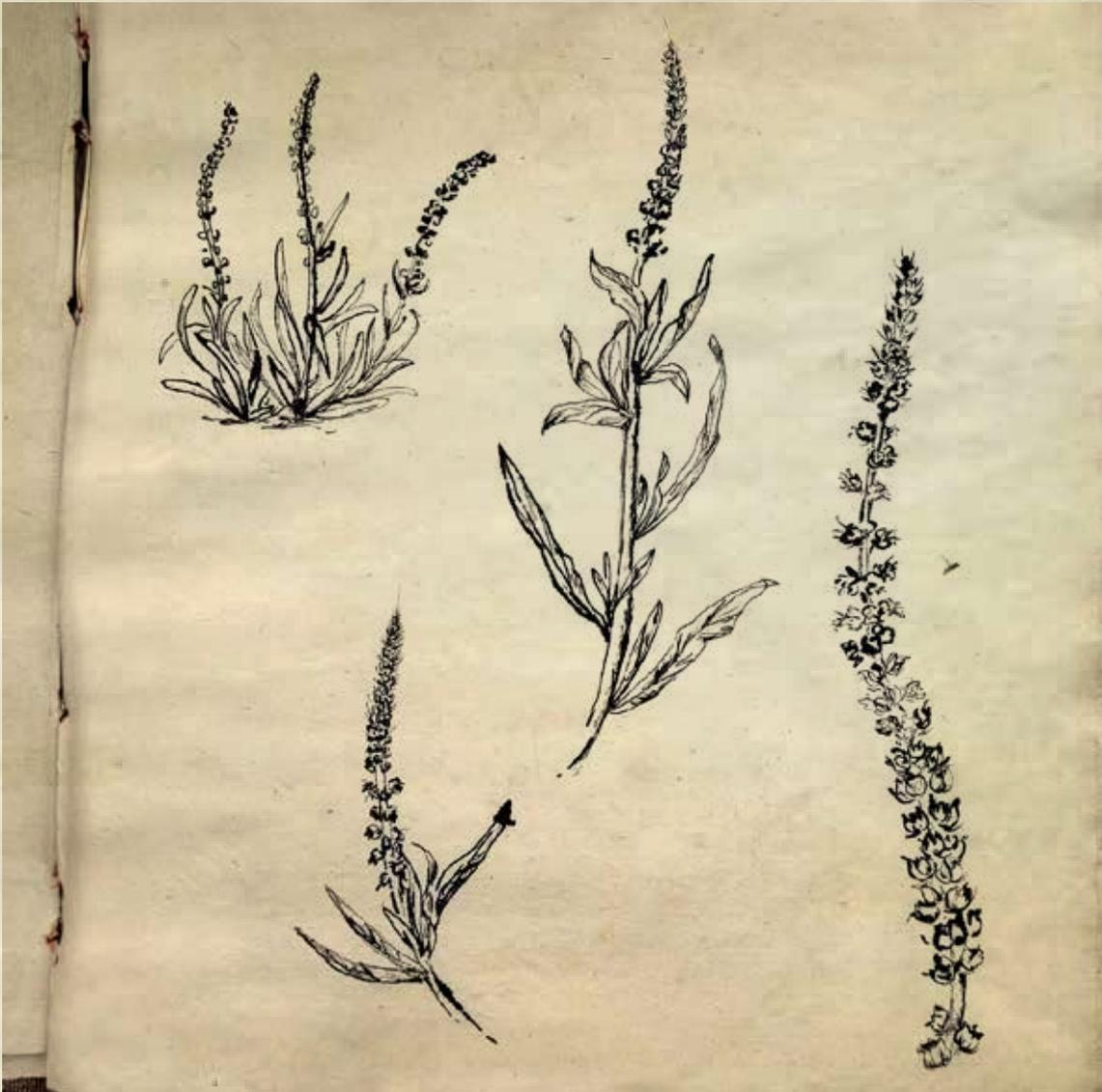


Figura 25 - *Lírio dos tintureiros*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

Ailinus, a melodia de um encontro

“Certos homens sentem, com uma delicadeza especial, a volúpia da *individualidade* dos objetos.”

(VALÉRY, 2011, p. 152).

Sua mãe o chamava apenas de “filho” (*fiól* em vêneto, *figlio* em italiano, fio), pois o tinha como parte dela, tecido em seu ventre, tramado em suas entranhas. Sua mãe não tivera a chance de aprender a decodificar números e letras, assim como a grande maioria das mulheres de sua época, especialmente aquelas pertencentes a classes menos favorecidas. Em sua rotina de vida, com o passar dos anos, guardou apenas o que aprendera como ofício e demais atividades instintivas, esquecendo seu próprio nome, sendo, então, seu trabalho e sua aparência a sua denominação: ela era a velha tecelã (*la vecchia tessitrice*). Era assim que, por muito tempo, todos aprenderam a tratá-la, inclusive ela mesma.

Vendo as linhas que desenhavam a pele de sua velha mãe, que tais linhas apontavam como vetores a projetar uma possibilidade de vida não muito diferente da vida daquela mulher que o criara, o tecelão decidiu por fazer escolhas. A primeira delas foi a de que não queria para si o mesmo manto que pesava como um fardo sobre sua velha mãe, que experimentaria tramar sua linha de maneiras diferentes.

A começar por escolher ter um nome, já que não se lembrava de ter tido um, muito menos sua mãe lembrava de algum dia tê-lo chamado por um. Assim, optou por se batizar com um nome, uma outra possibilidade de vir a mudar suas relações consigo e com os outros para deixar de ser mais um tecelão escondido atrás de seu ofício, para não ser apenas o filho da velha tecelã, para poder vir a ser algo que se compõe com seu ofício. Não só isso, pois um nome que o identificaria também seria vetor para outras composições que não o limitariam a uma única imagem. Não gostaria de ser um (uno), um tecelão, um filho, mas lhe agradava a possibilidade de vir a ser múltiplo.

Nascido filho de uma velha tecelã, “fillo” secretado por uma velha aranha que, na memória, trazia apenas noções instintivas do fiar e do tecer, que observava o mundo ao seu redor sem sair de sua teia. Sua vida, sua rotina, seu sepulcro, seu ofício, dias a fio, horas a fio, por um fio. Quisera ele ter nascido em uma família nômade, viajando quilômetros, cruzando terras áridas em busca de relvas para seus rebanhos, indo e vindo como um fio de trama entrelaçando e experimentando superfícies, mas quem descende de um povo que tece precisa se fixar, pois dificilmente terá condições de sair por aí carregando teares de um lado para outro.

Os movimentos de vida, embora se distanciassem de seus desejos em alguns aspectos, davam condições para que, mesmo estabelecido em um local, fosse possível tornar-se nômade. Avesso à sina de sua velha mãe, aranha presa à sua própria teia, em um mundo que passou a resumir-se a fiar, tingir, tramar, atada ao tear, o tecelão aprendeu a movimentar-se trocando com aqueles que cruzavam seu caminho, coletando para si fragmentos, lampejos de vivências, filamentos de experiências para agregar novas torções e cores aos seus fios, novas possibilidades de pontos, novos arranjos para suas tramas. Em



Figura 26 - A *Velha Tecelã*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

um devir aranha, ele aprendeu a espreitar: cada iminente encontro era uma possibilidade de assimilar novas coisas, de vir a ser novo a cada troca, e foi de algumas destas trocas, destes encontros, que o tecelão se deparou com o nome que investiria para si.

O tecelão ouviu muitas histórias diferentes sobre um personagem mitológico que se chamava Linus, que teria sido filho de Apolo e de uma musa. Linus, ou Linos, era um nome que, além de corresponder à alcunha de uma pessoa a quem a tradição atribuiu a criação de uma teogonia e doutrinas que são geralmente consideradas órficas, também passou a ser usado em muitas situações para identificar um gênero de lamentação apresentado em canções que acompanhavam antigos rituais, onde a morte é representada como uma passagem para outra vida, precedendo o renascimento (OLIVETTI, 2010).

Bastou um primeiro contato inesperado com este nome para que, ao longo de muito tempo, o tecelão passasse a ouvir muitas variações graduais de histórias e mitos que circundavam aquela designação, que a cada dia se tornava mais e mais familiar. Variações que, embora estabeleçam uma lacuna entre seus significados, simultaneamente faziam sentido mesmo diante dos contrastes.

O primeiro contato se deu com um mercador, supostamente grego, que, interessado pelo trabalho do tecelão, tentava uma aproximação amigável para garantir sucesso em suas negociações. Este mercador lhe contou de seu apreço por tecidos e tapeçarias feitos com linho e lã, pois tal matéria prima lhe remetia a memórias de infância, de histórias contadas por seus avós e seus pais sobre deuses e heróis, pois, em grego, linho era *Λινοϛ* (Linus ou Linos), e, sempre que estabelecia contato com esta palavra, todas as lembranças das histórias ouvidas se arranjavam e se tramavam de tal maneira que não era possível separá-las.

O mercador não soubera dizer com precisão quais eram as histórias que ouvira na infância, pois suas lembranças a respeito eram um tanto quanto confusas, sendo compostas por imagens que ele não conseguia traduzir em palavras. Mesmo com esta imprecisão, o tecelão passou a explorar, entre seus contatos, quem poderia lhe contar mais detalhes sobre os mitos e heróis que poderiam compor o nome/ termo Linus.

Em suas conversas e trocas, o tecelão descobriu que Linus aparecera, pela primeira vez, na *Ilíada*, de Homero, mais precisamente no livro XVIII, em uma descrição do escudo de Aquiles, no trecho que apresenta a detalhada descrição de uma colheita de uma vinha (*vintage*), onde Linus é narrado como uma canção alegre tocada em lira e entoada por um menino⁷⁶ (OLIVETTI, 2010).

Outros mercadores comentaram algo sobre Linus ser um personagem narrado nas histórias de Hesíodo, que descendia de Apollo e da musa Urania, vindo a ser irmão de Orfeu e o inventor da melodia

76 *“Therein he set also a vineyard heavily laden with clusters, a vineyard fair and wrought of gold; black were the grapes, and the vines were set up throughout on silver poles. And around it he drave a trench of cyanus, and about that a fence of tin; and one single path led thereto, whereby the vintagers went and came, whensoever they gathered the vintage. And maidens and youths in chuldish glee were bearing the honey-sweet fruit in wicker baskets. And in their midst a boy made pleasant music with a clear-toned lyre, and thereto sang sweetly the Linos-song with his delicate voice; and his fellows beating the earth in unison therewith followed on with bounding feet mid dance and shoutings”* (MURRAY, 1925, p. 331). “Ali pôs também uma vinha carregada de cachos, uma feira de vinhedos e forjada em ouro; pretas eram as uvas, e as videiras eram colocadas em toda parte em postes de prata. E em torno dele ele colocou uma trincheira de cyanus e, sobre isso, uma cerca de estanho; e um único caminho levou a isso, por meio do qual os vintageadores iam e vinham, quando quer que reunissem a safra. E as donzelas e os jovens em alegria estavam carregando a fruta doce como mel em cestas de vime. E no meio deles um garoto fazia música agradável com uma lira clara, e cantava docemente a canção dos Linos com sua voz delicada; e seus companheiros batendo a terra em uníssono com isso seguido com pés saltando, dançando e gritando.” [tradução nossa].

e do ritmo; que Linus foi o professor de música de Hércules, sendo que este último o matou com sua própria lira quando Linus o repreendeu por um erro, fato que estimulou a imaginação dos pintores de vasos, ainda que por um breve período (de 490-460 a.C.) (BREMNER, 2017). Eram desenhos que o tecelão vira em vasos, possivelmente réplicas, comercializados por mercadores etruscos.

Houve um dia em que o tecelão, caminhando nos arredores de um atracadouro nas imediações da igreja de San Gregório, ouviu uma voz masculina entoando uma canção melancólica, cujo idioma ele não conseguia compreender, mas que despertou sua curiosidade. O tecelão se aproximou com cuidado, pois o alvorecer já era próximo e tornava a pouca luminosidade motivo de cautela.

O tecelão procurou se aproximar de maneira a não surpreender o cantante, pois sabia dos riscos de uma reação inesperada. Foi se aproximando de maneira que era possível ouvir seus passos mesmo com o barulho das águas no canal. Ao perceber que alguém se aproximava, o cantante não parou de cantar, apenas passou a entoar sua melodia um pouco mais baixo, e, neste instante, o tecelão, ao perceber que sua presença era notada, pediu para que não parasse de cantar, pois tal música lhe era agradável e, ao mesmo tempo, familiar.

O homem parou de cantar e, calmamente, caminhou em direção ao tecelão até um ponto onde conseguia vê-lo bem. O tecelão procurou não transparecer seu nervosismo com tal situação, pois se deparara com um homem alto vestindo uma túnica clara e um turbante. Não conseguia ver bem seu rosto, mas aparentava ser um homem com pouco mais de 40 anos e feições árabes. O tecelão rapidamente se desculpou pelo importuno, e disse que apenas gostaria de saber o que dizia a canção.

O homem ficou um tempo em silêncio, como que analisando e pensando sobre aquela situação. O tecelão, temendo que pudesse estar correndo algum tipo de risco, começou a recuar, demonstrando que deixaria o tal homem em paz. No instante em que o tecelão deu as costas para seguir seu caminho, o tal homem começou a falar.

O tecelão parou para ouvi-lo. O homem com turbante lhe dizia que aquela era uma canção cantada por fenícios e por gregos, que era um lamento pela morte de um jovem; que fora criado por um pastor, o qual morreu tendo seu corpo despedaçado por cães; que tal canção era conhecida pelos gregos como *Linus* ou *Ailinus* e pelos fenícios como *ai lanu*, que seria algo como “ai de nós”; e que tal canção era muito semelhante àquela cantada pelos ceifadores egípcios durante suas colheitas (OLIVETTI, 2010).

O tecelão, confuso, disse **não compreender qual seria a relação entre a canção de morte e a canção de colheita**. Assim, o tal homem lhe respondeu que, para os gregos, a alegria da colheita da uva estaria relacionada com a tristeza pela “morte” da fruta ou das folhas das parreiras e seus brotos no final do verão⁷⁷ (OLIVETTI, 2010).

Pensando em tudo o que ouviu, o tecelão foi se afastando sem se despedir ou mesmo agradecer. **Já estava escuro, e**, em poucos passos, ele desapareceu em meio às brumas e sombras. O homem voltou ao que estava fazendo antes de ser interrompido, tornando a cantarolar sua canção.

77 “The traditional interpretation of the passage was based on Frazer’s attempt to explain the link between the ‘song of the vintage’ and the ‘song of death’: the joy of the grape-harvest was related to the sorrow at the ‘death’ of the fruit or of the vine’s leaves and shoots at the end of the summer.” [grifo nosso] “A interpretação tradicional da passagem baseava-se na tentativa de Frazer de explicar a ligação entre o ‘canto da vindima’ e o ‘canto da morte’: a alegria da colheita da uva estava relacionada à tristeza pela ‘morte’ do fruto ou das folhas e brotos da videira no final do verão” (OLIVETTI, 2010, p. 144) [tradução nossa].

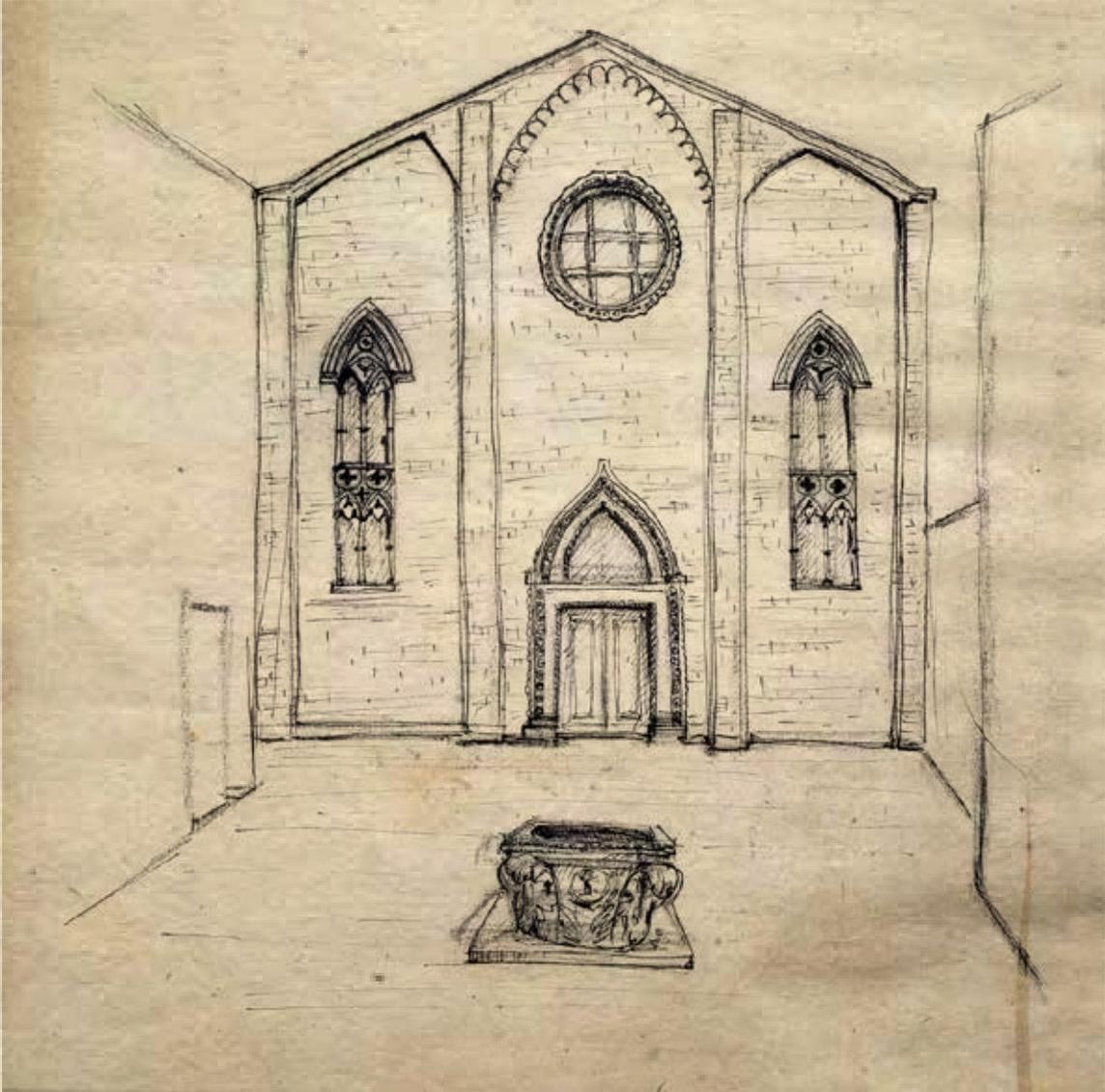


Figura 27 - Igreja de San Gregório. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 28 - *Homem alto vestindo uma túnica clara e um turbante.* Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

O tecelão ficou a pensar, a traçar articulações e possíveis interpretações com todas as histórias que ouviu a respeito de Linus, e procurou preencher as lacunas com suas próprias fantasias ao ver uma aproximação dos teares com a lira, diante de sua estrutura e disposição dos fios e/ou cordas, onde o tecelão também precisava dedilhar estes fios para compor algo.

Embora com a lira se produza sons e com o tear se produza tecidos e/ou tapeçarias, tanto no tecer quanto no tocar há a composição de melodias, algum tipo de harmonia e ritmo. Enquanto, na música, a melodia vem a ser tomada por uma sequência coesa de sons e silêncios que se desenvolvem linearmente, a produção de um tecido no tear também exige que se estabeleça uma sequência coerente no entrelaçamento de fios, que podem ser fios de trama e/ou fios de urdume, o que acontece de modo linear, de forma horizontal (a exemplo da notação musical ocidental, onde a melodia é entendida como a sucessão de notas musicais), e na sobreposição sucessiva dos pontos de entrelaçamento, que acontece de forma vertical (o que, na música, representa a sucessão de sons simultâneos).

Os fios podem apresentar inúmeras variações, como espessura, composição, cor, textura e comprimento, assim como um som que pode ter diferentes durações, alturas, timbres. Tanto na produção de um tecido quanto na de uma melodia, **há o estabelecimento de ordenamentos sucessivos**. Mesmo que, por vezes, possam demonstrar certa arbitrariedade, a repetição de tais sequências (tanto de entrelaçamentos quanto de sons e silêncios) estabelece jogos de durações diferentes que acabam por caracterizar um tipo de ritmo.

É de acordo com as maneiras como são compostos os diferentes tipos de sons, assim como diferentes tipos de fios, que se pode obter diferentes tipos de melodia e diferentes tipos de tecidos/tapeçarias, sendo que tais relações também poderiam ser traduzidas para o desenhar. O tecelão seguiu pensando a respeito.

Tais conjecturas foram sendo traçadas pelo tecelão enquanto seguia seu caminho de volta para sua casa, murmurando a melodia cantada pelo homem de túnica e turbante de seu recente encontro.

Dezenhante Diário – do autorretrato

“Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas e claraboias e celeiros, seguindo o traçado de canais hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.”

(CALVINO, 1990a, p. 34).

Seu desejo por mostrar o que poderia lhe compor se confundia com a vontade por tramar linhas. Mostrar, antes de tudo, para si, expor-se para si, abrir-se para entender o que trazia em sua composição.

Tais desejos foram disparados por um convite. Um convite para participar de uma exposição intitulada Professores-Artistas/Artistas-Professores, que aconteceria na Pinacoteca da Universidade Feevale durante o mês de outubro de 2015. Tal convite levou o Dezenhante a mergulhar em uma busca pessoal por fibras e filamentos que poderiam vir a compor seu desenho. Ele sabia que iria criar um desenho, esta era sua única certeza, mas, até então, não fazia ideia do que viria a fazer ou mesmo como faria.

Deu-se início, então, a uma busca por referências, especialmente entre as que trazia consigo. Vasculhou seus arquivos pessoais em busca de imagens, fotos, selfies, alguma imagem que o colocasse a pensar sobre si, sobre o que o compunha. Percebeu que sua criação se dirigia para a composição de um autorretrato, pois sua busca, em meio a seus arquivos, o conduzia por um olhar para si.

Encontrou, em meio a fotos de uma viagem ao Uruguai, uma série de selfies e fotos de carrancas de uma antiga fonte, um tipo de chafariz desativado, que se localizava em uma área restrita bem no centro de um dos pátios internos do Cabildo de Montevideo. A imagem de tal carranca, que era esculpida em mármore branco, já lhe havia servido de modelo para outros desenhos, suas linhas já lhe eram familiares.

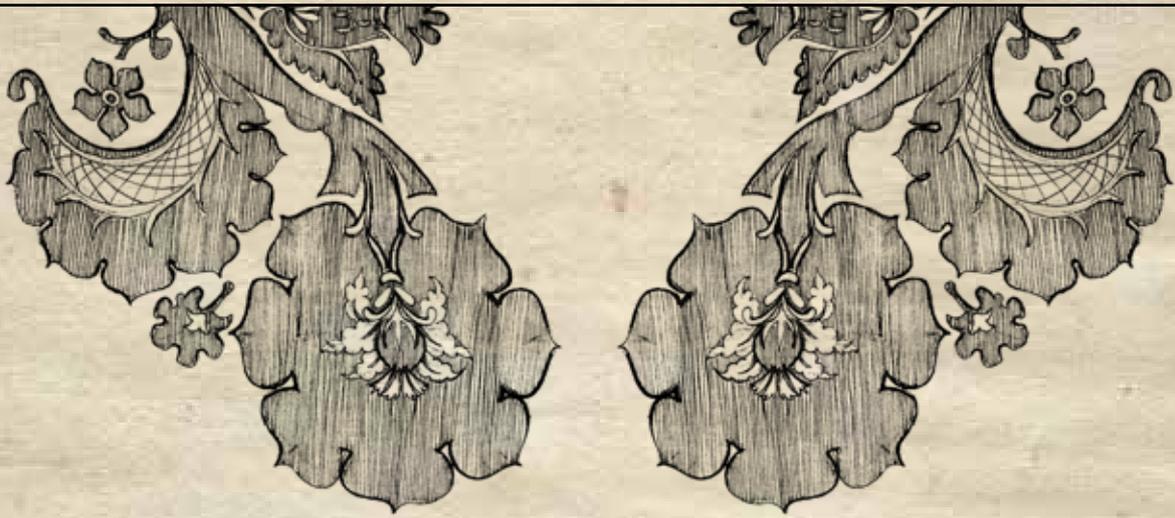
Pensou em compor algo com estas imagens, as selfies e a carranca, mas sentia que ainda não era o suficiente, que precisava de algo mais, algo que o desafiasse, que o tirasse da zona de conforto, e, ao pensar no que mais poderia ser incorporado àquela composição, percebeu que a superfície sobre a qual o desenho seria feito também poderia vir a ser um signo importante em sua criação. Foi, então, que teve a ideia de trabalhar com os papéis dos cadernos de moldes de revistas de moda. Um papel repleto de linhas tracejadas sobrepostas, que lembra uma carta náutica, um mapa, uma carta geográfica, com suas muitas demarcações e linhas se entrecruzando em múltiplos pontos, bem distinto de uma convencional folha em branco.

Sobre aquele papel, o Dezenhante, com um carvão, esboçou seu rosto a partir das imagens de suas selfies, envolto por uma moldura composta de formas orgânicas, à maneira da moldura sobre a qual a carranca do chafariz estava disposta. Então, com uma caneta nanquim, deu início a um preenchimento do desenho com hachuras, pequenos seguimentos de linhas pretas paralelas, que, por vezes, também se cruzavam. Durante o procedimento de preencher a figura com linhas de modo a criar áreas de contraste sobre o desenho, o Dezenhante percebeu que as linhas que já se encontravam no papel, por vezes, se encaixavam com precisão ao formato da figura, assim como também apontavam para outras possibilidades para as quais o desenho poderia se espriair.

Tratava-se de um exercício de experimentação com as linhas, em que as possibilidades da insurgência de erros, acasos, incertezas e surpresas só vinham a contribuir com o processo de criação. A figura que era traçada em meio ao caos de muitas linhas o fazia pensar em seu processo. O Dezenhante percebeu que passara a tramar suas linhas às linhas que já estavam no papel; ele desenhava e também tecia.



Figura 29 - *Autorretrato*. Anderson Luiz de Souza. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 58x88 cm, Porto Alegre, 2015. Arquivo pessoal do autor.



DO TECER

“Em Leonardo da Vinci, porém, os entrelaçamentos abstratos do labirinto convertem-se em carta geográfica do mistério e em símbolo criptográfico da antiquíssima obra cosmológica do “nó do universo”, no sentido de Dante: *forma universale de questo nodo* (Canto 33 do Paraíso). Trata-se de uma obra gnóstica antiquíssima, transmitida para a filosofia florentina de 1500 pelo neoplatonismo: “cordão de ouro” de Platão, “corrente de ouro” de Homero. Marsilio Ficino chamara a luz de *vinculum universi* (liame do universo). Segundo Hermes Trismegisto, **o cosmos é feito como um tecido: quase *vestitum contexta***. As palavras e os nomes são nós. [grifo nosso]”

(HOCKE, 1974, p. 164).



Fio – Filo – Phylum – Filum

“A vida é tecida como o linho: um fio de dor, um fio de ternura. Eu intrometo-lhe sempre um fio de sonho. Foi o que me perdeu.”

(BRANDÃO, 1917, p. 64).

Cada palavra que é usada em um idioma vem imbuída de uma história, de uma vasta rede de informações que a compõe e lhe atribui significados (linguísticos e gramaticais), e isso se torna ainda mais complexo quando se observa seu alfabeto, sua grafia, e se passa, então, a perceber como foram sendo criadas diferentes maneiras de se comunicar por meio de sistemas de escrita, que fazem uso de diferentes tipos de sinais. Estes “[...] podem ser diferentes entre si, mas os princípios linguísticos por trás dos sinais são similares” (ROBINSON, 2016, p. 11).

Assim como um sinal (letra ou ideograma) precisa ir sendo arranjado/combinado com outros sinais para estabelecer um sentido, os termos que compõem uma pesquisa também precisam ser abordados de maneira que possam ser compreendidos. Muitas vezes, para tratar de uma determinada temática, faz-se necessário localizar, apresentar termos correlatos para se fazer entender. Deste modo, para tratar do tecer, observou-se a necessidade de abordar dois outros termos inerentes ao processo/ação: os termos “fio” e “linha”.

Embora apresentem diferenças em suas etimologias, ambos os termos compartilham semelhanças, as quais acabam por fornecer pistas que ajudam a pensar como algumas das noções ocidentais (latinas) que se estabeleceram sobre o desenhar, a produção têxtil e o ensino de artes constituíram ligações entre si, tramando-se.

O termo “fio” é marcado por um simbolismo de um elemento de ligação, um elo que, ao mesmo tempo que une, estabelece um distanciamento entre estados de existência e seu dado princípio, como pode ser observado nos *Upanishadas*⁷⁸, “onde se diz que o fio (*sūtra*) relega efetivamente “este mundo e o outro mundo e todos os seres”. O fio é tanto *atma* (o Sim) quanto *prana* (o sopra).” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 569).

O fio estabelece um “entre”, liga uma coisa à outra, um espaço a ser percorrido, a exemplo do fio de Ariadne, que vem a ser o agente de ligação com o qual Teseu consegue entrar e sair do labirinto sem se perder. Um elemento condutor que guia, que estabelece um caminho.

Observa-se, assim, uma certa verticalidade que se atribui ao posicionamento do “fio”, a exemplo daqueles fios que ligam as marionetes ao seu titeriteiro, que vem a ser aquele que lhes dá movimento, anima, manipula em um plano cósmico, este observado como um tear, em que o fio de urdume se distingue do fio de trama: onde o urdume estabelece ligação entre os mundos e os estados e o fio de

⁷⁸ Os Upanixades, também grafados Upanishads, Upanissades e Upanichades (em sânscrito, उपनिषद्, *Upaniṣad*), são parte das escrituras Shrutis hindus, que discutem principalmente meditação e filosofia, e consideradas pela maioria das escolas do hinduísmo como instruções religiosas.

trama representa o desenvolvimento condicionado e temporário de cada um deles. O tramado destes fios forma um tecido, que também é designado pelos hindus como “cabelos de Shiva”.

A imagem do tear também se faz presente no taoísmo, em que o fio é associado ao movimento de ir e vir da lançadeira⁷⁹ que vai tecendo a vida ao envolver o fio de trama nos fios de urdume, determinando, assim, estados de vida, estados de morte, estados de expansão e absorção de manifestação. Indo ao encontro do mito de Penélope, em que o tecido é produzido durante o dia e desfeito durante a noite; como na simbologia do ritmo vital descrita no Rig Veda⁸⁰, “[...] a alternância indefinida da respiração, como a que ocorre entre o dia e a noite.”⁸¹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 570).

Na mitologia greco-romana, o desenvolvimento exclusivo do fio de trama é simbolizado pelas Parcas ou Moiras, que fiam o tempo, a vida e o destino dos mortais. *Filo*, que na língua portuguesa é utilizada como sinônimo ou tradução para *phylum*, deriva do grego, porém de três étimos distintos: *phílos*, *phyllo* e *phýlon*. *Phil(o)* vem de *phílos* (“amigo”), ocorrendo em vários compostos, a exemplo de *filósofo*, que tem sua origem, no século XIII, do Latim *Philosōphus*, o qual, por sua vez, derivou do Grego *filósofos*. *Phyllo* vem de *phýllon* (“folha”), que, assim como no vocábulo anterior, ocorre em vários compostos, a exemplo de *Filoderme*, que deriva do Latim científico (século XIX) *phylloderma*. *Phyll(o)* vem de *Phylon* ou *phylē* (“tribo, grupo de famílias da mesma raça”), *Philologia*, do grego φιλολογία (*philologia*), e dos termos φίλος (*philos*), que significa “amor, carinho”, e λόγος (*logos*), que significa “palavra, a articulação, a razão”, descrevendo um amor pela aprendizagem, pela palavra, pela língua, ou seja, um estudo rigoroso dos documentos escritos antigos e de sua transmissão para estabelecer, interpretar e editar esses textos ou, ainda, um estudo científico do desenvolvimento de uma língua ou de famílias de línguas baseado em documentos escritos nessas línguas. Todos os vocábulos foram formados no grego e sendo introduzidos na linguagem científica internacional (CUNHA, 2010).

Este último, *Phylum*, *Phyllum* ou *Filo* do Latim científico, deriva do grego antigo φῦλον (*phýlon*, *phylē*). Sua tradução aproximada diz respeito a um conjunto de pessoas ou seres unidos por natureza e distinguidos dos outros pela espécie, pátria, relação do sangue, divisão de gênero (sexo) masculino/feminino, nação, raça e/ou tribo (PAPE, 1914; CUNHA, 2010). Que por sua vez, deriva de φυῖω (*phuíō-*) que vem do Grego Eólico, cuja etimologia na linguagem Proto-Indo-Européia (*b^huH-*) diz respeito a “tornar-se, aparecer, levantar-se”. Cognatos, ou seja, dos vocábulos que apresentam uma mesma origem, incluem a antiga língua armênia *pnju* “planta”, sânscrito भवति *bhavati*, “tornar-se”, “existir”, albanês *Běj* “aceitar”, “fazer”, Latim (*fui*) “eu era” e Inglês antigo *bheue* “ser”, “existir”, “crescer”, em que a fonte imediata da palavra inglesa provavelmente é do alemão, mais especificamente da linguagem Proto-Germânica **beunq* “to be”, relacionado ao Inglês Antigo *būan* “to dwell” (ETYMONLINE, 2017). Percebe-se, assim, uma proximidade do termo com a ideia de “vir-a-ser”, de “devir”.

No século XIX, o termo *phylum* (latim moderno) passa a ser empregado pelo naturalista francês

79 Num tear, peça que faz passar os fios da trama por entre os fios da urdidura.

80 RigVeda ou Rig Veda, Livro dos Hinos é considerado o documento mais antigo da literatura hindu, composto de hinos, rituais e oferendas às divindades.

81 “[...] la alternancia indefinida de la respiración, como la que ocurre entre el día y la noche” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 570).

Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert Cuvier, Barão Cuvier (1769-1832), como um adendo que refinou o sistema taxonômico de classificação de Carolus Linnaeus (1707-1778). O esquema de Cuvier, que orienta as classificações biológicas até hoje, é uma maneira científica de agrupar organismos relacionados. Todos os membros de um *phylum* (*filo*) possuem semelhanças ancestrais e anatômicas comuns.

A partir do vocábulo de origem latina *fil*, se originam étimos distintos, como é o caso de *Filum* (fio) e *filius* (filho), ambos com origens atribuídas ao século XIII, que podem ser encontrados em alguns compostos eruditos introduzidos, em grande parte, por via francesa e/ou italiana (CUNHA (2010). Em línguas de origem latina, a semelhança entre os étimos permanece: no português, fio e filho; no espanhol, *hilo* e *hijo*; no italiano, *filo* e *figlio*; no francês, *fil* e *fil*s (NASCENTES, p. 217, 1955).

Fio *sm.* ‘fibra extraída de plantas’ ‘corrente tênue de líquido’ ‘encadeamento’ ‘gume de instrumentos cortantes’ XIII. Do lat. *filum* -i || **Afi**AÇÃO 1881 || **Afi**ADO | *aff*- XIII || **Afi**ADOR XVIII || **Afi**AR XV || DES.**ENfi**AR XVII || **DEfi**ADO XVI || **DESfi**AR XVI || **ENfi**ADO | 1572 *enffi*ado XIV || **ENfi**AR | XVI *infi*ar XVI || **ESfi**APAR XX || **fi**AN.DEIRO XVI || **fi**APO XX || **fi**ar XVI (CUNHA, p. 293, 2010).

Diante de tais cognatos, observa-se as inúmeras variações de sentido e significado que foram sendo criadas no decorrer do tempo e como tais variações foram se dando em virtude de todas as mudanças socioculturais, estas decorrentes de contatos, encontros, trocas, cruzamentos e choques entre povos distintos⁸².

Para *fio*, *phylum* e *filo*, observa-se a recorrência de semelhanças (filho, raça, tribo, encadeamento, amigo...) que apontam para uma possível ideia de descendência, proximidade, organização, composição e ligação, ideias que estão subtendidas explicitamente – ou não – em cada termo.

O fio apresenta muitos atributos, os quais, por vezes, o tornam ambivalente, carregado de simbolismos e significados que, de muitas maneiras, se ligam à ideia de estabelecer direções, comprimentos, em acontecimentos como unir, juntar, dar forma. Os fios em um tear se dividem em urdume e trama.

Arelada a estes termos, tem-se a noção de *linha*, que tanto na língua portuguesa quanto em outros idiomas pode apresentar uma grande variação de significados de acordo com o modo em que o termo for empregado.

Em suas variações de sentido, o termo *linha* acaba por predominar em torno da ideia de segmento, de caminho (percorrido ou a percorrer), de rota ou de ordenação, o que faz sentido ao se tomar, como exemplo, a ideia de “linha da vida”, que, na mitologia grega, está diretamente atrelada à imagem das Moiras (*Moîrai*), também conhecidas como “As Fiandeiras”. Estas simbolizam a “Grande Mãe” (responsáveis pela vida e pela morte), a quem os romanos chamavam de Parcas e que, em muitos textos, apresentam-se confundidas com as Keres (BRANDÃO, 1986a, 1986b).

Linha pode ser de costura, de produtos em série, de pesquisa, de pesca, de comunicação

82 Observa-se que tais afirmações conduzem para a percepção de um sincretismo, tendo em vista que o saber dos textos e tecidos é evidentemente sincrético.

(como uma *linha* telefônica), de transporte (rodoviário, ferroviário, aéreo), de transmissão (em uma rede elétrica) e de pensamento, que vem a ser uma linha abstrata agindo como um crivo no caos.

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, e menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma à outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física). *Dar consistência sem nada perder do infinito* é muito diferente do problema da ciência, que procura dar referências ao caos, sob a condição de renunciar aos movimentos e velocidades infinitos, e de operar, desde início, uma limitação de velocidade: o que é primeiro na ciência e a luz ou o horizonte relativo. A filosofia, ao contrário, procede supondo ou instaurando o plano de imanência: é ele, cujas curvaturas variáveis conservam os movimentos infinitos que retornam sobre si na troca incessante, mas também não cessam de liberar outras que se conservam (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 53).

A linha pode ser pictural (como em um desenho, em pintura), *linha* de divisão, de ordenação ou marcação (como as *linhas* de um caderno, de uma tabela, de uma escrita, do tempo), entre tantas outras possíveis. No dicionário Michaelis de língua portuguesa, são encontrados mais 49 verbetes para o substantivo feminino "*linha*".

Em muitas culturas, a linha é uma abstração, assim como o ponto. É muito utilizada na geometria, onde é tratada por uma sucessão contínua e indefinida de pontos distribuídos de modo a determinar a dimensão de seu comprimento.

Entre os *tchokwé*⁸³, até designa uma fila de homens em marcha e chama-se Mukana. Os objetos rituais na forma de pentes assemelham-se a uma esquematização de linhas paralelas cortadas por uma barra rígida. Na verdade, eles representam os caminhantes (MVEA, 96). Pode-se perguntar se são convenções ou símbolos tradicionais simples; as opiniões irão variar de acordo com o nível de interpretação em que cada um é colocado na frente dessas imagens⁸⁴ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 649).
[Tradução nossa]

Em sua etimologia, a palavra linha deriva do latim *linea* ou *lineus*, que, por sua vez, deriva de *linum*, que designa a planta de haste flexível denominada (em português) linho, cuja estrutura e folhas são bem lineares e alongadas e da qual se extrai as fibras para produção do tecido também chamado de linho. Este, por sua vez, deriva do Grego antigo *linon* (λίον) (CUNHA, 2010). Tal definição se aplica em vários idiomas, como no francês *ligne*, no inglês *line*, no alemão *linie*, no espanhol *línea* e no italiano *linea*, em que seu significado inicial diz respeito à corda ou fio de linho ou a fibras de linho torcidas, formando uma linha utilizada para coser (BLUTEAU, 1789), onde, num primeiro momento, linha deriva da utilização de um fio de linho para determinar uma linha reta.

83 O povo chókue ou Còkwe é uma etnia bantu que se concentra, sobretudo, no nordeste de Angola e numa larga faixa que de lá se estende até ao sul do país, se fazendo presente também no extremo sudoeste da República Democrática do Congo e no extremo noroeste da Zâmbia.

84 "[...] Entre los tchokwé designa incluso una fila de hombres en marcha y se llama Mukana. Los objetos rituales en forma de peines parecen una esquematización de rectas paralelas cortadas por una barra rígida. En realidad representan caminantes (MVEA, 96). Se puede preguntar uno si son simples convenciones tradicionales o símbolos propiamente dichos; las opiniones variarán según el nivel de interpretación en que se sitúe cada uno frente a esas imágenes." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 649).

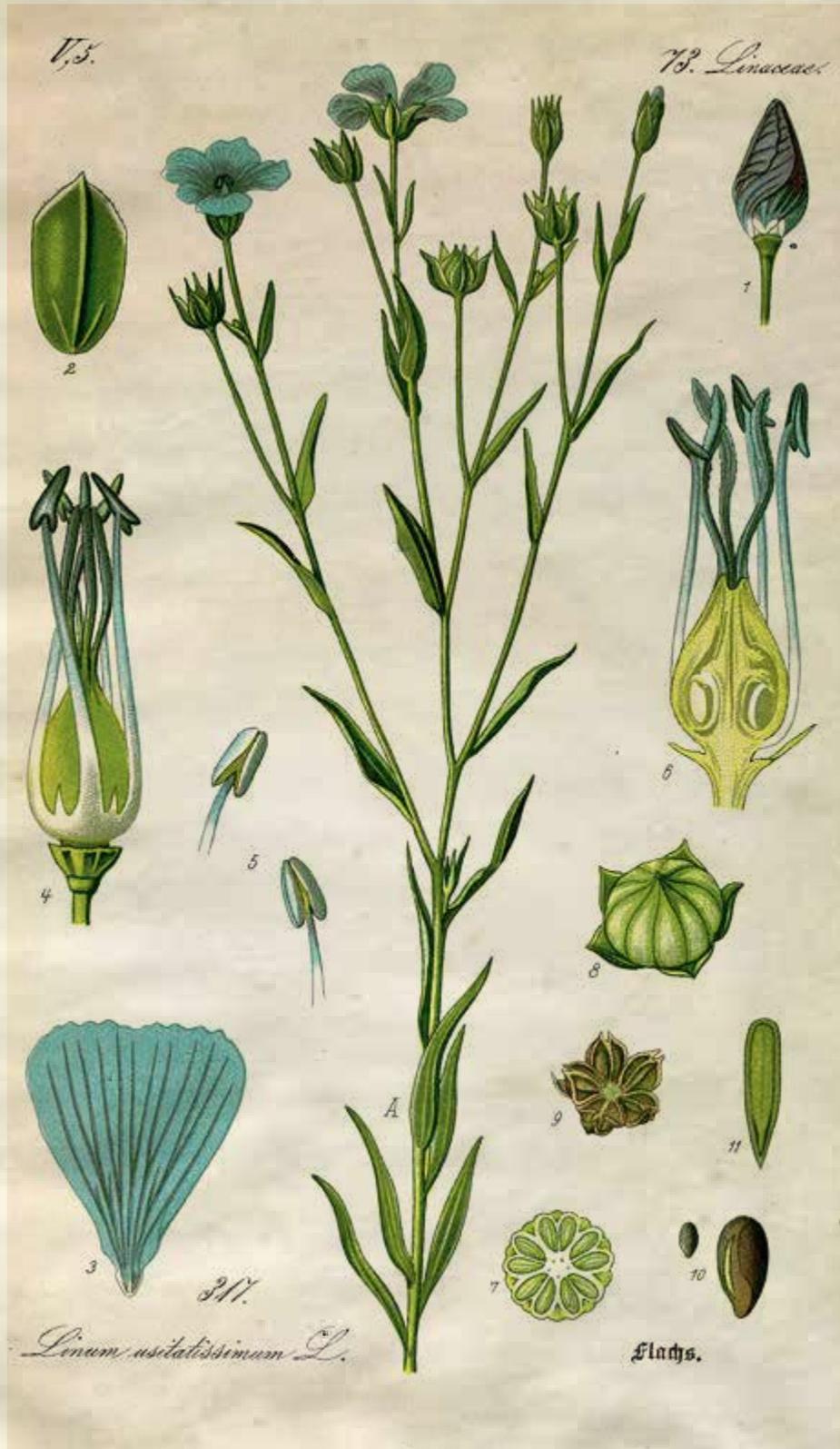


Figura 30 – *Linum usitatissimum*. Fonte original do livro: Prof. Dr. Otto Wilhelm Thomé Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz 1885, Gera, Alemanha⁸⁵

O linho é considerado, por muitos pesquisadores, a mais antiga fibra vegetal utilizada pelo homem, fazendo-se presente na produção de utensílios, como cordas e cestarias, na confecção de tecidos utilizados para o vestuário e na produção de papel para os chineses. Segundo Anawalt (2011), há registros que indicam que, por volta de 6500 a.C. no Oriente Médio, variedades de linho já eram utilizadas na confecção de artigos têxteis. Por muito tempo, o linho foi considerado uma das principais fibras têxteis utilizadas na confecção de vestuário em praticamente toda a região da Europa e do oriente médio, dividindo espaço com outras fibras vegetais, como a juta e o cânhamo, e de origem animal, como lãs e a seda.

Para cada tipo de fibra têxtil, desenvolveu-se procedimentos específicos para a produção de fios, uma vez que tais fibras não são encontradas na natureza em condições adequadas para serem fiadas. Por serem de origens distintas, necessitam ser preparadas segundo as características de cada uma para poderem ser transformadas em fios. Antes de serem transformados em tecidos ou tapeçarias, podem ser submetidos a inúmeros procedimentos de acabamento, que também podem variar de acordo com o tipo de fibra. De modo geral, se destacam os procedimentos de lavagem, branqueamento e tingimento (MACEDO, 2003).

Deste modo, a produção de fios e tecidos se compõe ao integrar, geralmente, os seguintes processos: atividades preparatórias, fiação, acabamento do fio, tecelagem e acabamento do tecido. Dentre os citados processos, o fiar e a tecer são comuns às quatro fibras naturais secularmente utilizadas. Todos os demais processos acabam por necessitar de adaptações específicas à natureza de cada matéria-prima, bem como métodos de operação peculiares.

A fiação, a tecelagem, a fabricação de vestuário, a fabricação de tapeçarias e a tinturaria de fios e tecidos se desenvolveram por etapas sucessivas em diversas partes do mundo, de modo que a produção têxtil iniciou com a fiação e tecelagem caseira para consumo familiar, mas vindo também a ser uma atividade de subsistência, um antigo ofício artesanal autônomo constituído por tecelões e tecedeiras.

A produção de fios têxteis não possui uma datação exata, tendo em vista a fragilidade dos materiais diante da ação do tempo, embora exista uma vasta quantidade de registros encontrados em sítios arqueológicos em várias regiões do planeta⁸⁶. As técnicas empregadas para a produção de fios também são muitas, mas duas se destacam: a fiação que utiliza o fuso e a que utiliza a roda de fiar.

O fuso é um utensílio usado na fabricação de uma linha ou fio pelo processo de torção de porções de fibras ou filamentos têxteis, unindo-os para, assim, formar um tipo de cabo resistente e flexível que vem a ser o fio. Os fusos variam em estilo, forma e tamanho, mas, geralmente, possuem, como componentes básicos comuns, um eixo em forma de bastão e uma espiral anexada - um peso que prolonga a duração do giro do eixo (AYRE, 2017). O fio é produzido girando o fuso e, ao mesmo tempo, puxando mechas de fibras que se encontram enroladas em um suporte (roca). A mecha vai

86 Ver: SCHIER, Wolfram; POLLOCK, Susan (Ed.). *The Competition of Fibres: Early Textile Production in Western Asia, South-east and Central Europe (10,000-500BCE)*. Oxbow Books, 2020. As questões centrais discutidas neste livro partem de pesquisas a respeito de têxteis antigos e buscam, por um lado, estabelecer as relações entre os tipos de recursos e fibras de acordo com suas disponibilidades e, por outro, as maneiras como esses recursos foram explorados para produzir têxteis.

se transformando em fio conforme ela vai sendo torcida pela rotação do fuso. Quando esse fio atinge um determinado comprimento, ele é enrolado na haste giratória do próprio fuso.

A utilização de fusos está documentada em uma variedade de fontes históricas de todo o mundo. Fusos foram retratados em obras de arte antigas, como no exemplo do jarro de cerâmica Oinochoe de fundo branco, originário da Grécia Antiga e atribuído ao oleiro e pintor conhecido como Brygos, em que pode ser visto claramente o desenho de uma mulher com vestes compridas produzindo um fio com a utilização de um fuso.

Escavações próximas a um local cerimonial em um importante centro maia em Belize revelaram cerca de 200 fusos de calcário quebrados, datados do período clássico tardio. Os pesquisadores identificaram que tais fusos foram propositalmente quebrados, possivelmente como parte de algum tipo de ritual. “Tais rituais podem ter sido parte de uma estratégia para melhorar o status dos tecelões, honrando as divindades associadas a tecelagem” (KAMP et al., 2006, p. 413). Tais recursos demonstram que, além de ser uma tarefa realizada por muitos séculos, o uso de fusos era uma prática comum a diferentes culturas internacionalmente. Breniquet (Apud AYRE, 2017) afirma que os fusos surgiram quando as fibras de animais começaram a ser usadas na produção de tecidos antigos, pois, até então, eram utilizadas fibras de plantas que eram facilmente torcidas à mão. Ela justifica seu raciocínio afirmando que o fato de as fibras da lã e de outras fibras animais serem mais curtas (se comparadas as fibras vegetais) exigia o emprego de uma torção maior do que poderia ser feito à mão para se produzir um fio.

A roca, em português, pode dizer respeito a dois objetos distintos, porém ambos atrelados à fiação artesanal. O primeiro vem a ser um tipo de bastão (*distaff* em inglês, *quenouille* em francês, *conocchia* em italiano, *colus Parcas* em latim), no qual uma massa de fibras têxteis preparadas é depositada, de onde serão puxadas pequenas mechas de fibras que serão torcidas com o auxílio de um fuso para transformá-las em fio, frequentemente usado para fiar linho. O segundo é a “roda de fiar” (*spinning wheel*).

A “roda de fiar” é tida como uma opção que agiliza o processo de fiação artesanal, tendo em vista que ela surge como uma substituta ao fuso. Especula-se que a “roda de fiar” tenha se originado na Ásia, pois há registros antigos que mencionam sua existência na Índia durante o século XII, a exemplo de trechos de um poema da época que faz menção direta ao instrumento⁸⁷ (RAMASWAMY, 2011). “As primeiras ilustrações claras desta máquina vêm de Bagdá (desenhada em 1237), China (c.1270) e Europa (c.1280)”⁸⁸ (PACEY, 1990, p. 23) [Tradução nossa], entretanto, Irfan Habib (apud

87 “Fast turning spinning wheel / Listen to the caste and lineage (kula Jati) / Of the spinning wheel I tum. / The plank below is Brahma. / The torana is Vishnu. / The wooden idol (bobbin winder) Maha Rudra. / The two threads that pass through constitute intellect. / Awareness is the spindle. / You tum the wheel by the handle called devotion / The threads tum and the bobbin is filled / I cannot turn the spinning wheel / because my husband has beaten me. / What can be clone, my Lord Gummisvara (fearful aspect of Siva)” (REMMAVVE apud RAMASWAMY, 2011, p. 210). “Roda de fiar de giro rápido / Ouça a casta e linhagem (kula Jati) / Da roda de fiar, volto. / A prancha abaixo é Brahma. / A torana é Vishnu. / O ídolo de madeira (enrolador de bobina) Maha Rudra. / Os dois fios que passam constituem o intelecto. / Consciência é o fuso. / Você agita a roda pela manivela chamada devoção / Os fios caem e a bobina está cheia / Não consigo girar a roda de fiar / porque meu marido me venceu. / O que pode ser clone, meu Senhor Gummisvara (aspecto medroso de Shiva).” [Tradução nossa].

88 “The earliest clear illustrations of this machine come from Baghdad (drawn in 1237), China (c.1270) and Europe (c.1280)” (PACEY, 1990, p. 23).

PACEY, 1990, p. 23) “aponta que a palavra mais comum na Índia para roda de fiar é *charkha*, e isso deriva da língua persa. Ele acha, portanto, que a roda de fiar foi introduzida na Índia a partir do Irã no século XIII.”⁸⁹ [Tradução nossa].

Na China, a ilustração citada por Pacey mostra claramente uma mulher operando um tipo de roda de fiar. A ilustração oriunda do mundo árabe do século XIII foi encontrada em uma das versões dos manuscritos de *Maqāmāt*, que continha ilustrações do pintor e calígrafo al-Wasiti e mostrava claramente uma mulher utilizando uma roda de fiar.

Para Pacey (1990), a roda de fiar chegou à Europa através do Oriente Médio durante a Idade Média, não sendo possível afirmar o período exato, e, segundo suas suspeitas, leva-se a crer que a roda de fiar não seja uma invenção chinesa.

A possibilidade de invenção regional independente era ainda maior devido às qualidades distintivas dos têxteis fabricados em diferentes locais. Por exemplo, espécimes sobreviventes de tecido de seda mostram que o fio produzido nos países islâmicos (e na Europa) sempre foi torcido, para torná-lo mais forte, enquanto os fabricantes chineses parecem ter evitado isso porque o tecido de fio torcido era mais rígido e menos lustroso. Por esse motivo, é mais provável que os níveis mecânicos para torcer a linha tenham sido inventados no Ocidente e não na China. Na verdade, existe uma descrição islâmica de uma máquina de torcer a seda que data de antes de 1030. A experiência dessa máquina pode ter levado a uma abordagem distinta da fiação de outras fibras têxteis e, em última análise, pode ter contribuído para a invenção do tipo de roda de fiar especificamente europeia conhecida como a roda da Saxônia (PACEY, 1990, p. 24).

89 “Habib also points out that the most usual word in India for a spinning wheel is *charkha*, and this derives from the Persian language. He therefore thinks that the spinning wheel was introduced into India from Iran in the thirteenth century” (PACEY, 1990, p. 23).

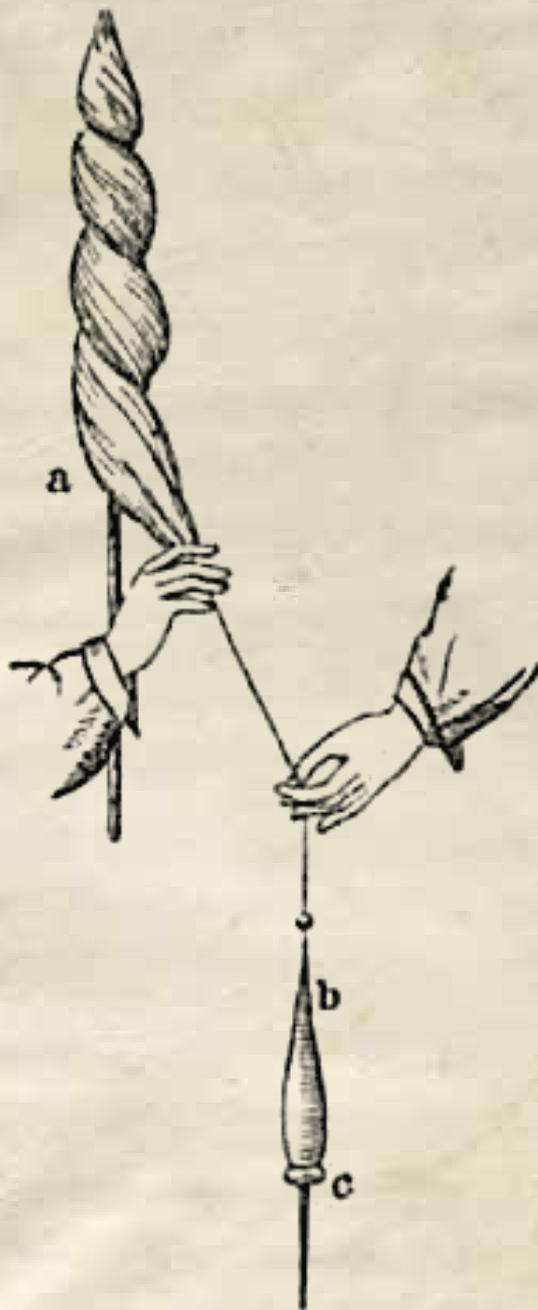


Figura 31 - O processo de fiação com o Fuso manual. a) Roca- b) Eixo do fuso- c) Espiral do fuso. Meyers Großes Konversations-Lexikon, volume 18. Leipzig 1909, p. 744-748.



Figura 32 - Jarro de fundo branco, atribuído ao Brygos Painter; Jarro com uma mulher fiando. Cerca de 490-470 a.C. 21,59 cm. The British Museum. (Montagem do autor)



Figura 33 - Jovem peruana fiando lã de lhama com um fuso. Cuzco, 2020. Arquivo pessoal do autor.

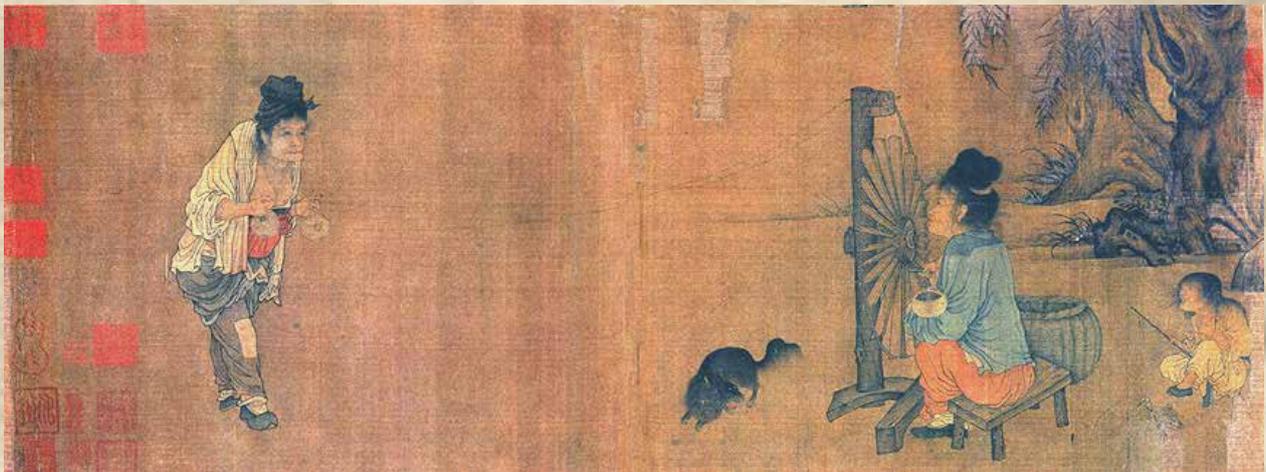


Figura 34 - *The Spinning Wheel*, do artista chinês Wang Juzheng, da dinastia Song do norte (960–1127). Tinta e cores em seda, 26,1 x 69,2 cm. Coleção do Museu do Palácio Nacional, Pequim.

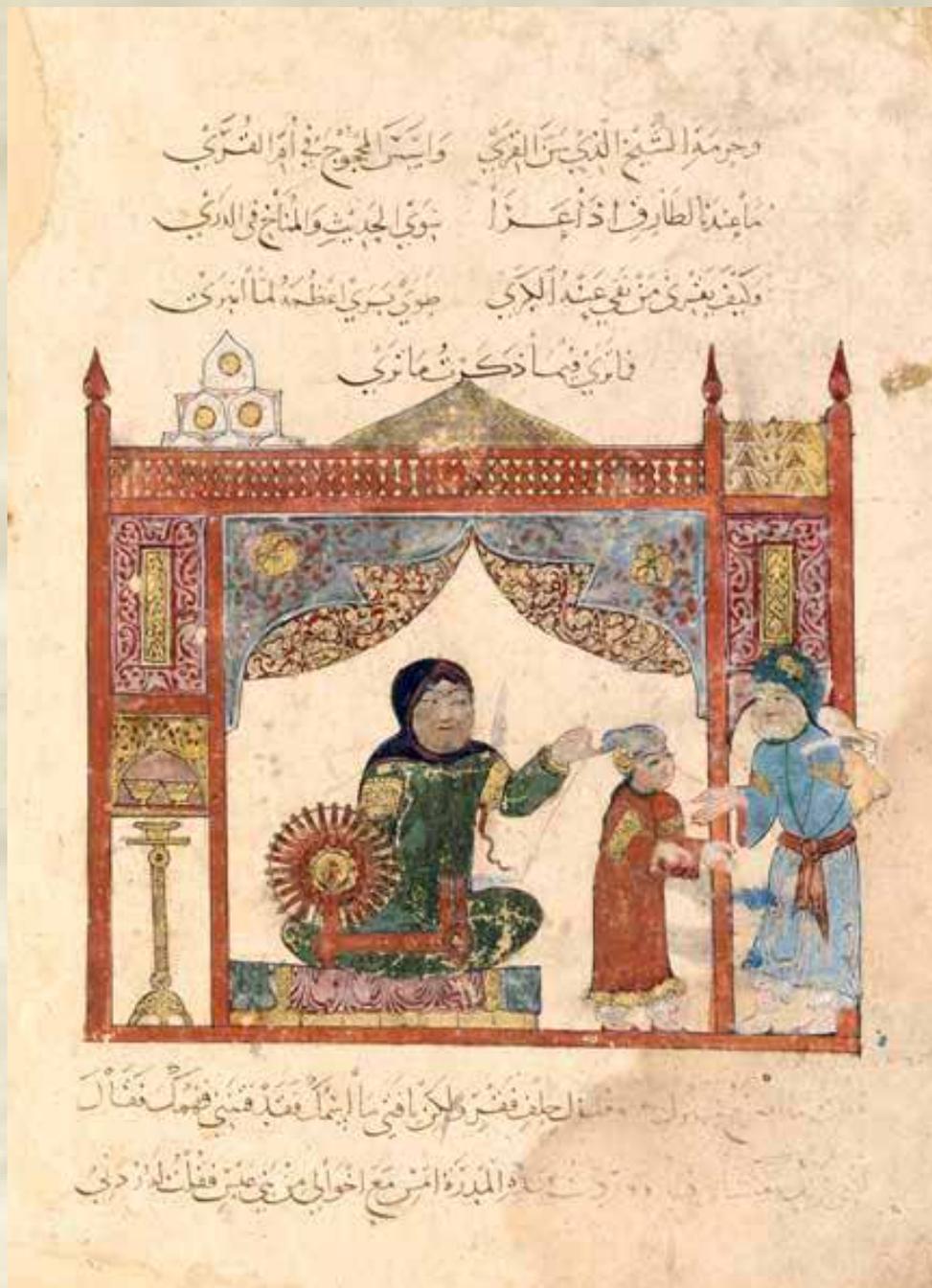


Figura 35 - Manuscrito "O Makamat de Hariri" (página 35); cópia decorada com pinturas executadas por Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-Wasiti. 1236-1237. 37x28 cm. Biblioteca Nacional da França, Paris.

Linhas heterogêneas

“Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão. Somos complicados de modo diferente da mão.”

(DELEUZE, PARNET, 1998, p. 147).

Linha e fio muitas vezes são tomados por sinônimos, que aqui se aproximam da ideia de movimento, de devir⁹⁰, este compreendido enquanto o movimento de “[...] deixar de ser alguma coisa para se tornar outra” (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 151). Movimento da linha abstrata, linha de fuga que se move sem ter um início ou um fim. Esta linha só tem meio, se dá no entre.

O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 96).

Dentro do universo têxtil, ambos os termos são constituintes da produção de superfícies, seja como linha de costura, unindo pedaços de tecido, dando-lhes outras formas e estruturas, seja como fio de trama e/ou urdume que constitui a fabricação de tecidos retilíneos. Ainda se tem as linhas em um plano filosófico, as quais criam condições para movimentar o pensamento (GODINHO, 2007).

O que são linhas? São fios, traços, lineamentos, tracejados, itinerários, etc., elementos constituintes das coisas e dos acontecimentos, multiplicidades que se encontram sempre sobre um plano. Um são linhas concretas, outras são linhas abstratas, há linhas que fazem contornos outras que não, linhas de fuga, de erro, molares, moleculares, de feiticeira, de “fōra”, linhas de desvio/afastamento, dinâmicas, criadoras, etc. são linhas que flutuam, oscilam, cruzam-se e misturam-se, endurecem ou transformam-se em linhas de fuga, sempre múltiplas e imanentes. Tudo se joga entre elas e a construção do plano de composição. Todas as vidas são feitas de linhas. Linhas que se estendem e se esticam, atam e cruzam umas com as outras (numa mão, num rosto, na pele, na rua, no deserto, etc.), compõem sensações, atravessam tudo.

Por isso cada coisa tem sua geografia, a sua cartografia, o seu diagrama. E não há nenhum privilégio da linha sobre o plano. O que há a fazer é a análise das linhas. Ao conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (traçados de linhas) Deleuze chama “carta” podemos também chamar-lhe mapa. As linhas da mão ou do rosto formam então uma carta. Mas podemos desenhar uma carta num muro, concebê-la como obra de arte, acção política, meditação, etc. o corpo inteiro lê-se no rosto, no pé ou na mão ou na orelha, num fio de cabelo, lê-se mesmo fora de si. No corpo inteiro, no pé ou na mão lê-se também o mundo. Como se lê no deserto (os itinerários nómadas), no céu, na rua, na pele de um rinoceronte vista ao microscópio, no azeite que cai num prato de água, na areia da praia junto ao rebentar das ondas, nos genes, no ADN” (GODINHO, 2007, p. 225).

90 “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de urna mulher, de urn animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população”. (DELEUZE, 1997, p. 11). “Devir é a partir das formas que temos, do sujeito que somos, dos órgãos que possuímos e das funções que cumprimos, extrair partículas entre as quais instauramos aproximações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos para nos tornar e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é processo do desejo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 67).

Observa-se que os termos linha e fio estão diretamente ligados a noções acerca da confecção de tecidos e, também, de desenhos, assim como o desenvolvimento das produções têxteis se confunde com a história da educação e o desenvolvimento da ciência moderna. As linhas indicam movimento, vetores que traçam, riscam, apontam direções. No traçar das linhas se cria zonas, áreas, espaços, se tramam superfícies. A linhaça, semente do linho, por sua vez, é matéria prima para o óleo mais usado na história da pintura. Óleo que também é base para a produção do linóleo, o qual, a partir do início do século XIX, era usado como revestimento de pisos (*floorcloth*⁹¹) e que passou a ser usado por artistas, no início do século XX, na produção de gravuras (linoleogravuras⁹²) (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1911). É possível afirmar que esta espécie vegetal é vital ao desenvolvimento gráfico e pictórico da civilização ocidental.

O linóleo foi usado na produção de gravuras por ser uma base muito mais macia e regular em comparação à madeira, e mais acessível em comparação ao metal. Possibilitando traçados mais suaves e precisos, permitindo ao gravador trabalhar com maior agilidade e facilidade. Observa-se que o afunilamento dos traçados, assim como o detalhamento na composição dos desenhos nas gravuras, está diretamente associado ao desenvolvimento e refinamento dos instrumentos utilizados na produção de tais desenhos. As linhas foram se tornando mais finas conforme foi sendo produzido goivas, cinzeis e buris com pontas proporcionalmente mais resistentes, afiadas e estreitas. Tal fato se faz evidente ao observarmos, por meio da produção artística da época, as mudanças nos traçados das xilogravuras dos séculos XIV e XV e a transposição de tais gravuras para metal, nos séculos XV e XVI, até a chegada do linóleo e das linoleogravuras no século XX. O crescente domínio do uso de materiais e de técnicas de gravação e impressão tornaram praticamente imperceptível as diferenças entre as gravuras no que se refere a desenhos detalhados tramados com linhas finas e precisas.

E, no paralelismo da tese, observa-se também que tais desenvolvimentos das artes gráficas se deram de maneira equivalente com o desenvolvimento da produção têxtil, pois as técnicas e os instrumentos empregados na produção de fios se desenvolveram em uma crescente, possibilitando, cada vez mais, que se produzisse fios mais finos e resistentes, o que refletiu diretamente na produção de tecidos cada vez mais leves, com desenhos cada vez mais refinados.

Na transposição das xilogravuras para a gravura em metal e em linóleo, em sua relação cronológica com as técnicas de tecitura e o desenvolvimento da indústria têxtil, tem-se a corroboração dessa relação empírica com as linhas abstratas e anacrônicas do conceito de dispositivo deleuzo-foucaultiano.

91 FLOORCLOTH, um pano de flanela áspero usado para limpeza doméstica; também um termo genérico aplicado a uma variedade de materiais usados no lugar de tapetes para revestimento de pisos, e conhecido por nomes comerciais como kamptulicon, oleado, linóleo, corticina, carpete de cortiça etc. [...] Linoleum (linum, linho, oleum, óleo), patenteado por F. Walton em 1860 e 1863, consiste em óleo de linhaça oxidado e cortiça moída. Esses ingredientes, totalmente incorporados com a adição de certas matérias pastosas e resinosas, e de pigmentos como ocre e óxido de ferro, conforme necessário, são pressionados sobre uma lona áspera, entre rolos aquecidos a vapor. Os padrões podem ser impressos em sua superfície com tinta a óleo, ou por um método melhorado podem ser incrustados com composição colorida de modo que as cores sejam contínuas ao longo da espessura do linóleo, em vez de serem apenas na superfície e, portanto, não desapareçam com o desgaste. O Lincrusta-Walton é um material semelhante ao linóleo, tendo também como base o óleo de linhaça oxidado, estampado em relevo e usado como revestimento de paredes (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1911) [Tradução nossa].

92 Técnica executada sobre chapa de linóleo. Surgiu no início do século XX, mas trata-se essencialmente, de um desenvolvimento da xilogravura; as gravuras em linóleo, porém, são de mais fácil execução e empregam uma variedade de facas e goivas para cortar a superfície homogênea e macia do material (PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO, 2020).

Tais cruzamentos de linhas, que tramam a rede na qual o tecer, o desenhar e o ensino destes fazem parte, enunciam o conceito de dispositivo que foi desenvolvido por Michel Foucault em sua obra *História da sexualidade*, especialmente em *A vontade de saber*. O termo dispositivo foi utilizado por Foucault muitas vezes por meados da década de 1970, entretanto sem uma conceitualização. A exceção se deu em uma entrevista, dada em 1978, sobre a *História da Sexualidade*, na qual Foucault é questionado pelo psicanalista Alain Grosrichard sobre o sentido e a função metodológica do termo dispositivo, respondendo:

Através desse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre esses elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação dessa prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.

Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.

[...]

Disse que o dispositivo era de uma natureza essencialmente estratégica, o que supõe que tratar-se no caso de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e organizada nessas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Observa-se que o conceito de dispositivo diz muito sobre as relações nas quais a produção de tecidos e desenhos se insere historicamente. Observa-se, também, que a definição de dispositivo apresentada por Foucault levou Deleuze a também se perguntar sobre a acepção de tal conceito.

Os dispositivos, pois, têm como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de rachadura, de fissura, de fratura, todas as quais se entrecruzam e se emaranham, umas que dão mais uma vez noutras, ou que suscitam outras, através de variações ou mesmo mutações de agenciamento (DELEUZE, 2016, p. 363).

Deleuze, ao se pautar em diferentes momentos da obra foucaultiana, estabelece, no ensaio *O que é um dispositivo?*, publicado pela primeira vez em 1988, a definição de que o dispositivo vem a ser um conceito operatório multilinear, isto é, um conjunto de linhas heterogêneas, fundamentando-se em três grandes eixos que se referem às três dimensões que Foucault distingue sucessivamente: saber, poder e (produção de modos de) subjetivação. Isto que acaba por reforçar a afirmação de Godinho citada anteriormente: “Todas as vidas são feitas de linhas” (2007, p. 225).

Têxere

“Os tecelões, pelo menos aqueles que por todo o lado e em todos os tempos trabalharam para a elite social, são maravilhosamente pacientes e hábeis e os seus teares muitas vezes pouco tem a ver com seus produtos.”

(LEROI-GOURHAN, 1984, p. 205).

O termo tecer diz respeito à ação de entrelaçar regularmente fios, produzindo um tecido. Deriva do latim *tēxere*: ação de entrelaçar fios, linhas e/ou fibras, estabelecendo um ordenamento em uma composição regular ou irregular que resulta na produção de uma superfície plana e maleável (CUNHA, 2010). Superfície que Deleuze e Guattari (2012b), ao observarem a análise feita por André Leroi-Gourhan e apresentarem seu *Modelo tecnológico (têxtil)* para tratar dos conceitos de liso e estriado, mencionaram como “sólidos flexíveis”⁹³.

O tecido é pensado aqui tanto na condição de uma superfície têxtil decorrente do entrelaçamento de fios quanto na condição de um desenho decorrente do entrelaçamento de traços, uma vez que ambos devêm de composições de linhas e/ou filamentos tramados, sendo produzidos a partir de linhas sólidas, linhas pictóricas e/ou, ainda, linhas abstratas que permitem compor superfícies tridimensionais e composições de planos bidimensionais. Tanto num desenho como num tecido, temos linhas.

As linhas sólidas são tomadas aqui pelas composições (feixes) de filamentos e/ou fibras, que, quando torcidos, dão forma a um tipo de cabo resistente e flexível com o qual se pode tecer, costurar, alinhavar, amarrar, emaranhar etc.

Por linhas pictóricas, definem-se as marcas produzidas pelo atrito de um material sobre a superfície de outro, de modo que um deixe registros sobre o outro pelo acúmulo, pelo depósito de partículas ou fragmentos de si sobre o outro, estabelecendo traços, ou pela raspagem de maneira que um produza, sobre o outro, sulcos, veios, ranhuras, marcas, sendo lineares ou não.

Por linhas abstratas, compreendem-se aqui as organizações e convenções que estabelecem, determinam ou sugerem a composição de signos⁹⁴ que possam ser compreendidos como linha. Composições que não apresentam uma constituição ou forma definida, apenas sugerem direções e/ou formatos. Podem sugerir linhas sólidas e/ou pictóricas sem nunca efetivamente materializar tais linhas. Forças que operam talvez como um devir-linha, que nunca é, mas que concentra as possibilidades de um vir a ser.

93 Leroi-Gourhan analisou essa figura dos “sólidos flexíveis”, tanto no caso da cestaria como no da tecelagem: os montantes e as fibras, a urdidura e trama (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 192-193).

94 Signo é pensado, aqui, com Deleuze, havendo uma recusa à sistematização, a não estabelecer pretensões universais. “Signos mundanos, amorosos, sensíveis e da arte. Na classificação deleuziana, há muito mais uma relação com o significado e a necessidade de sua interpretação do que a taxionomia que abrange ou encobre uma realidade anterior, como parece ser a classificação de Peirce. Embora o movimento de criação das categorias tenha um caráter mais próximo dos processos das faculdades de conhecimento, ainda que não da mesma maneira, também levada em conta por Peirce, a operação cognitiva dos signos em Deleuze tem mais relação com Saussure, mesmo que em outro sentido” (BELLO, ZORDAN, MARQUES, 2015, p. 10).

O conceito de linha abstrata⁹⁵, em Deleuze e Guattari, surge com o termo “desterritorialização”⁹⁶, neologismo surgido no *Anti-Édipo* que se compõe referindo-se a outros três elementos: território, terra e reterritorialização. Linha abstrata ou linha de fuga, aqui, diz respeito a viver uma desterritorialização absoluta.

(se devir não é mudar, em contrapartida toda mudança envolve um devir que, apreendido como tal, nos subtrai à influência da reterritorialização: cf. o conceito de “contra-efetuação” do acontecimento, LS, 21’ série, e a questão “o que se passou?”, MP, platô 8). Tal é o esquema aproximado que prevalece no *Anti-Édipo*, onde “desterritorialização” é sinônimo de “decodificação” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Linhas que traçam, que tramam sem necessariamente deixar um registro pictórico ou sólido. Tais linhas, muitas vezes, são encontradas em meio ao caos e carregam a possibilidade de vir a se tornarem sólidas ou pictóricas. Podem estabelecer ligações entre pontos, determinar caminhos e direções, delinear contornos de áreas, desenhar espaços, traçar mapas, exprimir geografias. São linhas de possibilidades. “A linha abstrata é o afecto dos espaços lisos, e não o sentimento de angústia que reclama a estriagem” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 223).

Para Deleuze e Guattari (2012), um tecido pode ser definido como um espaço estriado devido ao conjunto de características com as quais tal tecido pode ser composto. Estas características partem da estrutura física, que, no caso de um tecido retilíneo⁹⁷, podem ser divididas em três.

Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, os outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função, uns são fixos, os outros móveis, passando sob e sobre os fixos. [...] Em terceiro lugar, um tal espaço estriado está necessariamente delimitado, fechado ao menos de um lado: o tecido pode ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, definida pelo quadro da urdidura; a necessidade de um vai e vem implica um espaço fechado (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 192-193).

Partindo de um ponto de vista técnico, conceitua-se tecido por um tipo de material produzido em formato de lâmina flexível, de resistência e elasticidade variável de acordo com o tipo de cruzamento e entrelaçamento das duas séries de fios que o constituem, sendo uma série de fios longitudinal e outra transversal (ESCOBET, 1960), e, neste processo de composição, “[...] um tal espaço parece apresentar necessariamente um avesso e um direito; mesmo quando os fios da urdidura e da trama têm a mesma natureza, o mesmo número e a mesma densidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 193).

95 O conceito de linha abstrata em Deleuze e Guattari, que surge desde O Anti-Édipo, é axial para a ezquizoanálise e aos novos paradigmas ético-estéticos do que se constitui como pensamento cartográfico atual.

96 Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização - o conjunto formando em sua versão acabada o conceito de ritornelo. Distingue-se uma desterritorialização relativa, que consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território (ora, devir não é mudar, já que não há término ou fim para o devir - haveria talvez nesse ponto certa diferença com relação a Foucault); e uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga (se devir não é mudar, em contrapartida toda mudança envolve um devir que, apreendido como tal, nos subtrai à influência da reterritorialização: cf. o conceito de “contra-efetuação” do acontecimento, LS, 21’ série, e a questão “o que se passou?”, MP, platô 8). Tal é o esquema aproximado que prevalece no *Anti-Édipo*, onde “desterritorialização” é sinônimo de “decodificação” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

97 Retilíneo vem a ser uma das três denominações que segmentam os gêneros de tecidos e será melhor apresentada a seguir.

Assim, tecidos são produzidos a partir de processos de tecelagem. Pensando aqui a definição de tecelagem com José Maria de Campos Melo⁹⁸, autor do livro *Manual do fabricante de tecidos*, que teve sua primeira edição publicada em Portugal no ano de 1900, uma das primeiras publicações em língua portuguesa sobre a produção de tecidos, tais processos podem partir de uma operação que se dá com o cruzamento e entrelaçamento de fios segundo uma ordem previamente determinada ou pelo entrelaçamento de fibras sem a necessidade do estabelecimento prévio de uma ordem (MELO, s.d).

Um tear é um dispositivo usado para tecer tecidos e tapeçarias. O objetivo básico de qualquer tear é manter os fios de urdidura (teia) sob tensão para facilitar o entrelaçamento do fio de trama. O formato do tear e sua mecânica podem variar, mas a função básica é a mesma, produzir superfícies a partir do tramar de fios.

Urdidura e trama são os dois componentes básicos usados na tecelagem para transformar fios em tecidos. Os fios de urdidura assumem uma posição longitudinal ou vertical e são mantidos estacionários em tensão em uma estrutura que constitui o tear, enquanto o fio de trama assume uma posição transversal ou horizontal ao ser puxado e/ou lançado por cima e por baixo através dos fios que compõem a urdidura.

A urdidura é responsável por estabelecer a estrutura e solidez em uma obra têxtil. Deve ser forte o suficiente para não se romper ao ser mantida sob elevada tensão durante o processo de tecelagem, ao contrário da trama, que quase não carrega tensão. Como a trama não precisa ser esticada no tear da mesma maneira que a urdidura, geralmente estes fios podem ser menos resistentes a tração. A trama é passada através da urdidura usando uma lançadeira, ganchos, pinças ou, nos teares mecanizados atuais, jatos de ar, jatos de água ou “pinças de *rapier*”. Os teares manuais foram e ainda são uma importante ferramenta para muitos tecelões.

É vasta a quantidade de tipos e modelos de tear, da mesma maneira como é ampla e exponencialmente maior a quantidade dos tipos de tecidos que variam de acordo com a composição, espessura, flexibilidade e cor dos fios, mas, embora cada tipo/modelo de tear tenha sua especificidade técnica de produção, Leroi-Gourhan nos diz que:

cada tipo de tear não corresponde a um tipo de tecido e a *priori* não se pode determinar a natureza do tear através do exame do tecido este facto é tão verdadeiro que os especialistas discutem desde há muitos anos os restos de tecido das cidades lacustres ou as amostras egípcias sem, no entanto, terem conseguido fornecer o plano dos teares de então, ou melhor, sem apresentarem planos que não sejam imediatamente

98 O livro consultado trata-se da segunda edição, que não possui registro do ano de sua publicação. O autor descende de uma família que foi detentora de uma grande empresa de tecidos do século XIX em Portugal, a “Mello Gerales & C^a que em 1864, encontrava-se como uma fábrica completa, na Ribeira da Carpinteira, e onde laboravam 244 trabalhadores e em 1881 com 460 operários. A empresa difundiu-se a nível nacional, criando casas filiais e depósitos em várias cidades, nomeadamente em Lisboa, Porto, Coimbra, Braga e Santarém, dinamizadas pelos irmãos Campos Melo, enquanto que a direcção fabril se encontrava a cargo de Gregório Nunes Gerales. José Maria de Campos Melo teve sua formação em escolas técnicas de lanifícios na Bélgica e na França, foi o 2.º director da Escola Industrial Campos Melo na Covilhã, e seu professor, (escola fundada por seu pai, José Maria Veiga Silva Campos Melo), assumindo a sua direcção técnica entre 1914 e 1916. Foi técnico industrial e além do livro “Manual do fabricante de tecidos” Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1900, publicou também “Matérias primas”. Lisboa: Imprensa Nacional, 1915., “As estrangeirices e a indústria nacional”, Lisboa: Impr. Nacional, 1915, e “Indústria do vidro”. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand. 1923. Disponível em <https://www.geni.com/people/Jos%C3%A9-Maria-Castro-Campos-e-Melo/600000015538788094>, acesso out. 2018.

atacados por grupos de especialistas adversos. Esta situação resulta do facto de que, num simples caixilho, apenas com o trabalho dos dedos, ou em qualquer tear, juntando à mecânica o auxílio da mão, se podem fabricar quase todas as texturas. Os tecelões, pelo menos aqueles que por todo o lado e em todos os tempos trabalharam para a elite social, são maravilhosamente pacientes e hábeis e os seus teares muitas vezes pouco têm a ver com seus produtos (1984, p. 204- 205).

De acordo com Joana Sequeira (2014), o modelo de tear do tipo vertical vem a ser o mais antigo que se tem conhecimento, cujo modelo mais comum seria aquele composto por duas traves de madeira. Neste tipo de tear, a tecelagem se desenvolveu de baixo para cima, o que é apropriado para um processo mais lento, como requer, por exemplo, a produção de tapetes. Existe também o tear horizontal, no qual o modelo com pedais veio a estabelecer uma das inovações no domínio da indústria têxtil no período medieval. Segundo Walter Endrei (apud SEQUEIRA, 2014, p. 97), “este tipo de tear resultou na conjugação de diferentes modelos de teares de pedais originários no Oriente e terá sido introduzido na Europa entre os séculos IX e X, difundindo-se ao longo dos séculos XI e XII.” Alain Nice (2009) complementa tal afirmação ao mencionar a descoberta arqueológica realizada em 2001 no fundo de uma cabana, em Goudelancourt-lès-Pierrepont (França), que o leva a presumir que os primeiros teares horizontais na França podem datar do final do século IX ou início do século X.

Os pedais tinham a função de movimentar os liços⁹⁹, peças fundamentais responsáveis pelo deslocamento dos fios de urdume, de maneira a facilitar a inserção do fio de trama. A quantidade de liços em funcionamento em um tear corresponde a um mesmo número de pedais (MEDEIROS; TOSTÕES; LOPES, 2000). Tais teares podem ter no mínimo dois liços e, conseqüentemente, dois pedais. Outro aspecto que distingue ambos os modelos de tear é que, no tear vertical, vem a ser possível confeccionar tecidos de maior largura em comparação ao horizontal. Em contrapartida, no tear horizontal, pode-se tecer a uma velocidade até trinta vezes superior em relação ao tear vertical (SEQUEIRA, 2014). “A tecelagem implica quatro operações fundamentais: a preparação da urdidura, a montagem da urdidura no tear, a preparação da trama e, finalmente, o fabrico do tecido (MEDEIROS; TOSTÕES; LOPES, 2000, p. 33).

Algo que é muito relevante para determinar o tempo de produção de um tecido ou tapeçaria vem a ser a quantidade de detalhes e cores empregadas no trabalho, pois a produção de um tecido monocromático, em que urdume e trama apresentam a mesma cor, sem a presença de desenhos ou texturas, será muito mais rápida que a produção de um tecido que apresente tais detalhes, a exemplo de uma tapeçaria que pode apresentar desenhos multicoloridos, muitas vezes em composições de caráter narrativo.

Em uma tapeçaria, os fios de trama são dispostos de maneira a recobrir totalmente a urdidura. Ainda assim, os fios de urdume exercem uma função na aparência estética na obra acabada, pois, mesmo não estando diretamente visíveis, os fios de urdume são responsáveis por proporcionar um aspecto canelado no tecido¹⁰⁰.

99 Liço s.m. cada um dos fios, entre dois liçaróis, através dos quais passa uma urdidura do rasgo. (Do lat. Liciu-, «id.») - liçarol s.m. cada uma das travessas que seguram os liços (De liça) - liça s.f. [3] peça de máquina de tecido, em forma de pente, para levantar os fios (De liço). Todos no Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 6.ª edição 1986 - Infopedia

100 O efeito visual difere segundo a espessura e o número de fios por centímetro. Três a cinco – como em um

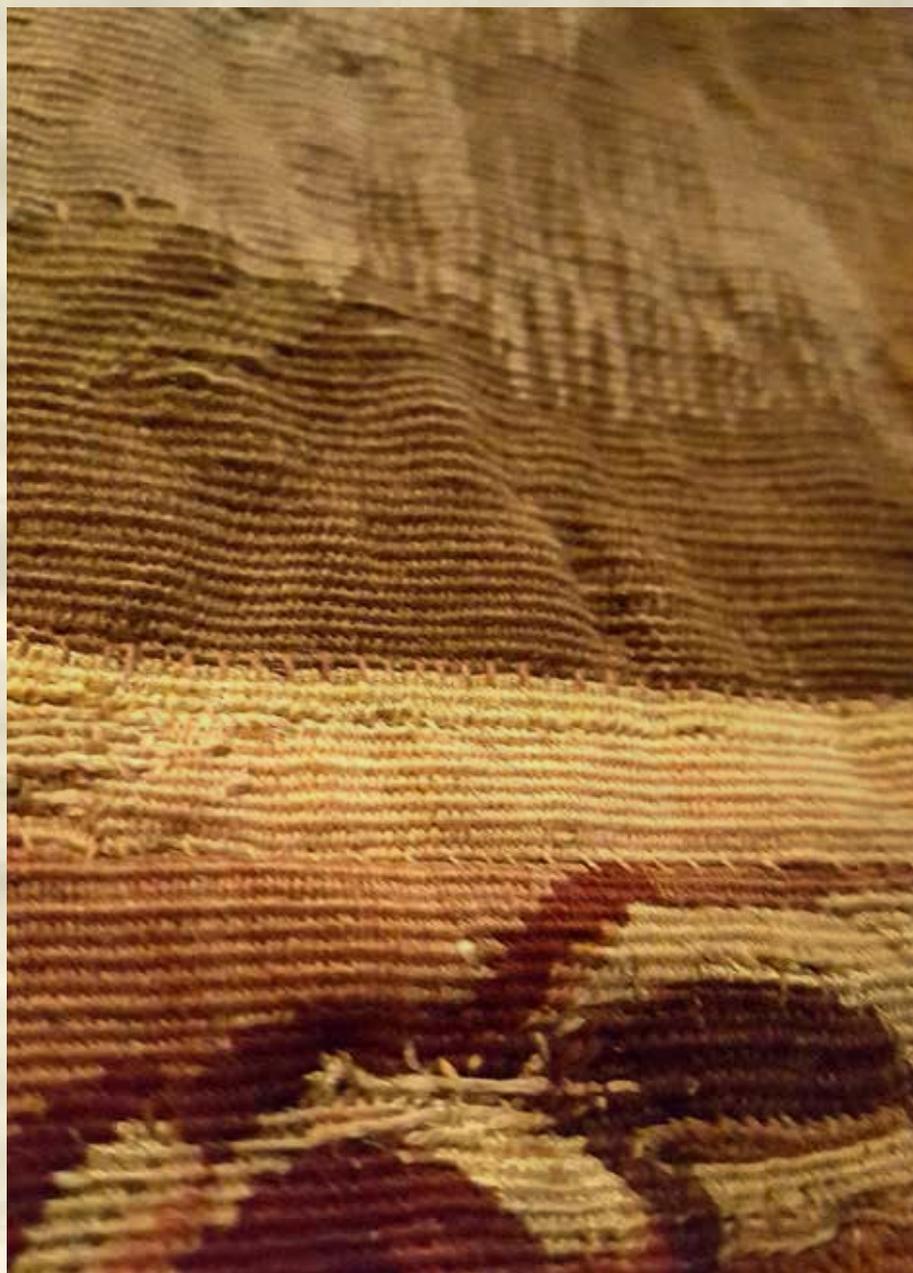


Figura 36 - Detalhe da tapeçaria *O triunfo de Minerva*, da *Série Triunfo dos Deuses*. Mestre tapeceiro: Urbanus Leyniers (1674-1747), Local de execução: Bruxelas, Oficinas Leyniers-Reydams, Data de tecelagem: 1728-1729, Tapeçaria de liço em lã e seda. Em exposição na Sala do Reposteiro, Palácio Nacional Da Ajuda, Lisboa, 2018. Foto do arquivo pessoal do autor.

A composição dos fios em um tecido ou tapeçaria pode variar, podendo haver a predominância de apenas um material, como linho, lã, algodão ou seda. Mas também pode haver a mistura de materiais ao se mesclar fios de composições diferentes, podendo tais fios apresentarem uma única matéria prima ou mesmo serem fiados com a mistura de materiais, podendo até serem recobertos com metais preciosos como ouro e prata. Fazer uso de diferentes materiais pode se dar em virtude de preocupações tanto técnicas quanto estéticas, pois, por exemplo, algumas fibras são mais fáceis de serem tingidas do que outras, como no caso da lã e da seda, sendo a segunda muito mais luminosa, enquanto o uso de metais preciosos pode tornar a produção ainda mais suntuosa e cara. Entretanto, os fios envoltos em metais são mais difíceis de serem tecidos, tornam a produção mais pesada, sendo que a prata tem a tendência de se oxidar com o tempo (LEMASSON, 2004).

O uso diferenciado desses materiais pode satisfazer a vontade de expressão e de ilusão. Assim, no cimo das árvores, as folhagens iluminadas pelo sol são feitas muitas vezes com seda, e as partes sombrias com lã. Da mesma forma, o chão em primeiro plano pode ser reproduzido por lãs opacas de cores quentes escuras, e o céu por sedas azuis ou rosa claro (LEMASSON, 2004, p. 32).

Sequeira (2014) aponta para a possibilidade de que o tear já era utilizado na Europa em períodos que podem anteceder o século VII ao tomar, como base, descobertas arqueológicas na região norte dos Alpes, em Portugal.

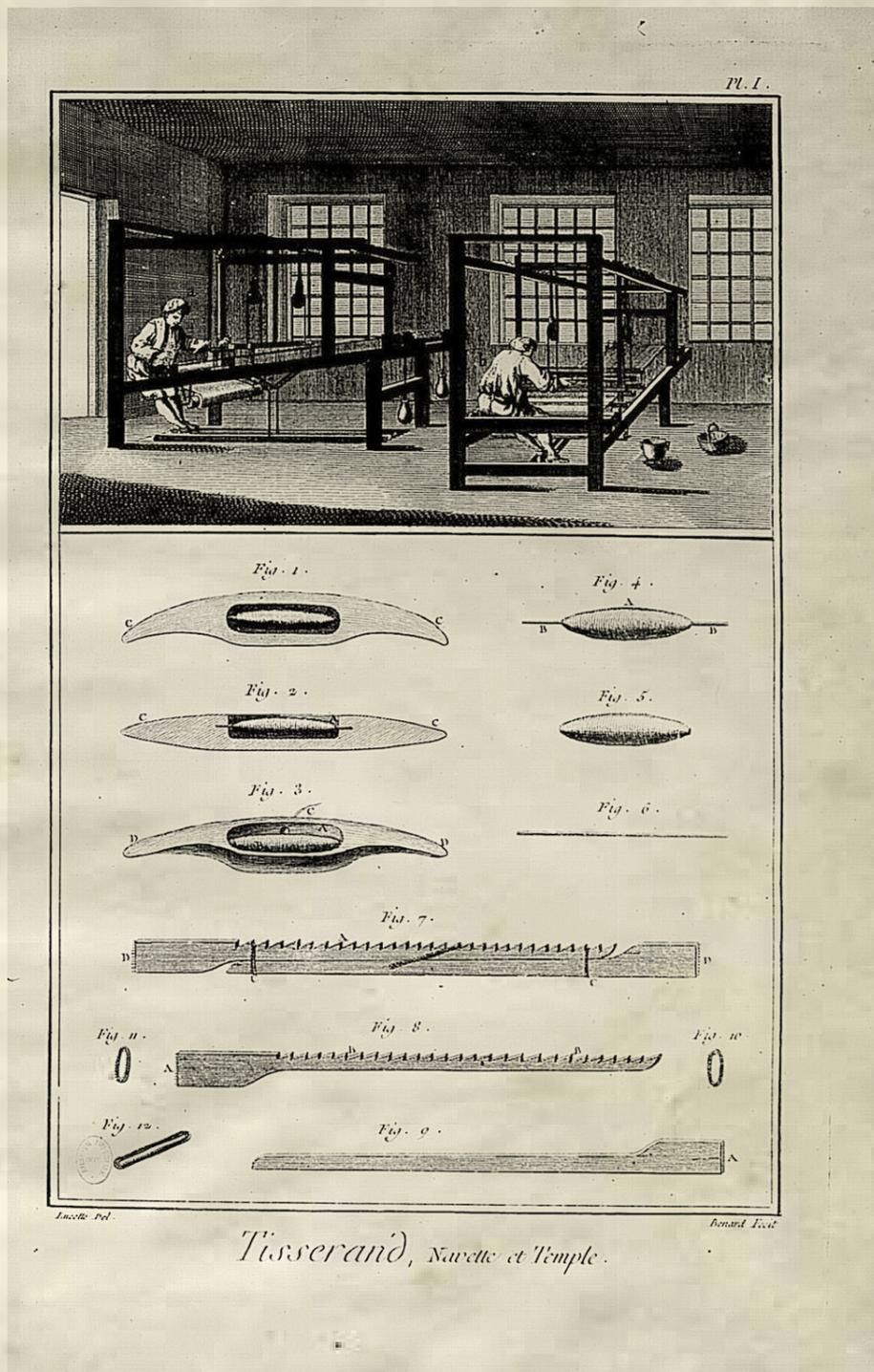
Resta saber se houve transferência e continuidade tecnológica entre a cultura islâmica e a cultura cristã e se a tecnologia se difundiu rapidamente em todo território. Na Europa, os diferentes tipos de teares terão coexistido ao longo dos tempos medievais, mas o tear horizontal parece ter prevalecido, sobretudo nas grandes indústrias lanígeras. O tear vertical poderá ter continuado a ser empregue na tecelagem do linho e de tapetes (SEQUEIRA, 2014, p. 99).

O termo “tear” deriva de “teia”, que, por sua vez, diz respeito a algo que foi tecido. No latim do século XIII, era *tēla* ou *tea*, passando a incorporar “teia” como um sinônimo para “tela” no século XIV. A definição de “tear” como equipamento ou máquina destinada a produzir tecidos, tapeçarias ou outros artigos têxteis é datada do século XV, sendo que, no século XIV, já havia registros do termo grafado *thear* (CUNHA, 2010).

O simbolismo do fio tem sido muito estudado e, apesar de ser muito ambivalente, parece que seu significado essencial seja o de unir todos os estados de existência entre si com o seu Princípio. O fio se converte em um caminho sem solução de continuidade, é dizer, uma linha que há de seguir até chegar a seu término. Sem embargo (apreensão), o traço desta linha não tem que – não apenas ser reta, pelo contrário pode alcançar resultados mais ou menos complexos, por exemplo, um nó (e nesse caso, cada nó representa um estado e quando se desata se está dissolvendo esse estado em concreto) [*Tradução nossa*] (SERRANO-NIZA, 2001, p. 239).¹⁰¹

Os teares, desde a antiguidade, estão presentes em inúmeras culturas, não sendo possível Felletim e nas peças mais toscas de Aubusson – dão um aspecto relativamente rústico; oito ou doze – ou mais, como nas de Gobelins ou Beauvais – produzem efeitos de grande refinamento, comparáveis à pintura (LEMASSON, 2004, p. 31).

101 “El simbolismo del hilo há sido de sobra estudiado y, pese a ser muy ambivalente, parece que su significado esencial sea el de unir todos los estados de existencia entre sí com su Principio. El hilo se convierte em um caminho sin solución de continuidad, es decir, una línea que hay que seguir hasta llegar a su término. Sin embargo, el trazo de esa línea no tiene que – no suele ser recta, por el contrario puede alcanzar resultados más o menos complejos, por ejemplo, un nudo (em ese caso, cada nudo representa um estado y cuando se desata se está disolviendo esse estado em concreto)” (SERRANO-NIZA, 2001, p. 239).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 37 - Vista 1 - [Volume Z 373. Pl.I: comércio e artesanato.] Tisserand. Navette et temple. Oficina de tecelão com vários teares de lona. Fig. 1 e 2: plano e seção da lançadeira. FIG. 3: elevação em perspectiva da lançadeira. Fig. 4 e 5: bobina embalada. *Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches*] Deni Diderot et A'Alambert. Biblioteca Nacional da França, Paris.

datar com precisão onde ou quando surgiram. São, de certo modo, tipos de engenhos, de maquinarias, de aparatos que podem ir dos mais rudimentares ao mais *hightech*, os quais, independentemente de seu primor técnico, seguem apresentando características que podem localizar a produção de tecidos, operando dentro de uma lógica de produção de um espaço, que pode ser liso e/ou estriado.

O tear se dá, assim, a partir de um plano a se compor de linhas que se cruzam entre laços e nós, lugar em que os encontros com os fios de urdume e com os fios de trama podem não possuir uma repetição exata nem uma ordem precisa, embora haja repetição em meio a uma composição aparentemente caótica.

A produção de tecidos pode ser dividida, grosso modo, em três gêneros: que produz os chamados tecidos retilíneos (também chamados de tecidos planos), que produz as malhas e que produz os tecidos-não-tecidos (feltros)¹⁰². A principal diferença entre esses três gêneros se dá pelas maneiras como são compostas suas estruturas, entendendo, por estrutura, os modos como fios e/ou fibras são organizados durante a confecção do tecido (MELO, s.d; LASCHUCK, 2009).

Os tecidos retilíneos (ou planos) são produzidos a partir do entrelaçamento de fios, que, aqui, também se encontram definidos como linhas sólidas. Definem-se por retilíneos os tecidos compostos pelo entrelaçamento de fios longitudinais, que podem ser denominados como urdume (também conhecido como barbim ou teia), e fios horizontais, denominados de trama (geralmente produzidos em um tear). Os fios de urdume são dispostos no tear paralelamente segundo a disposição e ordem exigida pelo tipo de comprimento e entrelaçamento (desenho) que se pretende obter (MELO, s.d, p. 179). Esta disposição dos fios de urdume no tear é chamada de teia. Os fios de trama se movimentam transversalmente aos fios de urdume, e é de acordo com o tipo de entrelaçamento desenhado (*debuxo*) que se definirá o tipo de tecido.(fig.38)¹⁰³

O desenho do padrão de entrelaçamento vem a ser um “mapa” que determinará as indicações de posicionamento que cada fio deve ocupar na teia e na trama. “A esta operação chamam os franceses, *mise en carte* e entre nós é conhecida por *debuxar*” (MELO, s.d, p. 205).

O *debuxo*, na tecelagem, diz respeito ao encontro da trama com o urdume, determinando, assim, um ponto, um cruzamento dos fios, ou seja, “o *debuxar* consiste em indicar sobre papel quadriculado o desenho que se pretende reproduzir, representando as linhas verticais a teia e as horizontais a trama” (MELO, s.d, p. 205). Esse desenho sobre papel é como um esquema gráfico, que pode servir como orientação do tecelão tanto ao trabalhar com um tear mais rudimentar (artesanal) quanto com um tear mecânico¹⁰⁴.

O termo *debuxar* também é encontrado como uma forma arcaica de dizer desenhar, e, na língua portuguesa, tem sua origem no termo espanhol *Dibujo*, que, por sua vez, está atrelado ao vocábulo germânico do séc. XII *buschen* ou *buschier*, que, no século IX, era relativo àquele que trabalhava com

102 Tecido tipicamente nômade, que exercia um papel fundamental em suas vidas, já que “[...] era usado para fabricar tendas, cobertores, arreios e roupas” (ANAWALT, 2011, p. 126).

103 Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/Urdu>> Acesso 05 out. 2018.

104 Lembrando que atualmente tais procedimentos de tecelagem permanecem praticamente dentro das mesmas lógicas de funcionamento, se distinguindo, de modo geral, pelos avanços tecnológicos no que diz respeito à velocidade e agilidade na produção, que conseqüentemente impacta de maneira direta da capacidade produtiva.

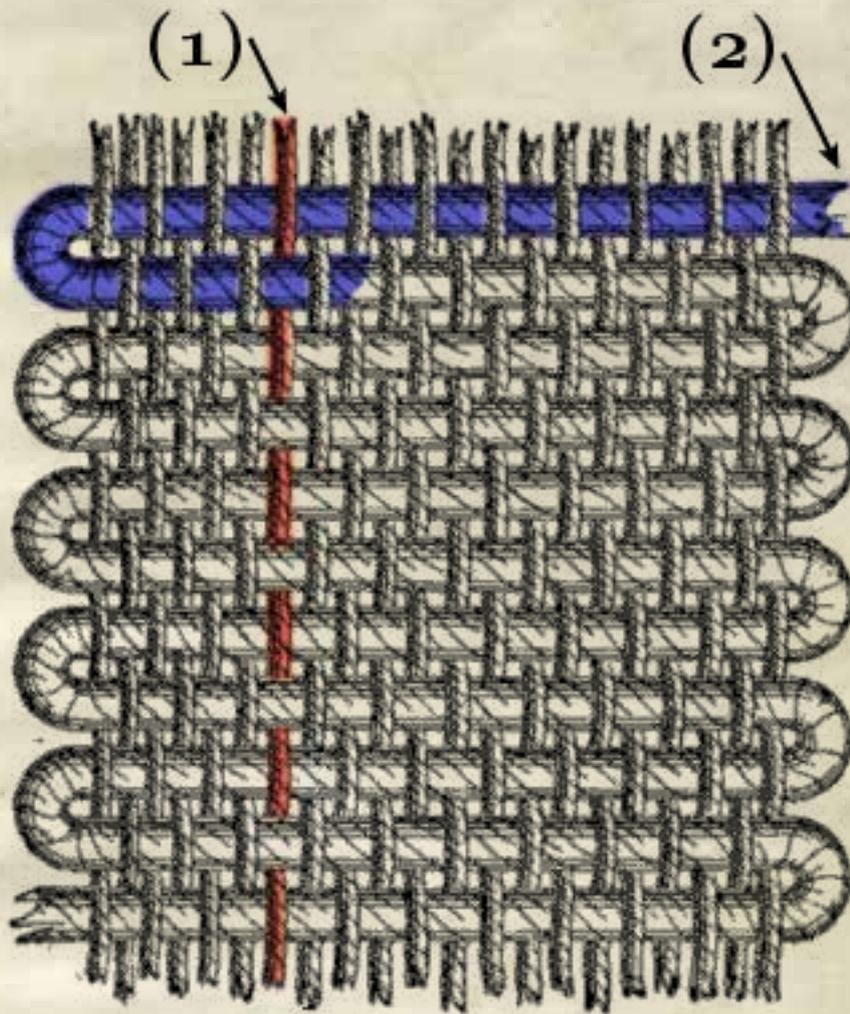


Figura 38- Ilustração de tecido plano (tafetá) em que o (1) representa o fio de urdume e o (2), o fio de trama, 2009.
Wikiwand

madeira (madeireiro ou marceneiro), tendo seu sentido atrelado à ação de bater, golpear, cunhar (gravar sobre madeira)¹⁰⁵. No século XII, o termo foi incorporado ao francês, sendo traduzido por *deboissier* (entalhar, lavar em madeira, esculpir), e, na sequência, pela língua espanhola como *dibujo* (MARTINS, 2007).

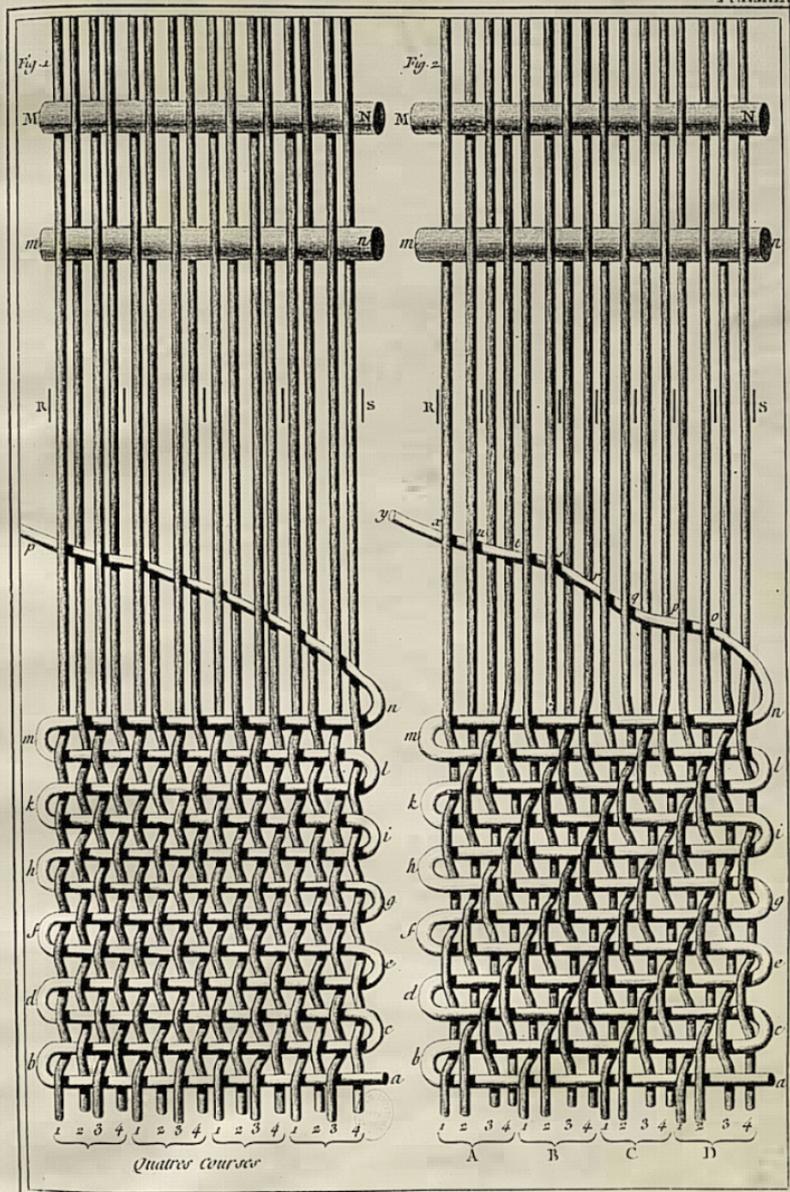
Molina, ao se referir às possíveis origens do termo *debuxo*, traz uma referência do séc. XVIII (Palomino, *El Museo Pictórico* - Madrid, 1715-1724), que, por sua vez, cita Plínio, o Velho, para defini-lo:

[...] haber sido inventora del dibuxo en el Corintio la hija de Dibutades alfarero, la cual prendada del amor de um mancebo que estaa para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro causado de la luz en la pared. [...] *en Grecia los niños nobles debian aprender ante codas las cosas la diagrafica: esto es picturam in buxo y como Dia era la diosa de la juventud ... asi de dia y buxo pudo venir la etimología de dibuxo* (2003, p. 396).

Embora haja três tipos predominantes de padrões de entrelaçamento de tecidos – como é o caso do tafetá (tela), da sarja e do cetim, que apresentam distintas maneiras de arranjar e ordenar os fios –, quando somados a todas as demais possibilidades de características atreladas aos fios, surge uma infinidade de variedades que pode haver entre estas composições.

A forma como os dois sistemas de fios se irão cruzar será em função do ligamento ou debuxo do tecido, podendo construir-se um número quase ilimitado de diferentes ligamentos – debuxos. O debuxo de um tecido é um elemento muito importante, pois, dele depende a estrutura do tecido final (SILVA, 2005, p. 73).

As características de cada tipo de tecido estão diretamente atreladas, em especial, a dois fatores: características morfológicas de cada fio, como espessura, resistência, textura (regularidade), flexibilidade e composição, e padrões de entrelaçamento, também chamados armação ou ligamento, que se dividem em três tipos “fundamentais”, o tafetá (também denominado tela ou liso), a sarja e o cetim (ou raso) (UDALE, 2009, p. 70).



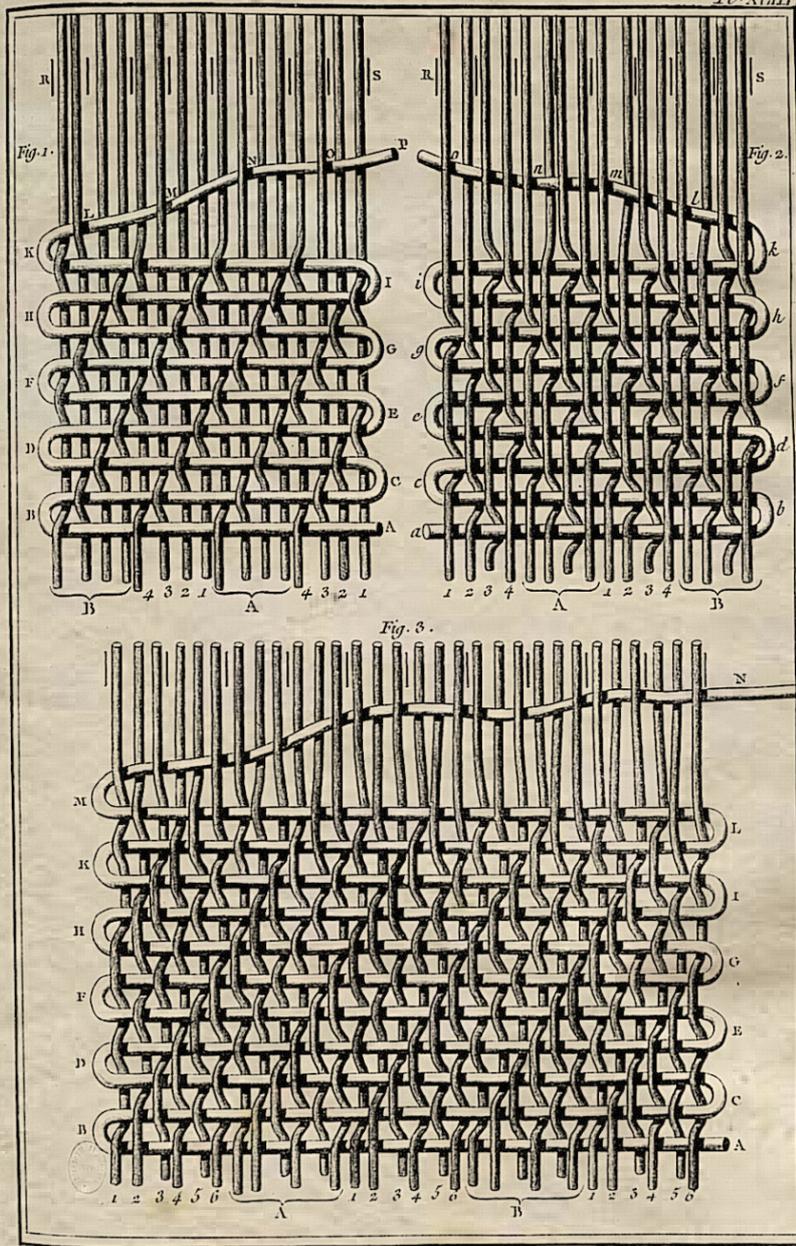
Goussier del.

Benard fecit.

Soierie, Étoffes en Plein, le Taffetas et le Raz de St Cyr. QQ

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 39 - Demonstração gráfica do cruzamento dos fios de um tecido tafetá (esq.) e um cetim (dir.). *Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches* [Deni Diderot et A'Alembert Vista 98: [Volume Z 373. Pl. XXXIX: comércio e artesanato.]] Seda. Tecidos completos, tafetá e razo (cetim) de St-Cyr. [Código: Z 373-374 / Microfilme R 122 121 e R 122 113] Biblioteca Nacional da França, Paris.



Goussier Del.

Rouart Fecit.

Soierie,
Étoffes en Plein, la Serge satinée, et la Serge à 6 Lisses.

VV

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 40 - Demonstração gráfica do cruzamento dos fios em três tipos de sarja. *Illustrations de Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers. Tome 1 des planches* Deni Diderot et A'Alembert. Volume Z 373. Pl. XLIII: comércio e artesanato.] Seda. Tecidos completos, sarja de cetim e sarja de 6 Liços. [Código: Z 373-374 / Microfilme R 122 121 e R 122 113]. Biblioteca Nacional da França, Paris.

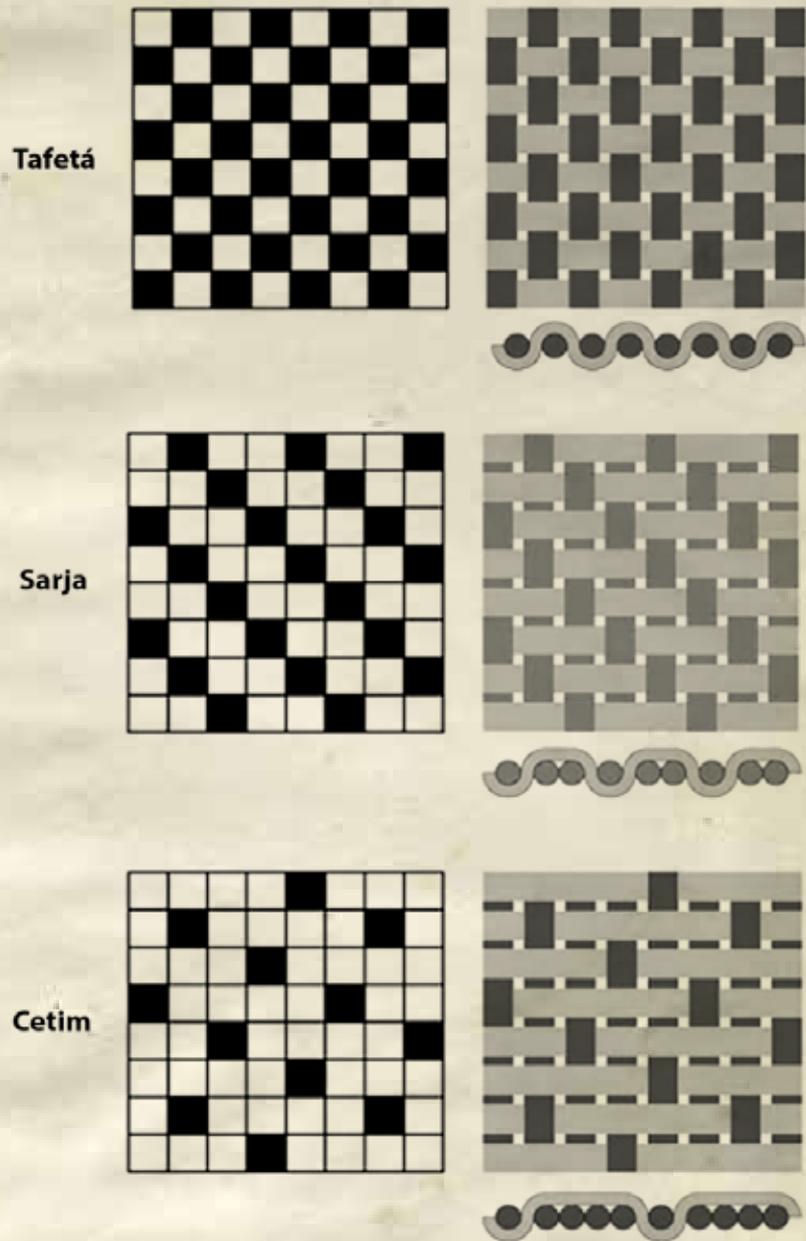


Figura 41 - Demonstração gráfica do cruzamento dos fios nos três tipos fundamentais de tecido plano, tafetá, sarja e Cetim, acompanhados de seus respectivos debuxos. Ilustração do autor.

É a partir destes três modelos de entrelaçamento que “todos os outros tecidos são derivados e com eles se podem compor os desenhos mais complicados e ao capricho e vontade do desenhador; é claro, seguindo sempre as regras estabelecidas cuja base se não pode alterar!” (MELO, s.d, p. 198). Ou seja, entre dois tecidos, por mais que um tecido tenha a mesma estrutura de composição do outro, ambos podem se diferenciar entre si devido às distinções que podem existir entre as características morfológicas dos fios que compuseram cada um deles.

No caso dos tecidos-não-tecidos, que Deleuze e Guattari também denominaram como “antitecidos”, se tem o feltro, um sólido flexível que “[...] não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras [...]” (2012b, p.193). Sua produção dispensa o uso de tear e ele geralmente é fabricado a partir da compactação de fibras de lã. “Esta é fortemente comprimida, gerando uma espécie de pasta que se liga através de água quente, goma ou outra substância aglutinante” (SEQUEIRA, 2014, p. 217).

Considerado por muito tempo um tipo de tecido inferior, devido ao fato de sua produção não demandar de procedimentos tecnológicos, acabava por ser o artigo têxtil mais acessível à grande parte das pessoas e passível de ser produzido em um ambiente doméstico. (ver Fig. 42)¹⁰⁶

Composto por um enredamento de fibras filamentosas, que, ao serem emaranhadas, vão formando uma superfície, ao mesmo tempo, lista e não homogênea, se opondo ao espaço estriado dos tecidos compostos a partir de tecituras ordenadas, o feltro “[...] é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 193).

O feltro encontra-se nitidamente limitado aos povos da estepe asiática de origem turco-mongol. A sua função principal é a de servir de cobertura à tenda dos pastores (Habitação). Os pelos de ruminantes são despejados para uma bacia de verga ou de tecido onde são pisados, comprimidos, longamente humedecidos, para os enredar. A placa assim formada é batida e reapertada para se obter um feltro com dois ou três centímetros de espessura, impermeável, mas pouco resistente a tracção. Com pelos finos e sedosos, fabrica-se o feltro mais fino e mais solido das botas e das capas (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 176).

Não se tem como precisar a origem do feltro, mas os registros e as incidências de sua presença entre inúmeros povos, especialmente entre grupos nômades, endossa a suspeita de que ele possa ser até mais antigo que os tecidos fabricados a partir de fios tramados. Suas características morfológicas, como robustez e impermeabilidade, se convertem em atributos que outros tipos de têxteis dificilmente poderiam oferecer com a mesma eficiência (SEQUEIRA, 2014).

Ora, mesmo os tecnólogos que manifestam as maiores dúvidas a respeito do poder de inovação dos nômades, rendem-lhes ao menos a homenagem do feltro: esplêndido isolante, genial invenção, matéria de que é feita a tenda, a vestimenta, a armadura, entre os turcos-mongóis. Os nômades da África e do Magreb, sem dúvida, tratam a lã mais como tecido. Mesmo correndo o risco de deslocar a oposição, não haverias duas concepções e até duas práticas muito diferentes da tecedura, que se distinguem um pouco como o próprio tecido e o feltro? Com efeito, no sedentário, o tecido-vestimenta e o tecido-tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade,



Figura 42- Processo artesanal de produção de feltro usado tradicionalmente pelos pastores nômades mongóis e de outros povos da Ásia Central, como os quirguizes, 2018. Kyrgyzstantravel

ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 193-194).

O feltro se constitui em um espaço liso por sua variação contínua, e, em sua composição, pode se espalhar em qualquer direção. Não possui necessariamente uma limitação como os tecidos retilíneos, que podem ser infinitos em comprimento, mas nunca na largura, pois entrecruzam fios que são sempre fixos (urdume) com fios variáveis (trama), necessitando sempre de uma ordenação.

No feltro, tais limitações e ordenações se diluem, pois, como depende apenas das fibras de lã, dos agentes umectantes e de uma superfície plana onde a lã será disposta, a composição/construção do feltro pode ir sendo feita em qualquer direção, podendo variar de forma e espessura, constituindo um espaço liso, sem fronteiras preestabelecidas, em que o deslocamento de sua construção se dá de maneira nômade (*nomos*), enquanto que, no espaço estriado do tecido retilíneo, há sempre limitações, delimitações, como uma cidade (*Polis*) com suas ruas e setorizações, em que o descolamento por sua superfície é regido por regras, vindo a ser lento, sedentário (DELEUZE; GUATTARI, 2012b).

No tecido retilíneo, exige-se uma organização prévia, uma estruturação do que se pretende tecer ao necessitar predefinir a quantidade de fios de urdume para estabelecer a sua largura e comprimento. Assim como a disposição e ordenação dos fios no tear de acordo com o tipo de entrelaçamento preestabelecido, obter uma superfície plana e uniforme, composta pela repetição simétrica dos *debuxos*, sendo passível de pequenas variações que, na maioria das vezes, se restringem ao uso do fio de trama. Após o início do processo de tecer, torna-se praticamente impossível que alterações sejam feitas na forma do tecido a ser produzido.

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 192).

Deste modo, não se trata de tomar a oposição dos dois espaços como ação hierárquica valorativa de juízo divino, rotulando como “bom” ou “ruim” cada um dos espaços ou mesmo cada um dos dois tipos de tecido tomados como amostra, pois ambos coexistem em um constante movimento de um tentar prender/fixar e o outro escapar/vazar. O liso pode estriar-se e o estriado, alisar-se.

O modelo é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, “ocupa-se o espaço sem medi-lo”, no outro, “mede-se o espaço a fim de ocupá-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 26).

Não há um começo ou um ponto que defina a conclusão destes movimentos de estriar o liso e alisar o estriado, o que se sabe é que as maneiras pelas quais estes movimentos se dão produzem

e fazem uso de signos distintos. Os movimentos criam condições para o estabelecimento de um progresso mensurável ligado a uma razão, que, no espaço estriado, estabelecem critérios de divisão, enquanto no espaço liso, com suas características de espaço aberto, se cria condições para se produzir devires¹⁰⁷ (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 208).

107 — “[...] Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a faz ‘fugir’. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x’, ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y’. Deleuze e Guattari insistem constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria [...]” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24-25).

Tecidos e o Papel

*“Rags make paper,
Paper makes money,
Money makes banks,
Banks make loans,
Loans make beggars,
Beggars make Rags.”*

(Anônimo, final do século XVIII, In HUNTER, 1978)¹⁰⁸

Falar sobre a produção de tecidos vem a ser algo como tecer uma colcha de retalhos com distintos fragmentos com tamanhos variados, texturas diferentes, idades discrepantes e cores aleatórias. Produzir tecidos sempre envolveu incontáveis processos e movimentos que, muitas vezes, podem passar despercebidos, mas que ajuda a compor uma considerável parcela da história da civilização.

Se a história da civilização é marcada, dentre tantos outros fatores, pelas trocas comerciais e, por sua vez, trocas culturais, enquanto hábitos, costumes, línguas, crenças etc., e a história da civilização implica a escrita¹⁰⁹, tal modo de registro envolve os suportes em que tais escritas e também desenhos foram registrados, a exemplo de papiros, pergaminhos, tecidos e papeis.

Desde as pinturas rupestres do Paleolítico, consideradas o mais antigo registro pictográfico da humanidade que chegou até nossos dias, o gênero humano busca o registro do pensamento e das ações. Com o passar do tempo e a evolução da linguagem, ampliou-se a variedade de materiais utilizados como suporte e as técnicas de registros: blocos de argila na Babilônia, obeliscos de pedra entalhada no Egito, cascas de árvores na América pré-colombiana, folhas de palmeiras na Índia e até ossos e seda na China (FRITOLI, KRÜGER, CARVALHO, 2016, p. 476).

O pergaminho foi o principal material utilizado como superfície para a escrita na Europa durante a Idade Média, sendo muito empregado, especialmente, no século IV da era cristã (McMURTRIE, 1965). Produzido a partir da pele de animais como carneiro, bezerro, cabra, bode, antílope ou até mesmo jumento, que era limpo, curtido, lixado e esticado em armações de madeira, tal preparação do

108 “Trapos fazem papel, Papel faz dinheiro, Dinheiro faz bancos, Bancos fazem empréstimos, Empréstimos fazem mendigos, Mendigos fazem Trapos” [tradução nossa]. Citado em Dard Hunter, *Papermaking* (1978). Todas as citações conhecidas deste poema se originam de Hunter, que não cita sua fonte, exceto para dizer que o autor é anônimo e é dos Estados Unidos do final do século XVIII.

109 A existência da escrita distingue-se como um marco das formas de expressão, não apenas por sua capacidade de registrar a História, representar a fala ou ideias, ser apreendida e decodificada pelo entendimento humano, mas também por ultrapassar limites geográficos, sobreviver épocas, ajudar a construir ou desconstruir culturas, universalizar religiões, ideias, pensamentos, sofrer mutações pelas mais diversas causas, entre elas as transliterações e as traduções, e, ainda assim, ter a possibilidade de permanecer como originalmente foi produzida (GOMES, 2007, p. 4).

Der Permennter.



Ich lauff Schaffell/Böck/vñ die Geiß/
Die Fell leg ich denn in die beyß/
Darnach firm ich sie sauber rein/
Spann auff die Ram jeds Fell allein/
Schabs darnach/mach Permennt darauß/
Mit grosser arbeit in mein Hausß/
Auß ohrn vnd flauwen seud ich Leim/
Das alles verkauff ich daheim.

b

Der

Figura 43 - "Uma descrição completa de todas as propriedades, alta e baixa, espiritual e mundana, todas as artes, ofícios e ofícios ..." / de Jost Amman e Hans Sachs / Frankfurt / 1568, Xilogravura. Textos digitais da Biblioteca do Seminário de História Econômica e Social.

pergaminho para a escrita se valia de técnicas que há muito tempo já eram utilizadas para tratamento do couro de animais utilizados para diversos fins, como a produção de artefatos utilitários, acessórios e vestimentas, técnicas estas conhecidas por muitos povos antes mesmo de sua utilização para a escrita. (Ver Fig.43)¹¹⁰

Acredita-se que o pergaminho tenha sido inventado na colônia grega de Pérgamo (atual Bergama, na Turquia), daí o seu nome. Depois do ano 700, quando os árabes conquistaram o Egito, principal fornecedor de papiro no mundo, o pergaminho se tornou o mais importante meio de escrita da Europa e passou a ser utilizado como opção que substituiu o uso do papiro¹¹¹, uma vez que o acesso ao papiro era um tanto quanto restrito na Europa, por necessitar ser importado de regiões muito específicas como o Egito, além de ser um material significativamente frágil, por se deteriorar com facilidade quando exposto a água ou humidade (McMURTRIE, 1965).

Outro forte motivo que contribuiu para a ascensão do pergaminho resultou de uma necessidade de adaptação, pois, segundo McMurtrie (1965), no século II d.C. os egípcios proibiram a exportação do papiro numa tentativa de impedir o crescimento da biblioteca de Pérgamo, que então rivalizava com a biblioteca de Alexandria. E “como as invenções nascem da necessidade, o homem teve que recorrer a qualquer outro material que substituísse o papiro” (MARTINS, 1958, p. 60), e este material foi o pergaminho, que por sua vez foi substituído pelo papel.

Todos os suportes empregados pelo homem antes do papel tinham, em comum, algumas desvantagens: seu preparo era complexo, seu transporte e armazenagem difíceis por seu peso e volume. Era necessário, assim, um material leve e barato para substituir todos os outros meios de comunicação escrita (ROTH, 1982, p. 20).

A palavra “papel”, etimologicamente, deriva de “papiro”, que, em latim, era *papyrus* e, em grego, *papyrus*, mas sua composição e fabricação em nada apresenta proximidades com o papiro. O papel é originário na China e, antes de sua criação, os chineses utilizavam a seda e/ou bambu como suporte para escrita e desenhos. Segundo McMurtrie:

outrora escrevia-se vulgarmente em bambu ou em bocados de seda que se chamavam *chih*. Mas, como a seda era cara e o bambu pesado, estes dois materiais não eram convenientes. Tsai Lun pensou então servir-se da casca de árvores, cânhamo, farrapos e redes de pesca (1965, p. 65).

A criação do papel é atribuída a T'sai Lun, um oficial da Corte Imperial Chinesa, na dinastia Han, por volta de 105 a.C. Acredita-se que T'sai Lun chegou a tal invenção após observar que vespas trituravam fibras vegetais de bambu e de cascas de amoreira, obtendo assim uma pasta celulósica com a qual construíam seus ninhos. O oficial chinês tomou como base o mesmo princípio das vespas e “[...] pilou as cascas de amoreira, bambu e restos de rede de pescar até obter uma pasta úmida

110 Ich bin ein Weber zu seinem Wat / kan wirken barhent und sponat / Tischbücher / Handzwehl / Facilet / Und wer Lust zu Bettziehen bett / Gerwürffelt oder Kamaca / Allerlen gmödelte Bücher da / Auch flechsen und wircken Haustuch / Die kunst ich den Uragnes such / Disponível em: <http://www.digitalis.uni-koeln.de/Amman/amman_index.html> Acesso Jun. 2020.

111 O papiro, extraído de uma planta homônima (*Cyperus papyrus*) originária do Delta do Rio Nilo, era utilizado para escrita principalmente na forma de rolos (volumen), tendo sido usado por gregos, romanos, persas e árabes durante muito tempo na Antiguidade. O seu uso “[...] causou a primeira grande transformação na prática e na importância da escrita, visto que, por ser mais leve que a pedra e a argila, o papiro era mais fácil de escrever e de transportar. O efeito da mudança foi tão surpreendente, que no entendimento de McLuhan, “a portabilidade, como meio de acelerar e ampliar a distância real da ação” permitiu a criação de impérios, como o Romano” (ALMEIDA, 2007, p. 12).

que estendeu e colocou para secar: nascia, assim, a primeira folha de papel [...]” (FRITOLI, KRÜGER, CARVALHO, 2016, p. 477).

Por muito tempo, a técnica de confecção do papel permaneceu como um segredo exclusivo dos chineses, que o fabricavam desde o século II a.C., havendo registros de que já era usado na Coréia no ano de 610 d.C., tendo sido propagado na sequência para o Japão e Tibete, “[...] no século VIII, todo Oriente e os árabes da África setentrional sabiam fabricar papel.” (FRUGONI, 2007, p. 59). Sua chegada à Europa foi por volta do século XI, por meio de rotas comerciais entre a Ásia oriental e o mundo islâmico, passando pela Espanha.

Seu processo de fabricação sofreu poucas mudanças desde que foi desenvolvido. Sendo produzido, no início, a partir de fibras vegetais advindas de plantas (na China era comum o uso de jasmim ou bambu) (FRUGONI, 2007) e de têxteis (como linho, cânhamo, seda). Sendo assim, os tecidos (trapos)¹¹² foram, por muito tempo, matéria-prima indispensável para a fabricação do papel, e sua produção se dava de maneira próxima à fabricação do feltro, em que as fibras são misturadas com água e um tipo de goma para, então, serem colocadas para secar¹¹³.

No final do século XIV, já era fabricado nas regiões conhecidas hoje com Itália, França e Alemanha¹¹⁴. Embora o papel se apresentasse como uma opção vantajosa, por ser leve, resistente e ter uma produção de baixo custo¹¹⁵, os escribas e artistas europeus foram um pouco resistentes antes de preferi-lo com suporte em relação ao pergaminho. O desenvolvimento e crescimento das técnicas de gravação (xilogravura e gravura em metal¹¹⁶), a invenção dos tipos móveis e a disseminação da produção de livros no século XV foram viabilizadas, em grande parte, pela existência do papel, pois as vastas quantidades de publicações necessárias para se atender à crescente demanda foi determinante para a instauração de mudanças na manufatura de publicações para atender tanto ao *Studium* quanto aos *Studia*¹¹⁷, de modo a aumentar sua escala produtiva.

112 “Na Europa, a utilização de trapos brancos de tecidos, principalmente os feitos de linho e cânhamo, deu origem ao que ficou conhecido como papel-trapo, e durante vários séculos esses insumos foram a matéria-prima fundamental para a produção do papel no Ocidente. Os trapos eram separados, rasgados e em seguida triturados através de um sistema de pilão com martelos, movidos primeiramente pelo homem e depois pela força dos moinhos de água, formando uma pasta que era colocada numa vasilha com água, permitindo a introdução de uma tela capaz de reter uma camada de fibras, deixando a água escorrer” (FRITOLI, KRÜGER, CARVALHO, 2016, p. 479-480).

113 “O processo consiste ainda em misturar fibras vegetais desintegradas com água e espalhar, em seguida, essa mistura igualmente sobre uma armação ou molde de rede, através dos quais a água se escoava, deixando uma película de fibras empastadas, que, depois de seca, constitui o papel” (McMURTRIE, 1965, p. 70).

114 O primeiro registro de moinho de papel é datado de 1100 d.C., na cidade espanhola de Játiva (em valenciano e oficialmente) ou Xátiva (em castelhano) (LABARRE, 1970). E, na sequência, outra fábrica de papel surge na cidade italiana de Fabriano, em funcionamento até os dias hoje. O papel Fabriano é conhecido por ter sido um dos primeiros a possuir marcas d'água ou filigranas como uma maneira de identificar o papel. Le Goff apresenta relatos de que, em várias regiões da Europa, houve o surgimento de moinhos movidos pela força hidráulica, que eram usados tanto na fabricação de ferro quanto de papel. “A força motriz da água revolucionou a indústria do ferro, tal como tinha revolucionado a moagem e o pisoar do pano” (LE GOFF 2005, p. 207), e refere-se também aos moinhos de cânhamo ao relatar que “nos séculos XIII e XIV, Florença enviava seus tecidos até Prato, para ali serem pisados”. Cita ainda que o primeiro moinho francês é de 1338 (Troyes), e que o primeiro alemão é de 1390, em Nuremberg (LE GOFF, 2005, p. 208).

115 “Seriam necessários 300 carneiros para a impressão da Bíblia de Gutenberg” (ROTH, 1982, p. 16).

116 Estes processos de impressão serão retomados no capítulo DO DEZENHAR.

117 “O conjunto de cursos, o conteúdo das atividades didáticas e de pesquisa, constituía o Studium, ou seja, aquilo a que nos referimos quando falamos propriamente de universidade: em Paris e em Oxford, os Studia eram enquadrados na organização eclesiástica e subordinados à autoridade episcopal; em Bolonha, o Studium, ao contrário, era totalmente desvinculado dela e capaz de lidar de igual para igual com a autoridade municipal. O Studium ministrava, antes de mais nada,

O nascimento dos *Studia* não promoveu apenas uma intensa atividade editorial, mas comportou uma verdadeira revolução no que diz respeito à confecção e a fruição dos manuscritos. Todo estudante tinha necessidade de ter à mão o texto que o professor da cátedra comentava. O aumento da demanda de cópias de um mesmo exemplar foi solucionado com um novo sistema de produção baseado na *pecia*. Fazia-se um *exemplar* dos livros utilizados em um curso, uma cópia oficial, cujos erros eventuais eram emendados por uma comissão de professores. Esse *exemplar* era deixado em fascículos soltos (cada um deles com o mesmo número de folhas), chamados justamente de *peciae*, que eram confiados, por sua vez, cada um a um copista, geralmente leigo e não necessariamente do sexo masculino. (em uma cidade universitária, onde fervilhava o mercado editorial, como a Bolonha dos séculos XIII e XIV, foram rastreados vários recibos de pagamento ou contratos em que figuram os nomes de iluminadores mulheres ou de calígrafas que operavam junto com os maridos ou os pais, com os quais haviam aprendido o ofício) (FRUGONI, 2007, p. 45-46).

Observa-se que o desenvolvimento dos citados processos e técnicas empregados na produção de superfícies de inscrição se dão de maneira concomitante com o desenvolvimento das “universidades” e das cidades, com o gradual crescimento das atividades mercantis e o aperfeiçoamento das técnicas de tecelagem, já que a produção de papel foi dependente da produção de trapos (oriundos de roupas velhas, panos e tecidos descartados) até a segunda metade do século XIX, quando o uso da madeira começou a substituir os trapos na produção de papel na Europa (FRITOLI, KRÜGER, CARVALHO, 2016).

o ensino dos elementos fundamentais do saber através das Artes Liberais (era necessário ter aprendido latim anteriormente); em seguida, passava-se para um nível superior, em que se estudava teologia, direito e medicina, embora nem todas as sedes universitárias dispusessem de todas essas faculdades” (FRUGONI, 2007, p. 38-41).

Têxteis, lendas, mitos e folclore

“Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.”

(COLASANTI, 2005, p. 39)

Tecer, tramar, enredar, entrelaçar são ações presentes nos processos de produzir tecidos ao movimentar os elementos que os constituem, sejam estes elementos fios, linhas, fibras e/ou traços, produzindo imagens ligadas às concepções de criação de modo amplo, configurando-se em modelos que podem ajudar a pensar aspectos variáveis de sua natureza e das relações que podem estabelecer entre si e o meio onde estão inseridas/inscritas.

Basta observar ao redor e facilmente serão encontrados inúmeros tipos de objetos/coisas/artigos compostos por materiais de origem têxtil com as mais variadas formas, cores e funções. No manejo dos materiais, escolhas são feitas quanto à preparação, a combinação e o ordenamento dos fios de trama/teia e urdume/barbim, assim como das linhas de costura. Diferentes tipos de tecidos vão sendo produzidos, de tamanhos, qualidades e larguras variadas.

A tecelagem começa com a fiação, técnica de transformação das fibras têxteis em fios ao empregar a torção em porções de fibras, puxando-as e as torcendo até formar um fio que era geralmente enrolado em uma bobina. Até a “roda de fiar” ou “roca” ser inventada no século XIV, toda a fiação era feita com roca (*distaff* em inglês) e fuso¹¹⁸. Em inglês, o termo *distaff*, ao ser usado como adjetivo, a exemplo da expressão “*distaff side*” (“ao lado da roca”), indica o lado feminino de uma família ao se referir à linha de descendência da mãe dentro de uma família ou, ainda, algum tipo de envolvimento feminino, o que acaba por denotar o papel da mulher na economia doméstica¹¹⁹.

O tecer e o desenhar constituem partes da cultura humana, onde muitas das formas de ver e pensar o mundo são mostradas e, por vezes, exemplificadas diante das ações e dos processos constituintes da produção têxtil e de produções pictóricas, o que se percebe em toda sorte de desenhos traçados, como nas pinturas rupestres encontrados em várias partes do mundo e em desenhos e pinturas inscritas em outras superfícies, como placas e objetos de cerâmica, papiros, paredes de edificações, túmulos, pergaminhos, tecidos e tapeçarias etc. Desenhos, pinturas, registros que, dentre uma infinidade de temáticas, narram, descrevem, exibem e ou indicam mitos, lendas,

118 Estes objetos e suas funções serão retomados no capítulo “Fio - Filo - Phylum - Filum”.

119 “*The distaff in spinning is a long stick, sometimes forked, around which flax is wound and held in preparation for spinning it. Flax is an incredibly long fiber, and having it stored on the distaff makes it easier to spin. [...] The word comes from the Old English staf, which means “staff,” which means “bundle of flax,” and was first used in English around 1000 AD.*” (MERRIAN-WEBSTER, 2020). “A roca na fiação é uma vara longa, às vezes bifurcada, em torno da qual o linho é enrolado e mantido em preparação para fiação [...]. A palavra vem do Inglês Antigo *staf*, que significa “cajado”, que significa “feixe de linho”, e foi usada pela primeira vez em inglês por volta de 1000 dC.” [tradução nossa]

contos e fábulas em que a produção têxtil, de alguma maneira, é apresentada.

A presença dos têxteis na mitologia e no folclore vem de longa data, e sua tradição mítica provavelmente acompanhou a disseminação precoce dessa arte. Nas sociedades tradicionais de hoje, a oeste da Ásia Central e do platô iraniano, a tecelagem é um mistério na esfera da mulher. Nesta parte do mundo, os homens se tornaram os principais tecelões, havendo a possível suspeita de que tenham se apoderado do papel atribuído a figura feminina, embora, entre os deuses de muitas culturas, apenas as deusas sejam tecelãs¹²⁰. Heródoto observou a diferença cultural entre as identidades de gênero e a tecelagem entre helenos e egípcios ao afirmar que, entre os egípcios, eram os homens que teciam¹²¹. Entretanto, López (2003) nos conta que a tecelagem também era uma das atividades desempenhadas pelas damas que viviam em haréns egípcios¹²².

Os Egípcios, 2500 a.C. conheciam a arte de fiar com perfeição e teciam tafetá e sarja. A grandiosidade e exuberância da tecelagem que se vê, no Antigo Egito, podem parecer difícil de entender dada a simplicidade dos instrumentos que se utilizava. No entanto, o tear antigo, manual, já continha, primitivamente, estágios das técnicas que as máquinas automáticas de nossos dias utilizam (SILVA, 2005, p. 69).

No Egito a tecelagem se destinava “a oferecer ao templo as vestes indispensáveis para o culto e a ilustrar o processo de Criação relacionado a deusa Neith” (LÓPEZ, 2003, p. 29). Neith, Nit, Net ou Neit era uma antiga deusa da região de Sais no Delta ocidental do Nilo. Ela foi o terceiro faraó da primeira dinastia e o primeiro faraó de sexo feminino. Considerada a deusa mãe de todos os deuses, foi a responsável por ter tecido todo o mundo (LÓPEZ, 2003). Ela protegeu a Coroa Vermelha do Baixo Egito antes da fusão dos dois reinos e, nos tempos dinásticos, era conhecida como a deusa mais antiga, com quem os outros deuses buscavam sabedoria. Neith é identificável por seus emblemas, pois é representada, na maioria das vezes, portando uma lançadeira de tear sobre sua cabeça, com seus dois ganchos reconhecíveis em cada extremidade. (Ver Fig. 45)¹²³

Da Grécia, vieram muitos mitos e lendas que envolvem o tecer e o fiar, a exemplo do mito de Penélope, descrito por Homero na *Odisséia*, e o mito das Moírai, apresentado por Hesíodo, ambos já mencionados aqui anteriormente. O ato de tecer de Penélope, por vezes, é associado a outras duas

120 Dentro desta pesquisa, não foi encontrado registro de uma deidade masculina relacionada diretamente à tecelagem.

121 “Da mesma forma que o Egito tem um clima peculiar e seu rio é diferente por sua natureza de todos os outros rios, todos os costumes e instituições são geralmente diferentes dos costumes e instituições dos outros homens. Entre os egípcios as mulheres compram e vendem, enquanto os homens ficam em casa e tecem. Em toda parte, se tece levando a trama de baixo para cima, mas os egípcios a levam de cima para baixo. Os homens carregam os fardos em suas cabeças, mas as mulheres carregam em seus ombros. As mulheres urinam em pé, e os homens acorados. Eles satisfazem as suas necessidades naturais dentro de casa, mas comem do lado de fora, nas ruas, alegando que as necessidades vergonhosas do corpo devem ser satisfeitas secretamente, enquanto as não vergonhosas devem ser satisfeitas abertamente. Nenhuma mulher é consagrada ao serviço de qualquer divindade, seja esta masculina ou feminina; os homens são sacerdotes de todas as divindades. Os filhos não são compelidos contra a sua vontade a sustentar seus pais, mas as filhas devem fazê-lo, mesmo sem querer” (HERÓDOTO, 1988, p. 35 apud FABRICIO; CUNHA, 2014, p. 152).

122 A palavra harém, através da história, foi portadora de muitos fantasmas, povoada de sultões libidinosos, de jovens educadas para satisfazerem os desejos dos machos. Mas será que esta é a verdadeira intenção dessa importante instituição do Estado faraônico? A confusão parece provir do significado do termo egípcio kheneret, “lugar fechado”, que certos eruditos logo traduziram para “harém”, porque ali se encontravam comunidades femininas, que, no entanto, não eram formadas por reclusas, e que lá celebravam rituais em honra à divindade protetora do harém: por exemplo, Hator, Ísis ou Bastet. O caráter fechado do harém está ligado ao seu aspecto secreto (LÓPEZ, 2003, p. 26-27).

123 Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/manna4u/34017828775/in/photostream/>> Acesso em jul 2020.



Figura 44 - *Filles de Minyas filant la laine* (Filhas de Minyas fiando lã). Ovide, *Métamorphoses* (1385), Ms.742, f°54. Iluminura. Biblioteca Municipal de Lyon.



Figura 45 - Neith. Túmulo de Nefertári, entrada para o vestíbulo, QV66, Vale das Rainhas. Fonte: Flickr- kairoinfo4u



Figura 46 - Penelope e Telemaco em frente ao tear, redesenho de Skyphos de Chiusi, por volta de 440 a.C., Furtwängler / Reichhold Taf. 142. Abguss Museum, München.

personagens da Odisséia, Calypso e Circe. “O chamado *tear de Circe* e o *tear de Penélope* conhecidos das antigas pinturas gregas, dão-nos uma ideia da utilização da tecelagem nos tempos da guerra de Tróia” (SILVA, 2005, p. 69).

Calypso era uma ninfa que vivia na ilha de *Orgygia* e que, por sete anos, manteve Ulisses (Odisseus em grego) prisioneiro em sua ilha na tentativa de torná-lo seu marido imortal. De acordo com Homero (livro sete), Calypso encantou Ulisses com seu canto enquanto tecia em seu tear com uma lançadeira dourada (HOMER, 1919, p. 259).

Circe é inicialmente descrita por Homero (no livro 10) como uma bela feiticeira que vive em um palácio isolada em meio a uma densa floresta na ilha (fictícia) de *Aeaea*. Em torno de sua casa, rondam leões e lobos estranhamente dóceis. Ela atrai todos os que chegam na ilha para sua casa com seu adorável canto enquanto tece, em um grande tear, um trabalho belo e glorioso, mas, depois de seduzi-los, ela droga suas vítimas para metamorfoseá-las em animais (HOMER, 1919, p. 212).

Há também Ariadne (citada por Homero na *Odisseia*, Hesíodo, na *Teogonia*, e autores posteriores), a esposa do deus Dionísio na Creta minoica, que possuía o fio com o qual Teseu conseguiu adentrar e sair em segurança de dentro do labirinto do Minotauro. Na *Iliada*, Helena está em seu tear para ilustrar sua disciplina, ética de trabalho e atenção aos detalhes. Percebe-se que Homero fez muitas referências e alusões à produção têxtil, a exemplo da qualidade sobrenatural da tecelagem nas vestes das deusas.

Entre os deuses do Olimpo, Athena é a deusa tecelã, que, dentre suas tantas atribuições, além de deusa da guerra e da sabedoria, também era considerada a patrona dos artesanatos, especialmente das tecelãs, fiandeiras e bordadeiras, às quais ensinava a trabalhar com a lã. A relação de Athena com o universo têxtil também é narrada no mito de Aracne, em que, de acordo com Ovídio, no livro seis de seu poema épico *Metamorfoses*, é relatado que uma jovem lidia, filha de um tintureiro de púrpura, chamado Idmón de Colofón, foi uma tecelã e bordadeira que por ter desenvolvido uma grande habilidade em seu ofício e se atreveu a desafiar Athena a uma competição. Athena teceu um tapete que apresentava o esplendor dos deuses, entretanto Aracne teceu um tapete com desenhos que criticavam a moralidade dos deuses, ao representá-los em suas aventuras amorosas e cenas de adultério. Enfurecida com a perfeição do trabalho de sua rival e ofendida por tamanho atrevimento, Athena destruiu o trabalho da adversária e a golpeou com uma lançadeira. A jovem, envergonhada, se enforcou, mas a deusa se apiedou e evitou que a jovem morresse, transformando-a em uma aranha (ESCUDERO, MURILLO, IBARRA, 2016). Na mitologia de várias culturas, os têxteis também foram associados a aranhas.

Aunque nosotros tendemos a considerar la araña como símbolo de maleficencia, la India la ve como importantísimo símbolo cosmológico fundado particularmente en la disposición de su tela y el lugar que en ella ocupa, y en el hecho de que la araña la saca de su propia substancia. La forma radiada de la tela simboliza el sol que segrega sus rayos, como la araña sus hilos. [...] El hecho de que esté constituida de rayos y de círculos concéntricos recuerda el simbolismo del tejido, que consta de urdimbre y trama. El simbolismo es aquí tanto más elocuente cuanto que la urdimbre radiante une entre sí a elementos, estados, grados y aplicaciones contingentes' -figurados concéntricamente, y por tanto cada vez más alejados del centro- y los enlaza a este

centro, que no es sino la imagen del Principio (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 115).

Na literatura romana, Ovídio, em suas *Metamorfoses*, narra o terrível conto de Philomela e Procne, filhas de Pandión e Zeuxipe, reis de Atenas e irmãs de Erecteo. Segundo Ovídio, Procne, no anseio de rever sua irmã Philomela, pede a seu marido, Tereo, rei da Trácia, que a buscasse. Durante uma viagem, Tereo estupra sua cunhada, prende-a em um local isolado e corta-lhe a língua para que ela não possa contar a ninguém sobre o ocorrido. Tereo, ao reencontrar Procne, conta à sua esposa que Philomela havia morrido na viagem, mas, de seu cativeiro, Philomela tece a agressão em um tecido e consegue que tal bordado seja entregue nas mãos de sua irmã. Procne consegue libertar Philomela e castiga seu marido matando seu próprio filho, Itis, e o servindo em um banquete, apresentando a sua cabeça assim que Tereo termina de comer. Tomado de fúria, Tereo persegue as irmãs. Quando está prestes a alcançá-las, elas suplicam aos deuses sua salvação e os deuses os metamorfoseiam em aves: Procne é transformada em uma andorinha, Filomela, em um rouxinol e Tereo, em uma águia-pescadora (Pandion) (ESCUADERO, MURILLO, IBARRA, 2016). (ver Fig. 47)

Embora este conto seja muito narrado para descrever como se deu a criação das referidas aves, Ovídio mostra que o trabalho de tecer se tornou a voz de Philomela, cuja história foi contada em um desenho para que, assim, sua irmã pudesse entender o ocorrido e se vingar. O entendimento, no mito de Philomela, de que a padronagem e o desenho possibilitam a interpretação de mitos e rituais tem sido de grande utilidade para os mitógrafos modernos, historiadores e demais pesquisadores, a exemplo de Jane Ellen Harrison¹²⁴, que liderou o caminho interpretando os padrões mais permanentes da pintura de vasos, uma vez que os tecidos estampados praticamente não sobreviveram a ação do tempo.

Na mitologia germânica e escandinava, Frigg é uma deusa associada à tecelagem, sendo comumente representada ao lado de uma roca de ouro. Era uma das esposas de Odin, sendo uma de suas deusas preferidas. Ela se sentou entronizada ao lado dele e governou o mundo. Sabendo tudo, exerceu controle sobre toda a natureza (MURRAY, 1874). Nas fontes do antigo Alto Germânico e dos antigos Nórdicos, em especial na *Prosa Edda*¹²⁵, ela está especificamente conectada com a deusa Fulla, sua serva e irmã, que é descrita vestindo uma túnica de tecido dourado e sendo guardiã da caixa de joias e dos calçados dourados de Frigg e, também, sua confidente. Fulla é associada à abundância, proteção e plenitude. (ver Fig. 48)

Frigg também está associada às deusas Lofn, Hlín, Gná e, ambigualmente, com a Terra, personificada como uma entidade aparentemente separada Jörð (“Terra” em Nórdico antigo)

124 Jane Ellen Harrison (1850-1928) foi uma classicista creditada como a primeira mulher a obter um cargo na Inglaterra como “acadêmica de carreira”. Sua bolsa combinou pesquisa arqueológica com mitologia para entender os rituais religiosos e práticas sociais representadas na arte e na literatura da Grécia antiga. Nascido em Yorkshire, Harrison foi uma das primeiras alunas a frequentar a recém-criada escola para mulheres da Universidade de Cambridge, o Newnham College. Mais tarde, estudou com Charles Newton (1816-1894) no Departamento de Antiguidades do Museu Britânico e iniciou uma carreira como palestrante em arqueologia e arte clássica antes de ser nomeada para Newnham como professora, em 1898. (SMITH, 2017).

125 É uma obra da literatura nórdica antiga escrita na Islândia durante o início do século XIII. Presume-se que a obra tenha sido escrita, ou pelo menos compilada, pelo estudioso, orador e historiador islandês Snorri Sturluson c. 1220. É considerada a fonte mais completa e detalhada do conhecimento moderno da mitologia nórdica.



Figura 47- *Procne, Filomela e Ítis*, 500 a.C. Cálice ático de figuras vermelhas de Macron. Museu do Louvre. Paris.



Figura 48- *Fulla ajoelhada diante de Frigg*, (1865) por Ludwig Pietsch, publicada originalmente em Murray, Alexander (1874). Manual de mitologia: grego e romano, nórdico e alemão antigo, hindu e mitologia egípcia. Técnica de impressão não identificada. Londres, Asher e companhia. Esta ilustração é da placa XXXVI.

(LINDOW, 2002; MOTZ, 1998). Também é atribuído a Frigg o dia da semana *Friday* (sexta-feira), que, no idioma inglês, significa “dia de Frigg”. Nos tempos modernos, Frigg apareceu na cultura popular, tendo sido objeto de arte e veneração no neopaganismo germânico.

No folclore pré-cristão germânico, Hulda, Holda, Holle (*Frau Holle*), Holla e Perchta (*Frau Perchta*, *Berchta*, *Bertha*) eram nomes para designar um único ser que tinha o poder de controlar o clima e a fertilidade das mulheres. Também era protetora dos nascituros e patrona dos fiandeiros, recompensava os trabalhadores e punia os preguiçosos e se preocupava muito com as tarefas domésticas, especialmente com o fiar e o tecer (MOTZ, 1998).

O culto a Perchta surgiu de uma mistura de tradições germânicas e pré-germânicas, provavelmente celtas das regiões alpinas após o período de migração¹²⁶ no início da Idade Média (LEEK, 2008; MOTZ, 1998). Seu culto acontece no período do inverno no hemisfério norte, e no dia da festa cristã da Epifania é a “Noite de Perchta” - *Perchtennacht* - na Estíria (Áustria). “A Senhora é aguardada com grande medo e esperança, pois ela pode definir o destino e fortuna da família durante todo o ano” (MOTZ, 1998, p. 48) [Tradução nossa]¹²⁷. A descrição de sua aparência e demais características são incertas, especialmente por originar-se de uma tradição oral, mas o que muitos textos antigos trazem é que *Frau Holle* era uma multidão de demônios personificados em uma figura feminina (LEEK, 2008). Sua conexão com o mundo espiritual através da magia da fiação e da tecelagem a associou à bruxaria no folclore católico alemão.

Na mitologia nórdica, existem as *Norns* ou *Nornas* (nórdico antigo: *norn*, plural: *nórnir*), que dizem respeito a seres femininos que governam o destino de deuses e homens. Elas são descritas como tecelãs do destino e são figuras recorrentes no folclore em torno da tecelagem. Teorias têm sido propostas de que não há fundamento na mitologia nórdica para a noção de que as três principais *Nornas* devam ser associadas exclusivamente ao passado, ao presente e ao futuro: antes, todas as três representam o destino, pois são entrelaçadas com o fluxo do tempo. De fato, é notável a presença de semelhanças entre as *Nornas* e as *Moiras* e as *Parcas*, e tal observação se sustenta na hipótese de ter havido uma influência tardia da mitologia grega e romana na composição do mito das antigas deusas nórdicas fiandeiras e tecelãs do destino. (BEK-PEDERSEN, 2006).

A suposição generalizada de que as *Nornas* possuam envolvimento com a produção de têxteis precise ser observada com cautela, pois, segundo Bek-Pedersen (2006), uma representação absolutamente clara e inequívoca das *Nornas* fiando ou tecendo não está explícita nos textos mitológicos nórdicos antigos. “Simplesmente não está lá. Naturalmente, isso não significa que a imagem seja injustificada - ausência de evidência não é evidência de ausência - mas significa que devemos ter cuidado ao fazer afirmações a respeito dessa ideia” (BEK-PEDERSEN, 2006, p.1) [Tradução nossa].¹²⁸

126 O Período de Migração foi um período da história da Europa, durante e após o declínio do Império Romano do Ocidente, em que houve ampla migração e invasões por povos, notadamente as tribos germânicas e os hunos, dentro ou para o Império Romano. Tradicionalmente, o período começou em 375 d.C. (possivelmente já em 300) e terminou em 568. Esse período também foi visto como uma tradução do termo alemão *Völkerwanderung*. Às vezes, também é chamado, da perspectiva romana e grega, de período de Invasões Bárbaras.

127 “*The Lady is awaited in great fear and hope, for she may set the fate and fortune of the household for the entire year.*” (MOTZ, 1998, p. 48).

128 “*It is simply not there. This, of course, does not in itself mean that the image is unjustified — absence of evidence is not evidence of absence — but it does mean that we have to be careful about making statements concerning this idea*” (BEK-PEDERSEN, 2006,



Abb. 1. Frau Perchta
Holzschnitt nach einer Miniatur in Hans Vintlers „Blumen der Tugend“ 1486

Da França, destaca-se *Os Evangelhos das Rocas (Les Évangiles des Quenouilles)*, uma coleção de contos medievais escritos por Fouquart de Cambrai, Duval Antoine e Jean d'Arras e publicados em Bruges por Colart Mansion¹²⁹ em 1480. A história narra as palavras de seis mulheres, conhecidas como "sábias médicas e inventoras", que se encontram durante 6 noites para fiar e trocar ensinamentos. Elas abordam, por sua vez, vários assuntos de discussão, como doenças, remédios, receitas, provérbios, conselhos e, finalmente, as proibições da vida cotidiana. O trabalho foi muito bem-sucedido ao longo do século XVI. Esta obra é uma fonte antropológica e historiográfica para o estudo do folclore europeu medieval (AIRÒ, 2008).

Na mitologia inca, Mama Ocllo ou, mais precisamente, Mama *Uqllu* era deificada como uma mãe e como deusa da fertilidade. Em uma das lendas a seu respeito, ela era filha de Inti (deus do Sol) e Mama Killa (deusa da Lua), e, em outra lenda, ela era filha de Viracocha (*Wiraqucha*), divindade pré-Inca e Inca criador de todas as coisas, e Mama Qucha (Mãe do Mar), antiga deusa inca do mar e dos peixes e guardiã dos marinheiros e pescadores. Em todas as lendas, ela era a irmã mais velha e esposa de Manco Cápac (*Manqu Qhapaq*), com quem estabeleceu a cidade de Cusco (LÓPEZ, 2006).

Segundo a maioria das histórias, Mama Ocllo e Manco Cápac foram enviados por Inti para ajudar os incas, expandindo seus conhecimentos depois que ele viu o quanto eles estavam vivendo mal. Após encontrar o local onde a cidade de Cuzco deveria ser fundada, eles começaram a educar o povo inca e, juntos, ensinaram-lhes a construir melhores casas. Mama Ocllo ensinou às mulheres incas a arte de fiar e tecer o algodão e a lã e a costurar as roupas para si, para seus maridos e filhos, assim como todos os conhecimentos necessários para a realização das tarefas domésticas. Manco Cápac ensinou aos homens como cultivar a terra e semear os alimentos, assim como outros conhecimentos agrícolas (LÓPEZ, 2006).

Na cultura tradicional chinesa, há vários mitos e lendas Taoístas que fazem menção a divindades ligadas à origem da seda e da sericultura, a exemplo dos *Cánshén* (Deus bicho da seda) ou *Cánwáng* (Rei bicho da seda). Existem dois *Cánshén* principais, personalidades mito-históricas divinizadas que contribuíram para a invenção e difusão da sericultura na China. A primeira seria *Qīngyīshén* (Deus vestido de verde-azulado), que vem a ser o mesmo que *Cáncóng* (galho do bicho-da-seda), o primeiro governante e ancestral do reino Shu, promotor da sericultura entre seu povo e cultuado até os dias de hoje na província chinesa de Sichuan. O segundo *Cánshén* vem a ser *Cánmǔ* (Mãe dos Bichos-da-seda), uma deusa cujo culto está relacionado ao de *Houtu* (Rainha da Terra) e ao das deusas *Sanxiao* (Três Céus). Ela também é chamada *Cángū* (Donzela do Bicho da Seda) e é identificada como *Léizǔ*, a esposa de *Hoang-ti*, a divindade do centro do cosmos e deus progenitor de todos os chineses. O culto a *Cánmǔ* é típico do centro-norte e leste da China (PAPAVERO, 2011; DOMÍNGUEZ, 2015).

Segundo Confúcio, *Léizǔ* vem a ser a protagonista no mito que narra a origem da seda e da sericultura. Também conhecida como *Xi Ling-shi*, *Léizǔ* foi uma lendária imperatriz chinesa e primeira

p. 1).

129 Colard Mansion (ou Colart) foi um escriba e impressor flamengo do século XV (que viveu aproximadamente entre 1440 e 1484) que trabalhava junto com William Caxton. Ele é conhecido como o primeiro impressor de um livro com gravuras em cobre e como o impressor dos primeiros livros em inglês e francês.



Figura 50- Occllo Huaco I Coya, pintor anônimo, Peru, por volta de 1840. Óleo sobre tela, 48,9 × 39,4 cm. San Antonio Museum of Art, Texas.

esposa do Imperador Amarelo, *Hoang-ti*. Ela descobriu os bichos-da-seda enquanto tomava chá embaixo de uma amoreira, quando um casulo caiu dentro de sua xícara. Com o calor da água de seu chá, a imperatriz observou que um fio muito fino começou a se desenrolar do casulo até que se revelasse como um único filamento muito longo e resistente, o qual ela poderia usar para produzir tecidos. Algumas versões do mito descrevem que tal fato ocorreu na cidade de Shantung, no norte da China, uma região considerada o berço da sericultura e que ainda hoje produz muitos tecidos a partir desse material. *Xi Ling-shi* é reverenciada na China como deusa protetora e patrona da seda e também é conhecida como *Can Nainai* (mãe dos bichos-da-seda) (PAPAVERO, 2011; DOMÍNGUEZ, 2015).

Na cultura japonesa, existem vários mitos e lendas que estabelecem algum tipo de ligação com a produção têxtil, muitos destes presentes no xintoísmo¹³⁰, que vem a ser a religião mais antiga em prática no Japão, de onde, por exemplo, destaca-se o mito de *Amaterasu*, *Amaterasu-ōmikami* ou, ainda, *Ōhirume-no-muchi-no-kami*¹³¹, deusa do Sol que vive no reino dos Céus, deidade que vela sobre os homens e os enche de benefícios, responsável por iluminar o mundo e assegurar a fertilidade dos campos de arroz, considerada uma hábil tecelã celestial e divindade máxima no panteão Xintô. Destaca-se também o conto *Tsuru no Ongaeshi* (O retorno de um favor do grou), uma história do folclore japonês que possui muitas variantes, mas que narra a história de um grou que, ao ser salvo por seres humanos, reaparece para seus salvadores na forma de uma jovem, que, ao se sensibilizar com a humildade e pobreza destas pessoas, decide ajudá-las, e, para isso, a garota, às escondidas, tece um lindo tecido com suas próprias penas, com o qual presenteia seus anfitriões para que o vendam e consigam uma boa quantia de dinheiro. Assim o fazem e conseguem um bom valor pelo tecido, mas, ao perceberem que a garota ficou muito debilitada após produzir o tecido, acabam por descobrir que a garota é, na verdade, o grou que eles haviam salvado, e, ao ter sua identidade revelada, a jovem foge para nunca mais voltar (NOVIANA, 2019). (Ver Fig. 51)¹³²

Em culturas africanas, os significados rituais e mitológicos do tecer implicam em não confundir o uso de tecidos como meras coberturas, mas sim como uma segunda pele. “Metaforicamente, entendem que o fio que tece o tecido é o mesmo fio que tece a vida, com sua sucessão de idas e voltas num determinado ciclo de existência.” (OMENELICK2ºATO, 2012, s/p). No Mali, a tradição têxtil

130 “É difícil saber exatamente o que era o xintoísmo antes da chegada do budismo. Não era apenas a única religião; era o único modo como os antigos japoneses se relacionavam com o mundo, pois acreditavam profundamente que os deuses, os homens e a Natureza são nascidos dos mesmos ancestrais: não havia separação conceitual entre a Natureza e o homem” (KANELOYA, 2013, p. 1). O xintoísmo tem como eixo fundamental a veneração de seres sobrenaturais (podem ser espíritos, divindades, seres divinos ou deuses) chamados kami, que são responsáveis por supervisionar todos os aspectos da vida, especialmente as vidas humanas. Acredita-se que essas divindades estão ligadas a tudo que existe no universo, desde fenômenos atmosféricos (vento, chuva, trovão etc.), locais específicos (montanhas, lagos, florestas, mares, encruzilhadas etc.), corpos celestes (Sol e Lua), e tudo mais que possa estar ligado a vida humana (vestuário, transportes, ofícios etc.) (KANELOYA, 2013).

131 “Esta, como os humanos comuns, mora num reino (Takamanohara - Alto Plano dos Céus) com cerca de 8 mil outras divindades, cultiva arroz irrigado e supervisiona confecção de roupas para as divindades do reino. Não é onisciente, não tem poder absoluto, vive em comunidade e por vezes a prioriza nas suas decisões. Quando precisa, consulta outros kami e às vezes faz-lhe concessões (ONO, op. cit., p. 8). Este reino onde habita a deusa Amaterasu, não é o Paraíso perfeito, o reino da salvação e da recompensa para onde vão as almas redimidas, como ensina o cristianismo (SMITH, 1995, p. 411). Pelo contrário, aí há trabalho: planta-se arroz e tecem-se roupas, como fazia a deusa Amaterasu [...]” (KANELOYA, 2013, p. 37-38).

132 Disponível em <https://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item_id=44830> acesso 15 set. 2020.



Figura 51- A deusa do Sol saindo da caverna e trazendo novamente a luz para o universo. Utagawa Kunisada 1856, Xilogravura, tríptico. Japão. Fonte: Yamada-shoten

chamada *Bogolan* ou *Bògòlanfini* (que pode ser traduzido como “feito de lama”)¹³³ é usada tanto como camuflagem para os caçadores quanto como proteção ritual e distinção de status para homens e mulheres.

A palavra *bogolanfini* se traduz literalmente em pano de barro (*bogolan* = algo feito usando lama; *fini* = pano). Nesta tradição maliana central à cultura Bamana, os homens tecem as tiras de tecido de algodão que são costuradas, produzindo assim a tela que as mulheres decoram através de um complexo processo de resistência usando extratos de plantas e lama. Além de suas poderosas qualidades gráficas, os numerosos desenhos e padrões pintados nas roupas denotam significado simbólico. As jovens adquirem o conhecimento e o entendimento dessa linguagem visual de suas mães por meio de um aprendizado de longo prazo. Os motivos são geralmente representações abstratas ou semi-abstratas de objetos do cotidiano. Usados em associação, eles podem expressar um provérbio ou uma música, articular uma mensagem ou representar um evento histórico (METMUSEUM, 1979, s/p) [Tradução nossa].

Em antigas escrituras sagradas Rig Veda e Mahabharata, de onde se originaram os preceitos do hinduísmo, o ato de fiar e tecer é apresentado como um ato sagrado, ao estabelecer que o fio fiado “*sutra*” vem a ser a base do tecido que constitui o Universo, e quem possui o fio “*sutradharda*” é o primeiro Criador supremo. Em tais textos, são descritas duas deusas tecelãs, que são narradas na lenda de Uttanka: Dhata e Vidhata. Nesta lenda, as duas mulheres são descritas tecendo o mundo sobre uma roda, em que os fios brancos eram o dia e os fios negros, a noite. Elas estavam criando o mundo e todas as suas criaturas. A roda com doze raios correspondia ao ano com 360 dias, enquanto os seis jovens que giravam a roda eram as estações do ano (ZHARNIKOVA, 2000).

No entendimento védico, um fio (*guna*) também é uma multiplicidade, uma propriedade, e “toda forma, incluindo o corpo humano, é formada por fios que o tecem livremente e também emergem livremente, onde a morte parece ser uma divergência, desenrolando a corda em seus componentes, fibras. É assim que essa personalidade em particular é destruída, mas as próprias fibras não quebram e formam novos plexos, ou seja, novos corpos” [Mahabharata. Sanções. Ashgabat: Ylym. 1984.S. 165. 50] (ZHARNIKOVA, 2000, s/p) [Tradução nossa].

A grande importância atribuída aos fios e ao próprio processo de fiação na tradição védica é evidenciada pela linguagem sagrada da cultura indiana antiga, pois, no sânscrito, a palavra “fio” é sinônimo para pessoas, povo, população, crianças, filhos, nascimento, e o “fiar” pode significar reprodução, procriação, parto (ZHARNIKOVA, 2000).

Smirnov observa que, no épico da Índia antiga, os olhos de Krishna são comparados às cores azuis da flor do linho e, embora “atualmente, a cor escura da íris predomine entre os indianos (assim como entre os ucranianos), os olhos azuis não são tão raros (por exemplo, de R. Tagore). Enfatizar a cor dos olhos de um herói nacional como Krishna não pode ser ignorado, não é acidental, mas expressa um ideal bem conhecido do tipo nacional. Do ponto de vista histórico, esse recurso é importante para determinar a origem nacional do culto a Krishna e, conseqüentemente, para a questão da conexão dos recém-chegados, portadores da religião védica com os povos de olhos azuis” [Mahabharata. Livro III. Floresta. Ashgabat. 1963, p. 566] (ZHARNIKOVA, 2000, s/p) [Tradução nossa].

133 Técnica têxtil de fabricação artesanal de tecidos de algodão sem costura tingidos com lama fermentada. Tem um lugar importante na cultura tradicional do Mali e, mais recentemente, tornou-se um símbolo da identidade cultural do Mali. O pano é exportado para todo o mundo para uso em moda, arte e decoração.



Figura 52- Invólucro, (Bogolanfina) Século XIX-XX. Mali tecido de Algodão estampado. Metropolitan Museum, Nova York.

As relações com o linho enquanto flor, fibra e/ou fio remonta milênios na tradição eslava oriental. O linho – uma das mais antigas plantas indo-europeias cultivadas – tem sido difundida desde os tempos antigos no norte da Europa Oriental, onde havia as condições mais ideais para o seu cultivo: longas horas de luz do dia, sem superaquecimento da luz solar direta, e abundância de umidade no solo. O próprio termo “linho” é conhecido na protolíngua indo-europeia comum, que se dividiu em dialetos separados não antes do quarto milênio a.C. (ZHARNIKOVA, 2000).

O fio de linho, na tradição folclórica eslava oriental, era tratado como um material sagrado, puro e misterioso, imerso em várias costumes ritualísticos. Em geral, os eslavos orientais atribuíam a limpeza e a proteção contra poderes malignos à fibra de linho; portanto, o fio de linho e o tecido eram considerados ritualmente puros e eram os guardiões do corpo humano (ZHARNIKOVA, 2000).

Embora o cristianismo tenha perseguido e taxado como pagão o culto a muitas deidades que estabeleciam alguma aproximação com a produção têxtil, conforme, por exemplo, descrito anteriormente nos antigos mitos germânicos e nórdicos, a igreja cristã também apresenta o registro de vários santos que são designados como santos padroeiros de vários aspectos do trabalho têxtil. A mitologia e o folclore em torno de seu patrocínio podem ser encontrados em suas respectivas hagiografias¹³⁴.

Tem-se, como exemplo, Lídia de Tiatira, uma mulher mencionada no Novo Testamento que é considerada a primeira convertida documentada pelo cristianismo na Europa. Várias denominações cristãs a designaram santa. Tiatira, na província de Lídia (localizada no que é, hoje, a região oeste da Turquia), era famosa pelo corante púrpura, muito usado no tingimento dos tecidos utilizados por imperadores, alto funcionários de governos e padres de religiões pagãs. Lydia de Tiatira é mais conhecida como uma “vendedora” ou comerciante de tecidos purpuras, que é a provável razão para a Igreja Católica nomear sua “padroeira dos tintureiros”. Não está claro se Lídia simplesmente negociava no comércio de corantes roxos ou se seus negócios também incluíam têxteis, embora todos os ícones conhecidos da santa a retratem com algum tipo de tecido roxo. A maioria retrata essa santa mulher usando um xale ou véu púrpura, o que permite que muitos historiadores e teólogos acreditem que ela era uma comerciante de tecidos especificamente púrpuras (MOTTA, 2009; RIVAS, s/d).

São Maurício (também Moritz ou Morris) foi o líder da lendária Legião Romana em Tebas no século III e um dos santos favoritos e mais venerados desse grupo. Nasceu em 250 d.C. em Tebas, no Alto Egito, e morreu em 287 d.C em Agaunum (hoje Suiça). Ele é considerado um santo padroeiro dos tecelões, dos tintureiros e de confecções em geral, assim como de várias outras profissões, localidades e reinos. Ele é reverenciado nas igrejas Ortodoxa Copta, Ortodoxa Oriental, Católica Romana e Igreja Ortodoxa Oriental (MERSHMAN, 1911).

Santa Paraskeva dos Balcãs (também conhecida como Petka da Bulgária, Petka da Sérvia, Paraskeva da Sérvia, Paraskeva de Belgrado e Parascheva, a jovem), foi uma asceta do século X. Ela nasceu em uma família bizantina na cidade de Epivates (perto da Istambul de hoje) na costa do mar de Mármara. A lenda diz que, quando criança, Paraskeva ouviu, em uma igreja, as palavras do Senhor:

134 (Hagios, significando ‘santo’, e -graphia, ‘escrita’) é uma biografia de um santo ou líder eclesiástico e, por extensão, uma biografia adulatória e idealizada de fundador, santo, monge, freira ou ícone em qualquer religião.

“Quem quiser vir após mim, negue a si mesmo, pegue sua cruz e siga-me” (Marcos 8, 34). Essas palavras determinariam que ela entregasse suas roupas ricas aos pobres e fugisse para seguir uma vida religiosa ascética. Ela viveu uma vida austera, experimentando visões da Virgem Maria. Morreu aos 27 anos em Kallikrateia, no século XI. A santa é cultuada pela Igreja Ortodoxa Oriental e Católica Romana, e é considerada padroeira dos tecelões, das fiandeiras e das bordadeiras (FUCHSBAUER, 2016).

Santo Homobono (em italiano: *Sant’Omobono*) era um comerciante de Cremona, norte da Itália. Nascido Omobono Tucenghi, ele era um leigo casado que acreditava que Deus havia permitido que ele trabalhasse para poder apoiar as pessoas que viviam em estado de pobreza.). Ele foi canonizado em 1199 a pedido urgente dos cidadãos de Cremona. O ano de seu nascimento é incerto, mas seu falecimento data de 13 de novembro de 1197, sendo então comemorado no dia 13 de novembro. Seu nome deriva do latim *homo bonus* (bom homem). É o santo padroeiro dos empresários, alfaiates, sapateiros e marceneiros, bem como de Cremona, Itália (RICCI, 2001).

Antoni Maria Claret i Clarà (23 de dezembro de 1807 - 24 de outubro de 1870) foi arcebispo e missionário católico romano espanhol e confessor de Isabella II da Espanha. Fundador da congregação dos Filhos Missionários do Imaculado Coração de Maria, comumente chamados claretianos, é o santo padroeiro de comerciantes de têxteis dos tecelões (HYMNS AND CHANTS, 2016).

Estes são alguns dos exemplos históricos que demarcam a presença da produção de fios, tecidos e tapeçarias atrelada a histórias que compuseram, e ainda compõem, as vidas de muitas pessoas. Embora não se tenha apresentado imagens para ilustrar todos os exemplos mencionados¹³⁵, é importante deixar registrado que o desenho, mesmo não estando descrito diretamente na maioria dos casos, se faz presente nas composições dos tecidos e em incontáveis ilustrações que demonstram tais histórias, afinal de contas, por mais que alguns dos citados desenhos estivessem traçados em antigas publicações, a exemplo da iluminura apresentada no início deste capítulo (Figura 45- Filles de Minyas filant la laine), por muito tempo o acesso à leitura permaneceu restrito e os desenhos foram usados como signos passíveis de leitura e de uma interpretação, que, muitas vezes, não demandava algum tipo de letramento para seu entendimento, como no exemplo grego do mito de Filomela. Percebe-se também a presença da relação do fiar e tecer com a criação e definição do destino, de maneira muito similar, na maioria dos exemplos citados, ao mito das Moiras que compõe o *modus operandi* da presente pesquisa.

Têxteis e alguns atravessamentos históricos

“Ou seja: do ver mais coisas do que sabe”

(VALÉRY, 2011, p. 150).

A capacidade de deter os conhecimentos acerca da produção de artigos têxteis, assim como a capacidade de representação de imagens por meio do desenho, está presente nos exemplos mencionados anteriormente e diz muito sobre as maneiras e modos de viver e se relacionar com o ambiente ao seu redor.

As migrações, conquistas, invasões e trocas, que, por séculos, vieram a compor e constituir civilizações, contribuíram para a movimentação de tecidos e desenhos entre culturas. Por volta de 3000 a 2000 a.C., antes do surgimento da célebre Rota da Seda¹³⁶ ligando a Europa ao Extremo Oriente, já existia, na Ásia central, uma rede comercial de caravanas responsável por fornecer artigos de luxo para os reinos da Suméria, Egito e Mohenjo Daro (ANAWALT, 2011), mas foi no século XV, com a expansão comercial internacional capitaneada pelas Grandes Navegações, que, de certo modo, foram incentivadas pela queda de Constantinopla ao ser tomada e subjugada pelos otomanos em 1493, “que as imagens têxteis passaram a circular amplamente pelo globo terrestre, como adjuvantes da luta pelo poder político e econômico que caracterizou o domínio europeu” (GARCIA, 2010, p. 47).

Seguindo uma vertente histórica, observa-se que a produção de artigos têxteis se volta para o vestuário e a produção de artigos utilitários, como cestarias, redes e cordas, e a produção de artigos decorativos. De acordo com Laver (1989), a origem da produção têxtil, especialmente do vestuário, tem sua gênese atribuída à necessidade de proteção devido a fatores climáticos, já que, “[...] apesar de os detalhes das roupas poderem ter sido determinados por implicações sociais e psicológicas, o motivo principal para se cobrir o corpo era afastar o frio, uma vez que a natureza fora tão avara com a proteção natural do *Homo sapiens*” (LAVER, 1989, p. 8).

Dentre as implicações sociais e psicológicas mencionadas por Laver (1989), pode-se citar a necessidade de imitação, assim como a necessidade de distinção social, fato que pode ser atestado com precisão ao tomar, como exemplo, a civilização egípcia, em que graças a grande quantidade de registros preservados, como desenhos, pinturas, esculturas, tecidos, entre outros registros, foi possível constatar como esta civilização, que perdurou por tanto tempo, estabelecia relações com os artigos têxteis, como na predominância do uso do linho e o pouco uso da lã, pelo fato de, segundo Laver, as fibras animais serem consideradas impuras (por questões religiosas). Afirmação que é contestada por Anawalt (2011, p. 580) ao citar, em nota, Hall (1986, p. 9-10), em afirmação que diz que “o uso da lã

136 “Rota da Seda” é na verdade uma expressão moderna, pois foi criada apenas no século XIX para denominar uma importante rota comercial que surgiu no século II para transportar sedas chinesas e outros produtos para o oeste, assim como produtos europeus para o leste (ANAWALT, 2011).

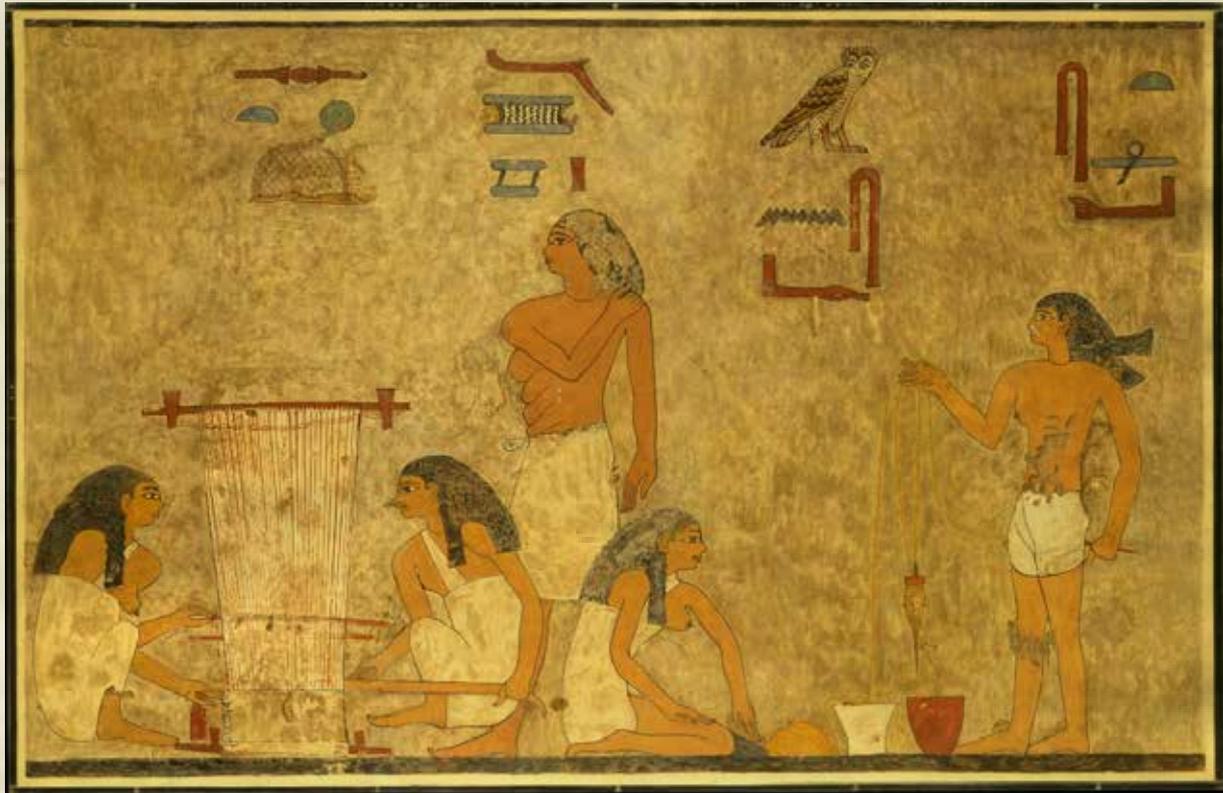


Figura 53- *Tecelões, túmulo de Khnumhotep*. Reino Médio, Dinastia 12, reinado de Senwosret II, ca. 1897–1878 aC, original do Egito, Médio Egito, Beni Hasan, Túmulo de Khnumhotep (Tumba 3), expedição gráfica MMA. Papel, tinta de têmpera, tinta. Dimensões: fac-símile: 66,5 cm x 103,5 cm. *Metropolitan Museum*, Nova York.

era bem mais frequente do que se imaginava, tanto para fins domésticos quanto funerários. Seu uso em roupas quentes, principalmente mantos, era provavelmente bastante antigo.”

O uso de fibras vegetais, como o linho, o cânhamo e o algodão, por dependerem de um cultivo, atestava a necessidade de uma fixação em um local, sendo assim pouco utilizadas pelos povos nômades, que, por sua vez, optavam pelo uso de lãs e pelos para produção de seus tecidos, assim como também o uso de peles e couros, pois “a tecelagem em grande escala requer um abrigo fixo, uma vez que o tear tende a ser grande e pesado e, portanto, difícil de transportar” (LAVÉ, 1989, p. 12). A localização geográfica do Egito, no vale do rio Nilo, reunia condições propícias para a cultura do linho, onde as temperaturas baixas não chegavam a ser tão severas a ponto de exigir o uso constante de tecidos quentes¹³⁷.

Autores como Boucher (2010) e Anawalt (2011) apresentam argumentações que complementam a fala de Laver a respeito da gênese da produção têxtil, não se limitando aos fatores climáticos e regionais. Para Boucher, os primeiros homens, além de utilizar os tecidos como forma de proteção diante das variações climáticas, possivelmente também atribuíam às suas produções têxteis (especialmente indumentária) algum tipo de “caráter mágico” equivalente aos fatores que os levaram a desenhar, nas paredes de suas cavernas, imagens destinadas a propiciar boas caçadas.

Em todo caso, é indubitável que, desde a origem, a roupa deve ter correspondido a outras funções que não a simples utilidade, particularmente no que se refere ao seu papel mágico: o ser humano primitivo quis, dessa forma, prover-se de atributos que o revestissem de um poder confiscado de outras criaturas, ou pelo menos que protegessem seus órgãos genitais e o defendessem contra as influências malélicas (BOUCHER, 2010, p. 13).

Anawalt destaca que, “aparentemente, as roupas de fibras vegetais mais antigas não tinham nenhuma relação com o aquecimento ou pudor, e sim com a sinalização de um estágio da vida, especialmente o início da fertilidade e/ou o casamento” (ANAWALT, 2011, p. 18). Logo, as implicações sociais se constituem em dados relevantes que se mesclam com fatores de ordem climática e mística/religiosa, a exemplo do mito acerca da deusa Frigg (na mitologia germânica e escandinava), da deidade Holda (no folclore pré-cristão germânico) ou, ainda, de Obaluaiye (do yorubá *Obalúwayé*), e seus muitos nomes, como Oluayê, Babaluaiye, Omolu Orixá ou Obaluaiê¹³⁸ (os nomes se referem às fases míticas, onde o mesmo deus seria mais jovem ou mais velho) (EBOMI, 2008). No Brasil, com a mistura do culto de Obaluaiye com orixás que usam palhas, ele usa uma vestimenta¹³⁹ de palhas de ìko, uma fibra de ráfia extraída do Igí-Ògòrò também conhecida como a palha da costa, elemento de grande significado ritualístico, cuja presença indica que algo deve ficar oculto (ABRANTES, 1996; BARCELOS, 2017).

137 “As grandes civilizações antigas surgiram nos vales férteis do Eufrates, do Nilo e do Indo, ou seja, em regiões tropicais onde a proteção contra o frio não pode ter sido o principal motivo para se usar roupas” (LAVÉ, 1989, p. 7)

138 Divindade da religião iorubá, que é o orixá da cura em todos os seus aspectos, da terra, do respeito aos mais velhos e protetor da saúde, é a energia que rege as pestes como a varíola, sarampo, catapora e outras doenças de pele. Ele representa o ponto de contato do homem (físico) com o mundo (a terra). A interface pele/ar. A aparência das coisas estranhas e a relação com elas. Ele também rege as doenças transmissíveis em geral. No aspecto positivo, ele rege e cura, através da morte e do renascimento (ABRANTES, 1996).

139 A vestimenta é composta de duas partes: o “filá” e o “azé”. A primeira parte, a de cima, que cobre a cabeça, é uma espécie de capuz trançado de palha da costa, acrescido de palhas em toda sua volta, que passam da cintura (ABRANTES, 1996).

A produção de tecidos, assim como a produção de desenhos, permaneceu sendo, por muito tempo, atividade exclusivamente manual em todas as fases de suas respectivas produções, passando a sofrer mudanças conforme foram sendo criados outros materiais, novos empregos/usos, novas tecnologias.

Não se tem registros e bases suficientes e verificáveis, porém, que possam validar com precisão suposições e hipóteses acerca de uma história que está diretamente vinculada à presença de uma humanidade vestida e coberta de tecidos na superfície da Terra. Em contrapartida, como já apresentado anteriormente, sabe-se que a popularização da produção têxtil foi determinante para a consolidação da produção de papeis, material que veio a substituir o papiro e uso de têxteis, a exemplo da seda, como superfícies de inscrição. Os registros que se tem acesso levam a crer que desde sempre a humanidade vestiu/cobriu e desenhou, seja pela presença dos desenhos sobre as paredes de cavernas, seja pelo vestir-se com peles e tecidos rudimentares confeccionados com fibras animais e/ou vegetais, dos quais alguns poucos fragmentos foram encontrados por arqueólogos.

Como exemplo, um dos primeiros têxteis de linho conhecidos foi encontrado em Israel, mais especificamente em Nahal Hemar, em uma caverna no deserto da Judéia, e data de cerca de 6.500 a.C.. O fragmento encontrado não chega a ser verdadeiramente tecido em um tear, mas é entrelaçado em um tipo de amarração feita com agulha (BARBER, 1991), (COOPER, 2009) e (ANAWALT, 2011). (Ver Fig. 54)¹⁴⁰

Outro exemplo foi encontrado no Egito, em Faiyum, e, segundo Museu Bolton, onde o fragmento se encontra, trata-se de um dos mais antigos fragmentos de tecidos egípcios descobertos, com mais de 7.000 anos de idade. Data de cerca de 5.000 a.C, época do período neolítico, e foi encontrado juntamente com espirais de fuso, sementes de linho domésticas comuns e lençóis grossos (COOPER, 2009).

Os primeiros tecidos dos quais se tem registros foram produzidos a partir de fibras vegetais, a exemplo do linho e de fibras de origem animal, como a lã. Na Europa, a predominância do uso destas fibras seguiu até o final do período medieval, se comparada à presença do algodão¹⁴¹ e da seda¹⁴², que, no mesmo período, foram identificadas em quantidade muito inferior (SEQUEIRA, 2014).

Sejam as roupas de lã ou de fibras vegetais, é importante salientar que, assim como nosso conhecimento do vestuário do Paleolítico Superior deve-se à arte do período, só podemos compreender detalhes dos trajes dos povos do antigos do Oriente Próximo mediante suas descrições gráficas. Como esses reinos eram todos altamente estratificados, geralmente apenas as classes privilegiadas eram registradas; portanto, qualquer interpretação de seus repertórios indumentários é inevitavelmente distorcida (ANAWALT, 2011, p. 19).

Todo o processo necessário para transformar a matéria-prima bruta em tecido é extremamente específica para cada caso, sendo que, até os dias de hoje, estes processos demandam muitas etapas e,

140 Disponível em: < <https://www.grin.com/document/161886> > Acesso em 27 out. 2018.

141 “O algodão foi domesticado no norte da Índia antes de 3.000 a.C., mas só se espalhou para o mediterrâneo a partir de 700 a.C. [...]” (ANAWALT, 2011, p. 18).

142 A seda já era produzida na China a cerca de 3.000 a.C. e foi uma exclusividade dos chineses até o momento que passaram a sofrer com as invasões nômades, se difundindo mais notoriamente a partir da criação da rota da seda no século II (ANAWALT, 2011).

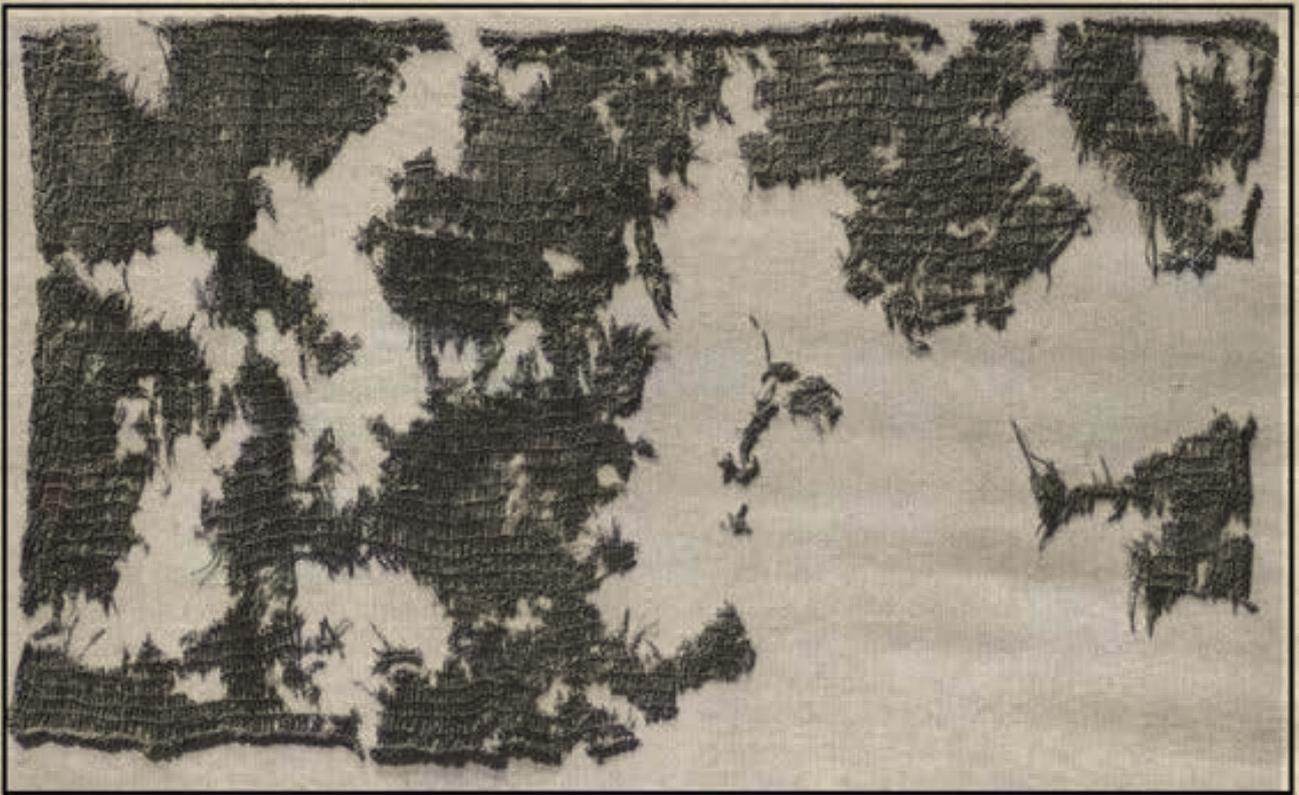


Figura 54- Tecido de linho de Nahal Hemar por volta de 6500 a.C. BARBER, 1991, p. 131

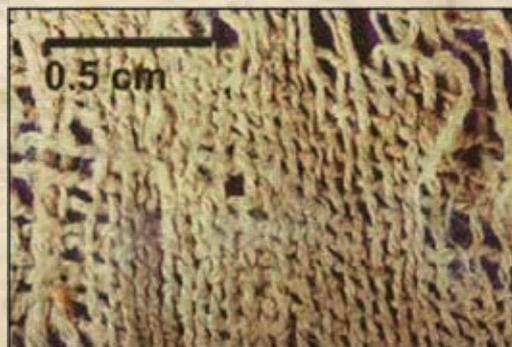


Figura 55 - Fragmento de linho encontrado em Fayum, Egito, data de cerca de 5000 a.C. Fotografia de Jana Jones. Bolton Museum. Reino Unido.

consequentemente, muito tempo (PEZZOLO, 2007). Por exemplo, no caso do linho, para transformá-lo em fio, a planta precisava ser cultivada até atingir a fase adulta (quando gera sementes), demandando juntar uma quantidade significativa de plantas que eram colhidas e postas para secar. Uma vez secas, procede-se a separação das sementes (*ripagem*), depois são maceradas a fim de se dissolver a matéria orgânica que envolve as fibras; seca-se novamente, depois é descansado, em seguida penteado (para separação das fibras) para só então ser transformado em fio e, daí, poder ser transformado em tecido (MELO, s.d).

Independentemente de sua origem, vegetal ou animal, as culturas necessárias para a produção de fibras têxteis foram se dando de acordo com as especificidades geográficas e climáticas. Seguindo com o exemplo do linho, observa-se que, dentre as inúmeras variedades de espécies cultivadas, cada cultura “relaciona-se essencialmente com a fertilidade dos solos e com a disponibilidade dos cursos de água” (SEQUEIRA, 2014 p. 50).

Especialmente a partir da Baixa Idade Média, é possível notar que as especificidades produtivas de cada região, com o passar do tempo, foram estriando as terras, separando-as conforme os tipos de produtos que podiam ofertar e as necessidades de produtos “industrializados”¹⁴³ que passavam a demandar, e, no caso da produção de tecidos, notoriamente durante a Idade Média, todo o globo passou a ser redesenhado de acordo com as zonas de comércio.

Na Antiguidade e até o fim da Idade Média, a instabilidade das massas humanas sem dúvida influenciou fortemente o vestuário por meio das guerras e deslocamentos que provocava; a extensão do Império Romano e as invasões dóricas, por exemplo, impuseram aos vencidos as modas e os costumes dos vencedores; a incursão dos nômades das estepes na direção do Ocidente e o périplo das Cruzadas dos séculos XI a XIII fornecem exemplos igualmente notáveis (BOUCHER, 2010, p. 16-17).

As referências têxteis que eclodem pela Europa a partir do século XII, em grande parte, se devem a todo o contexto econômico que se instaura por intermédio do comércio bizantino, que, durante os séculos IV e V, contou com numerosos mercadores sírios e alexandrinos que se estabeleceram na Itália, na África do Norte, na Provença e até nas margens do Reno, tornando-se, assim, durante vários séculos, grandes agentes de difusão de artigos têxteis de Bizâncio e de todo Oriente.

Durante o período que conseguiu se preservar e se manter ativa em meio às grandes rotas de trocas, Bizâncio foi o foco irradiador do grande comércio, atraindo para si os venezianos e os escandinavos em um momento em que o Ocidente se encontrava isolado do Oriente pelos árabes (BOUCHER, 2010, p. 118-119).

O comércio de seda na Europa até o século VI se dava por meio da importação, pois apenas a China detinha o conhecimento de sua fabricação. Embora o surgimento da produção e tecelagem da seda esteja envolta em antigos mitos e lendas que datam de, aproximadamente, 3000 a.C., é unânime que sua origem tenha se dado na China. “A seda era um dos produtos chineses mais valiosos e cobiçados, universalmente considerada o ápice de refinamento cultural e sofisticação” (ANAWALT, 2011, p. 139). O filamento de base proteica obtido do casulo do bicho-da-seda (*Bombix mori*), por

¹⁴³ O termo industrializado é empregado aqui em seu sentido lato, ou seja, englobando toda a atividade que concorre à transformação de matérias-primas.

possuir boa resistência, elasticidade, capacidade de absorção de água e fixação de pigmentos, assim como apresentar um longo comprimento quando desenrolado do casulo¹⁴⁴, propicia a produção de um tipo de fio muito fino, que, por sua vez, possibilita a produção de tecidos leves, com excelente caimento, brilhantes e de toque agradável, características que tornaram a seda uma preciosidade, se comparada aos outros tipos de fibras e tecidos.

O auge da Rota da Seda se deu por volta do século II a.C. em um momento em que os produtos e os demais interesses da Roma imperial (31 a.C – 235 d.C) e China da dinastia Han (202 a.C – 220 d.C) passaram a estabelecer contato através de suas exportações por meio de uma árdua viagem que podia levar, aproximadamente, oito meses para cruzar os 6.435 km que separavam a China da costa leste do Mediterrâneo (ANAWALT, 2011).

Nesta época, a seda chinesa chegava a Bizâncio por meio de caravanas que trilhavam os solos acidentados da Ásia central. A sorte das caravanas era imprevisível e apenas os riscos se apresentavam como certezas, pois o caminho constantemente era dificultado por guerras, salteadores ou até mesmo fanáticos religiosos, havendo também os casos que podiam gozar da proteção de Estados poderosos (ANAWALT, 2011). Apenas a partir de 552 que a seda passa a ser produzida em Bizâncio, onde a tecelagem, a tapeçaria e o bordado recorriam a técnicas orientais variadas, vindas da Pérsia e China.

É provável que poucos completassem a viagem integralmente, pois havia um número impressionante de intermediários: os produtos passavam de comerciante a comerciante, de oásis a oásis, com aumento contínuo de preço, até surgirem misteriosamente do outro lado do planeta (ANAWALT, 2011, p. 140).

Mas foi entre os séculos IX e XII que Bizâncio, no período de seu segundo apogeu, seduziu efetivamente toda a Europa com toda a sorte de produtos que passavam pelo vestuário às artes decorativas, como esmaltes, tecidos e mosaicos, pois tudo passava por Constantinopla. É especialmente neste período que a fabricação dos têxteis se desenvolve mais fortemente, com destaque às oficinas imperiais que trabalhavam para o uso exclusivo da corte (BOUCHER, 2010, p. 119).

Na contramão do comércio de tapetes, que, segundo Denny (2007), teria ocorrido, a princípio, quase que exclusivamente na direção leste-oeste da Rota da Seda, o comércio de artigos têxteis entre Veneza e o Oriente Médio islâmico foi marcado pelo movimento de produtos têxteis em ambas as direções. “Enquanto as sedas circularam nas duas direções (leste-oeste e vice-versa), os tapetes iam do Oriente ao Ocidente. Roupas turcas estavam na moda entre os doges venezianos e vice-versa” (GARCIA, 2010, p. 48). Veneza, no século XVI, era um grande produtor de têxteis luxuosos de seda; a seda crua era produzida em Gilan e Mazandaran, na costa do Mar Cáspio, no norte da Pérsia, e era disputada no Oriente Médio por comerciantes venezianos depois de ser transportada por Bursa, na Turquia - depois capital do Império Otomano – e, depois, pelo norte da Síria, de onde era levada de navio para Veneza. As sedas de luxo venezianas alcançaram grande reputação na Europa e até gozavam de uma florescente demanda no Império Otomano no início do século XVI.

Os venezianos, em particular, exportaram para a Síria grandes quantidades de roupas de Reims, e o historiador egípcio do século XV al-Maqrizi se queixa de os egípcios

144 Um único filamento contínuo que compõe um casulo de bicho-da-seda pode medir entre 600 a 1000 metros de comprimento.

se vestirem em tecidos europeus baratos, em vez de usar produtos locais de alta qualidade. As exportações de tecidos venezianos para o Oriente Médio não se limitaram a produtos de menor qualidade. Quando Barbaro visitou Uzun Hasan em Tabriz, em 1474, ele trouxe como presentes um fino veludo de seda veneziano e um pano de brocado no valor de 2.500 ducados. [...] A técnica de tecelagem de veludo praticada no Oriente Próximo a partir do século XIV pode muito bem ter se originado na Itália. Certos veludos europeus eram tão populares no Oriente Médio no século XV que os tecelões da Anatólia produziram tapetes que ecoavam seus desenhos e cores (DENNY, 2007, p. 183). [Tradução nossa]¹⁴⁵

De acordo com Garcia (2010), muitos dos veludos aos quais Denny (2007) se refere apresentavam, em suas superfícies, desenhos de motivos florais, como tulipas e alcachofras muito comuns na Turquia. No período entre os séculos XIV e XVI, Veneza se tornou uma das principais portas de entrada para o Oriente, especialmente por sua posição geográfica e tradição mercante por vias marítimas.

Veludos, como este exemplo, encontravam-se entre os tecidos de luxo mais valorizados do Renascimento. Geralmente compostos por um número relativamente pequeno variações de motivos decorativos, que comumente ilustravam romãs, palmeiras, alcachofras e guirlandas, esses tecidos de seda eram encorpados e se desenvolveram a partir de padrões sutis do século XV. Na imagem aqui apresentada, o padrão simétrico de formas elaboradas de alcachofra dentro de compartimentos lobulados cercados por folhas e flores entrelaçadas em formato de ogiva é tecido com fio de metal, enquanto alguns detalhes são executados com laços de metal (bouclé)¹⁴⁶ para obter textura adicional.

Pinturas produzidas no Renascimento e inventários, assim como alguns tecidos da época, são exemplos existentes que indicam claramente o apelo internacional dos veludos e seus usos variados: de roupas eclesiásticas a caftans e roupas de estilo europeu para os mais ricos, mobiliários opulentos e presentes diplomáticos.

Os tecidos foram, por muito tempo, importantes elementos da composição histórica da humanidade por seu caráter utilitário, “já que era a mercadoria ideal: fácil de embalar, durável e de uso universal” (ANAWALT, 2011, p. 141). Isto o tornava um produto perfeito, desejado e cobiçado por todos, protagonizando, assim, muitas disputas e sendo o porta voz de muitas histórias ao estar tramado nas trocas comerciais, compondo a vida de seus tecelões, seus comerciantes e seus consumidores. Sendo sua presença desenhada, gravada, esculpida, bordada, tecida, registrada de alguma maneira, mostrou suas possibilidades de estriar e alisar os espaços por onde passou.¹⁴⁷

145 “Venetians, in particular exported to Syria large quantities of Reims linen, and the 15th century Egyptian historian al-Maqrizi complain of Egyptian dressing themselves in cheap European cloth instead of using higher-quality local products. Venetian textile exports to the Middle East were not confined to lower-quality goods, however. When Barbaro visited Uzun Hasan in Tabriz in 1474, he brought along as gifts fine Venetian silk velvet and brocaded cloth valued at 2,500 ducats. Venetian silk sold in Syria at this time was costly: two ducats per braccio [...]. The technique of velvet weaving practiced in the Near East from the 14th century onwards may well have originated in Italy. Certain European velvets were popular in the Middle East in the 15th century that Anatolian rug-weavers actually produced carpets echoing their designs and colors” (DENNY, 2007, p. 183).

146 Bouclé diz respeito a um efeito na superfície de um fio ao apresentar pequenos anéis ou alças em intervalos regulares, mais ou menos próximos ao longo de todo o fio.

147 “Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. Já era o vetor vestimenta-tenda-espaço do fora, nos nômades. É a subordinação do hábitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco. Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é substância (donde os valores rítmicos).



Figura 56- *Tecido de veludo, final do século XV, Veneza. Fio de seda e Metal. 374,7 × 59,1 cm, Metropolitan Museum, Nova York.*

De acordo com Ferreira (1983), Portugal foi um país que, em sua história econômica¹⁴⁸, especialmente entre os séculos XIV e XVII, sempre dependeu da importação de tecidos estrangeiros para atender sua demanda interna.

Na sua base esteve, sem dúvida, uma escassa “indústria”. Embora o artesanato doméstico de alguns panos tenha estado presente desde a primeira dinastia, nem a qualidade nem a quantidade bastavam para suprir as necessidades do reino: em lâ apenas se referenciou o burel, pano grosseiro. A tessitura do linho, anotada em maior escala, limitava-se ao bragal (FERREIRA, 1983, p. 15).

A especialização produtiva que se dava na Europa, muito em virtude dos fatores geográficos e climáticos, conforme mencionado anteriormente, contribuíam para que houvesse a ausência de matérias-primas, assim como mão-de-obra especializada em muitas regiões, o que leva a supor que a situação enfrentada por Portugal não fosse um caso isolado (FERREIRA, 1983).

De fato, as transformações que os povos passaram foram determinantes no que se refere a todas as mudanças e oscilações que constituíram a história da produção têxtil e da produção de desenhos. Tal desenvolvimento, partindo das definições de Boucher (2010) a respeito de uma possível simplificação da evolução do vestuário, pode, num caráter de organização do raciocínio, ser ampliada para se pensar em composições históricas nas quais a produção têxtil e o desenhar acabam por ser desenvolvidos em consonância.

As referidas definições de Boucher (2010) se dividem em três fases marcadas pela sucessão de fatores predominantes. A primeira fase se estende da Antiguidade até o século XIV, em que há uma predominância de influências místicas e religiosas, onde a produção tanto de tecidos quanto de desenhos ainda é bastante rudimentar e artesanal. A segunda fase se encontra entre os séculos XIV e XIX, em um período no qual há um grande desenvolvimento industrial acompanhado de movimentos que buscavam uma certa liberação espiritual e social, momento em que já se tem a instituição de grandes centros, e tanto a produção têxtil quanto a produção de desenhos (que não se restringe apenas às Belas Artes¹⁴⁹) já apresenta uma maior variedade e maior difusão, sendo estes produtos comercializados e encontrados com maior facilidade do que na fase anterior.

Ainda na segunda fase, entre os séculos XIV e século XIX, destaca-se que, com a crescente

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. Tais mudanças de direção podem ser devidas à natureza mesma do percurso, como entre os nômades do arquipélago (caso de um espaço liso “dirigido”); mas podem dever-se, todavia mais, à variabilidade do alvo ou do ponto a ser atingido, como entre os nômades do deserto, que vão em direção a uma vegetação local e temporária (espaço liso “não dirigido”). Dirigido ou não, e sobretudo no segundo caso, o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium intenso em vez de Extensio. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 197-198).

148 — Cabe aqui ressaltar que Portugal foi menos letrada que o restante da Europa continental, tanto que carece de documentos em torno de vários fatos históricos somente atestados pela tradição oral ou vagas menções em cartas de outros países, a exemplo da Escola de Sagres. Os conhecimentos eram empíricos.

149 — O que, desde o Renascimento, passa a ser chamado de Belas Artes inclui não apenas realizações da Pintura, da Escultura e da Arquitetura, de extrema relevância para a imponência e fortificação dos Reinos, mas também saberes ensinados em Academias (ZORDAN, 2015).

expansão comercial, houve um crescente aumento de trocas culturais, especialmente entre o Ocidente e o Oriente, contribuindo, assim, com um gradual avanço tecnológico, vindo a ser o momento em que uma nova mentalidade passa ganhar espaço, mentalidade que já era perceptível no final do século XIII e que passa a se afirmar e se desenvolver no início do século XIV. “Os primeiros sintomas do Humanismo denotam uma tendência mais pronunciada pelas expressões profanas de uma arte laica, um ideal de homem mais independente e atuante, um interesse aplicado não mais ao universal, mas ao indivíduo” (BOUCHER, 2010, p.233).

O equilíbrio entre importações e exportações de têxteis na economia veneziana era, de fato, uma indicação do crescente domínio europeu na produção têxtil, que englobava uma ampla gama de qualidades. A inovação técnica europeia na tecelagem no período medieval, incluindo o tear a água, o tear acionado por pedal e a roda giratória, levou a uma exportação em larga escala para o Oriente Médio de tecidos de baixa qualidade, descritos por um líder econômico historiador como “*un véritable dumping*” (DENNY, 2007, p. 183). [Tradução nossa]¹⁵⁰

Neste período, as trocas comerciais são acentuadas pela expansão das navegações, e as importações e exportações movimentam as economias de muitos reinos, especialmente com a comercialização de têxteis, a exemplo de Portugal, cujas condições econômicas englobavam tanto as carências diante do que conseguia produzir quanto diante do que precisava importar, já que necessitava de diferentes tipos de manufaturas e várias matérias-primas, sobretudo alimentares, sem contar os têxteis (FERREIRA, 1983; BASTOS, 1950).

A importação têxtil portuguesa foi, em toda a sua história econômica, uma constante, podendo afirmar-se, desde a pragmática promulgada em 1340 até às múltiplas dos finais do século XVII, que sempre se inseriu no país o usual e necessário consumo de panos estrangeiros. Neste contexto, o período quatrocentista não representa uma exceção, antes se integra num processo com raízes nos séculos anteriores (FERREIRA, 1983, p. 15).

No contexto das Grandes Navegações, deve-se muito aos navegadores e suas tripulações, que fizeram uso de seus conhecimentos para compor “a imagem da natureza selvagem e luxuriante das Américas, a qual se mostrou de importância vital para os processos de estamperia [...]” (GARCIA, 2010, p. 49), já que tais imagens viriam a ser ilustradas, desenhadas e estampadas como parte dos tesouros do Novo Mundo.

Para traduzir a pujança de plantas, animais e paisagens foi necessário desenvolver um sistema imagético de representação que contou não apenas com descrições literárias, pinturas e desenhos, mas também com amostras ilustrativas do modo de viver no Novo Mundo. O pesquisador colombiano Olarte (2008, p. 22) observa que “o ouro e a prata foram mais fáceis de mobilizar que as plantas e os animais, de maneira que a posse e o controle dos seres vivos requerem formas móveis de representação”. De fato, Rodrigues (op.cit., p. 257) revela que o conquistador Hernán Cortez enviou ao rei Calos V mantas de algodão colorido com adornos, assim como camisas, almofadas e tapetes, dada a dificuldade de descrever a qualidade do material produzido no México (GARCIA, 2010, p. 49-50).

150

“The balance between textile imports and exports in the Venetian economy was in fact an indication of growing European dominance in textile production, which encompassed a wide range of qualities. European technical innovation in weaving in the medieval period, including the water-powered loom, the pedal-operated loom, and the spinning wheel, led to a large-scale export to the Middle East of low-quality cloth, described by a leading economic historian as “*un véritable dumping*.” (DENNY, 2007, p. 183).

Embora houvesse uma preocupação por parte dos conquistadores em apresentar para seus superiores o que haviam encontrado no Novo Mundo, Garcia (2010, p. 50) destaca que “as representações selecionadas pelos conquistadores nunca primaram pela fidelidade ao elemento representado.” Ao invés disso, tais representações eram regidas por regras que definiam, de acordo com seus propósitos, a melhor, ou pior, maneira de representá-las.

A dificuldade nos processos de exportação por vezes estava ligada ao ato de comunicar ao Velho Continente que tipo de riquezas se encontravam no reino da Nova Espanha. Era preciso recorrer a distintos métodos, já que a ideia de ilustrar conserva parte de antigo significado em latim: iluminar, explicar, esclarecer. Aprender a desenhar uma planta é, em certo sentido, aprender a vê-la. Nomeá-la, por fim, é conceder-lhe certa familiaridade (GARCIA, 2010, p. 50-51).

Muitos artistas e naturalistas integraram as expedições ao Novo Mundo e produziram trabalhos notórios, compostos especialmente por pinturas e desenhos repletos de descrições detalhadas desenvolvidas a partir de suas próprias referências domésticas, recorrendo a analogias para poder gerar uma vinculação com o que, então, lhes era desconhecido (GARCIA, 2010), como, por exemplo, as ilustrações de Theodore de Bry, editor responsável pela publicação de uma importante coleção de relatos ilustrados sobre a era das navegações e da expansão europeia, *Thesaurus de Viagens ou Collectiones Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indiam Orientalem*¹⁵¹, coleção que ficou mais conhecida pela divisão entre os volumes das *Grands Voyages*, dedicados às viagens às Américas, e das *Petits Voyages*, com relatos de viagens à África e ao Oriente¹⁵² (PEREIRA, 2013).

Embora De Bry nunca tenha estado em nenhum dos lugares descritos em seus livros, as ilustrações foram criadas a partir de sua interpretação dos relatos do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry e apresentam os indígenas brasileiros como guerreiros bárbaros adeptos do canibalismo, fazendo uso de métodos de representação clássica a partir de cânones renascentistas, usados com frequência para a representação de indígenas até o século XVIII, tais como corpos escultóricos e feições europeias (CHICANGANA-BAYONA, 2008; PEREIRA, 2013).

Retornando à segunda fase, descrita por Boucher (2010) a partir do século XIV, consideráveis mudanças sociais ocorreram quando as classes camponesas passaram a se tornar independentes das classes senhoriais. Estes últimos se encaminharam para assumir posições ao integrar sociedades de corte, enquanto os demais começaram a organizar grupos econômicos setorizados por profissões. O vestuário, então, passou a adquirir, simultaneamente, um caráter pessoal e nacional, passando a sofrer transformações e variações constantes, com as quais se detectava o aparecimento inédito da

151 Publicada em Latim, língua utilizada para difusão do conhecimento no século XVI, a coletânea de De Bry foi também traduzida para outros idiomas europeus, atendendo à crescente demanda de uma elite cultural por livros ilustrados. As Viagens tornaram-se sucesso editorial. Traziam uma sofisticação na técnica de impressão, com ilustrações feitas com base em matrizes de cobre, o que permitia maior refinamento nas imagens. Produzidas entre 1590 e 1634, tendo como pano de fundo as guerras religiosas e a expansão Atlântica, são formadas por 13 volumes. O terceiro deles, *Americae Tertia Pars*, é baseado nos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry. Tanto Staden, aventureiro cujo livro foi publicado originalmente em alemão em 1557, quanto Léry, religioso protestante que teve sua narrativa publicada em francês em 1578, descreveram suas experiências no país enfatizando principalmente o contato com os grupos indígenas locais, em especial os Tupinambás. Staden, por exemplo, ficou quase um ano aprisionado por uma tribo indígena na região de Bertioaga (BRASILIANA ICONOGRAFICA, 2017).

152 Théodore de Bry se transformou, a partir das publicações destes livros, no mais famoso e bem-sucedido ilustrador de viagens de sua época.



Figura 57- Cenas de Antropofagia no Brasil. *Americae Tertia Pars Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam*, Theodore de Bry, 1596. Butil sobre papel, 33 x 24,5 cm. Coleção Brasileira Itaú.

moda no sentido moderno da palavra. O vestuário passou a se desvencilhar cada vez mais de um espírito religioso, dependendo muito mais da organização política e comercial. Assim, cada nação passou a compor o seu estilo de roupa, e, no entanto, cada indivíduo começou a adaptar o vestuário a seus gostos pessoais. “A partir do século XIV é possível datar a criação da roupa “civil”” (BOUCHER, 2010, p. 17).

Outro fator que também veio a compor as mudanças sociais se deu com a “o conceito de beleza ideal, delineado a partir do século XIII em arte e literatura, na França e, principalmente, na Itália, onde, de Dante a Giotto, de Petrarca a Pisanello, de Bocaccio a Rafael, esse tema inspira todos os artistas e todos os poetas” (BOUCHER, 2010, p. 233), em que se passa a ter mais cuidado com a aparência e dá-se mais importância à perfeição do corpo, especialmente feminino, fato que, na Itália, pode ser notado tanto em homens quanto em mulheres que passaram a transferir para a roupa a busca de uma beleza das formas, na tentativa de satisfazer um gosto pela elegância, assim como a ambição por uma diferenciação social, aspirando uma posição de superioridade. Neste mesmo período, dá-se o surgimento, na Itália, da figura do “desenhista de moda”, artistas que se especializaram em desenhar propostas de roupas e tecidos, a exemplo de Pisanello, Pollaiuolo e Jacopo Bellini (BOUCHER, 2010).

A terceira fase das definições de Boucher inicia por volta do século XIX com o desenvolvimento da civilização moderna e segue até os dias atuais, onde as concentrações de interesses econômicos passam a ser mais estratificadas, repercutindo em uma produção têxtil e de desenhos que vai deixando de ser individualizada e arraigada a estilos locais. Passando a ser mais ampla, internacional e global, em movimentos que reverberam os encontros decorrentes do expansionismo europeu e do desencadear das novas tecnologias, momento em que o analógico começa a dividir espaço com o digital, o racional passa assumir posição de irracional, os processos passam a ser cada vez mais complexos, fala-se em digital e algoritmos. (BOUCHER, 2010).

A partir do século XIV, as transformações no vestuário acabam por se beneficiar de um novo ambiente psicológico e artístico, de condições econômicas exclusivamente favoráveis diante dos distúrbios e situações adversas causadas pelas guerras.¹⁵³ Os desenhos e as representações do cotidiano vão se modificando conforme a presença dos tecidos na vida das pessoas¹⁵⁴, passando a assumir uma gradual relevância. O que, em um momento, era representado apenas com intuito de cobrir e mostrar o sexo e/ou demonstrar posição social de modo resumido passa a incorporar cada vez mais e mais signos que apontam para uma normatização do gosto, do estilo, dos modos de vida.

A exemplo, tem-se o desenho de Albrecht Dürer, “Lady em vestido veneziano contrastada

153 “No início do século XIV, o comércio europeu se estabiliza, sem expandir significativamente seu campo de atividades, mas aprimorando seus itinerários, com a gradativa substituição da grande rota terrestre Itália-Flandres pelo intercâmbio marítimo Mediterrâneo-Atlântico-Mar do Norte, em face da insegurança causada pela Guerra dos Cem Anos e a ocupação do Oriente Mediterrâneo pelos turcos; o comércio passa a depender da política dos respectivos governos.” (BOUCHER, 2010, p. 233).

154 As Leis suntuárias ou leis sumptuárias (do latim *sumptuariae leges*) se tratavam de leis e editos que regulavam o consumo e a aparência das pessoas. Eram normas de conduta que visavam regular hábitos de consumo, sendo criadas com o propósito de restringir o luxo e a extravagância, especialmente para controlar e restringir gastos absurdos quanto ao uso de vestuário, alimentos e tudo o mais que pudesse ser considerado um bem ou comportamento de luxo. Tradicionalmente, acabavam por reforçar as hierarquias sociais e os valores morais, e, em muitas situações, eram instituídas na tentativa de estabelecer uma regulamentação da balança comercial. (MICHETTI, 2009).



Figura 58 - *Cavaleiro e dama*. Pisanello, C. 1433-1438. caneta de ponta de prata em aquarela sobre pergaminho. 27,2 x 19,3 cm. Museu Condé, Chantilly.

com uma “*Hausfrau*”, de Nuremberg (1495) (Fig.59), que ilustra duas mulheres de regiões diferentes da Europa do final século XV, caminhando lado a lado e se olhando. A figura feminina da esquerda apresenta características típicas de uma cidadã de Nuremberg (Alemanha), e esta parece dirigir seu olhar para a figura feminina à sua direita, que seria uma típica mulher veneziana. Ambas são demonstradas como mulheres elegantes da época, e muito do que se pode “ler” neste desenho decorre principalmente da maneira como os tecidos são representados e compostos no vestuário. O desenho em hachuras se converte em uma tecitura de linhas, em que Dürer cria um padrão com o qual é possível ver caimentos e peso dos tecidos, assim como transparências e sobreposições. As preocupações com este tipo de detalhamento mostram o quanto o tecido possui um papel de destaque.

Outro exemplo que pode ser observado diz respeito à obra de Cesare Vecellio, intitulada *Degli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590), que teve uma segunda edição, em 1598, sob o título *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*. A publicação apresenta um amplo conteúdo iconográfico (de 419 gravuras em madeira na primeira edição, número ampliado para 507 na segunda edição) acompanhado de comentários. O teor da obra, resumidamente, versa sobre hábitos e costumes (em sentido amplo) somado à representação de vestimentas, tanto europeias quanto asiáticas, africanas e americanas. “Essa antologia do vestuário mundial também é considerada por alguns autores a primeira história moderna do vestuário, já que são concebidas imagens comentadas de povos da Antiguidade até o século do autor, em um amplo espectro geográfico” (CARVALHO, 2013, p. 51).

Na figura 60, o livro está aberto e se vê a gravura de *La favorita del Turco*, de Vecellio¹⁵⁵. A mulher elegantemente vestida deve ser Roxelane, uma bela concubina que se tornou a esposa e confidente favorita do sultão otomano Süleyman, o Magnífico (1520-1566).

Outro exemplo pode ser observado nas gravuras de Abraham Bosse (França, 1635), o qual produziu uma grande quantidade de imagens que ilustravam assuntos em torno da vida cotidiana, religião, literatura e história, assim como as relações e usos de vestimentas em seu período.

Bosse vivenciou vários dos decretos e ordens de Luís XIII que tentaram firmar mudanças nos modos de se vestir, impondo a homens e mulheres roupas mais sóbrias. Foram várias as “*ordennances*” do rei na tentativa de reprimir o luxo e os excessos presentes nas roupas e ornamentos.¹⁵⁶ Prescrições que não foram muito respeitadas, visto a necessidade de tais ordens serem reeditadas repetidas vezes. Bosse ilustrou esse tema com uma série de três gravuras, das quais a Figura 61 apresenta a primeira.

Na figura, o cortesão ocupa o centro em uma atitude elegante. Com um gesto, confia a

155 Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358319>> Acesso em 03 Set. 2019.

156 “*Ordonnance du Roy pour reprimer le luxe et superfluité qui se voient dans les habits et ornements d’iceux*” du 6 février 1620, la “*Declaration du Roy portant reformation des habits et deffenses de porter passements d’or et d’argent et toutes sortes de dentelles de fil et point coupé*” publiée le 29 décembre 1629 et l’*ordonnance qui défendait aux sujets “de porter sur leur chemise, coulets, manchettes, coiffe et sur autre linge aucune découpure et broderie de fil d’or et d’argent, passements, dentelles, points coupés, manufacturés, tant de dedans que dehors le royaume” du 18 novembre 1633*”. Disponível em <<http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/087.htm>> Acesso em 03 Set. 2019.



Figura 59- Lady em vestido veneziano contrastada com uma "Hausfrau" de Nuremberg, Albrecht Dürer, 1495, Caneta e tinta marrom acinzentada escura sobre papel artesanal, 24,5 x 15,9 cm. Museu Städel- U. Edelman.



Figura 60- *La favorita del Turco*, *Degli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*, 1590, Cesare Vecellio (Italian, Pieve di Cadore 1521–1601 Venice). Xilogravura. 16.7 x 12.5 x 5.2 cm. folio 391 verso: Favorita del Turco. Metropolitan Museum, Nova York.



LE COURTISAN SUIVANT LE DERNIER EDIT

Bien que sans mentir ie cherisse
Vivre du cinquaint dessus moy.
Il faut pourtant que j'obeyse
Aux deincez qu'en fait le Roy.

Puis que le luxe m'incommode,
J'ay veu se faire ce changement.
Lacquyer jers moy donc a la mode,
Et jerve cet habillement.

LE LACQVAY

Sur ma foy cette broderie
N'a de formant plus d'entreger
Si ce n'est a la superie.
Ou lon en tire de l'argent.

Figura 61 - Abraham Bosse. O cortesão que segue o último decreto. Água Forte. 29,4 x 20,7 cm. Tours, Biblioteca Nacional da França.

seu criado, para vendê-los na loja de segunda mão, seus calções bordados e gibão¹⁵⁷. Ele usa apenas uma calça muito simples e se permite um pouco de capricho com um gibão com mangas divididas e um chapéu enfeitado com plumas.

Os tecidos podem variar seus aspectos físicos (peso, caimento, gramatura, textura) de acordo com o tipo de fio e o modo de entrelaçamento empregado, o que torna as possibilidades de combinação praticamente incontáveis. Muito antes do emprego dos processos de estampa, já era possível produzir desenhos sobre as superfícies dos tecidos utilizando apenas procedimentos de tecelagem. A produção de fios e de tecidos vem a ser uma das mais antigas formas de trabalho do homem que se tem registro, estando sua história diretamente atrelada ao desenvolvimento das sociedades. Procedimentos foram sendo desenvolvidos e aprimorados, vindo a se tornarem “[...] linguagens peculiares a cada povo, a cada civilização. Os tecidos, com seus signos, tornaram-se meios de comunicação. Um lento processo de evolução que passou de região a região, de século a século” (SILVA, 2005, p. 68).

Ao observar um pouco do que a história nos conta a respeito das relações estabelecidas entre povos com os tecidos e a produção de desenhos, é possível observar um estreito vínculo, pois, do nascimento à morte, os tecidos sempre acompanham as pessoas, seja no pano com qual se embala um bebê ao pano ou veste com o que se envolvem cadáveres.

No Islã, a estrutura e o movimento do universo são simbolizados pelo tear. Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant descrevem que:

No norte da África, nas cabanas mais modestas dos maciços montanhosos, a dona de casa possui um tear: duas vigas de madeira sustentadas por dois pilares; um quadro simples ... O feixe acima é chamado de “feixe do céu”, e o feixe inferior representa a terra. Essas quatro madeiras simbolizam o universo inteiro (1986, p. 569).

Os referidos autores descrevem que a tecelagem é uma obra de criação, um nascimento. No momento da conclusão do tecido, o tecelão, para retirar o tecido gestado do tear, precisa cortar os fios que o prendem a este. Neste momento, pronuncia-se uma benção, a mesma dita por uma parteira no instante de cortar o cordão umbilical do recém-nascido.

Tudo acontece como se a tecelagem fosse traduzida, em linguagem simples, como uma misteriosa anatomia do homem. [...] J. Servier, que descreve admiravelmente este símbolo, encontra nele, por outro lado certas analogias: (o Tear vindo do Oriente, objeto usual trazido por todas as sucessivas ondas de imigrantes da Ásia ao Mediterrâneo, entranha sem dúvida uma mensagem que os sábios do passado destinaram ao homem: os primeiros arcanos do conhecimento do ser. Não é por casualidade que Platão recorre a tecelagem para encontrar um símbolo capaz de representar o mundo: um fuso cujo pilão dividido em círculos concêntricos, figura os campos planetários (CHEVALIER e GHEERBRANT 1986, p. 569).

Para os hindus, a vida de uma pessoa é como um tecido, tramado e composto com as experiências e vivências de cada dia. Quanto mais avançada for a idade, mais refinado e extenso acaba sendo este tecido. A vida acontece em meio a uma urdidura, uma teia, que vai sendo entrelaçada nos encontros com os fios de trama, mas, neste caso, por mais estruturado e ordenado que venha a

157 Tipo de casaco, o gibão vai até os quadris e é cortado com ombros largos e mangas compridas.

ser esse tear, estriando a vida em meio às definições, limitações e repetições de padrões, o fio que constitui a trama pode vir a ser alterado constantemente conforme as necessidades.

Os tecidos apresentam desenhos, seja na composição de suas tramas (debuxos), em um entrelaçamento de fios ao modo tafetá, cetim, sarja ou jacquard, seja nas estampas, bordados e/ou texturas que podem compor suas superfícies, e ainda, quando recobrem os corpos, podem produzir várias outras imagens. Mesmo que tais tecidos venham a ser produzidos com materiais perecíveis, constantemente sujeitos a condições de conservação precárias e ao constante uso, “os tecidos incorporam, carregam e comunicam valores, crenças e sentimentos, em boa parte expressos nas imagens que circulam na sua superfície e que sobrevivem além daqueles que a criaram.” (GARCIA, 2010, p. 40).

No México, os indígenas huichol utilizam imagens da natureza, incluindo plantas e animais por vezes evocados em tranes induzidos, para compor sua aparência mediante estampados, bordados e outros adornos. Isso ocorre inclusive quando circulam em ambientes urbanos, fora do território nativo, onde a decoração têxtil tem a especial função de protegê-los (GARCIA, 2010, p. 40-41).

Observa-se que, com todas as migrações, conquistas, trocas e invasões que, por séculos, compuseram e foram compondo as civilizações pelo mundo, especialmente na Ásia, Europa e Américas, como na maioria dos exemplos apresentados, histórias de conquistas e imposição de culturas dominantes acabam sendo explicitadas ao serem observadas pelo viés de seus envolvimento com o uso, produção e comércio de artigos têxteis. Segundo BOUCHER, “[...] a evolução do vestuário deve ser associada ao conjunto dos fenômenos paralelos de cada época, em que as [civilizações] “dominantes” diferem no tempo e no espaço.” (2010, p. 16). Tal observação apenas reforça o fato de que tais mudanças na produção têxtil (tomando, como mote principal, o vestuário) estão vinculadas aos modos como as civilizações foram se organizando e redefinindo seus estilos de vida. “Esse exame comprova que não é nem a raça nem o tipo étnico nem o regime político nem o talento artístico que, isoladamente acarretam as diferenças no vestuário [...]” (BOUCHER, 2010, p. 16). Por outro lado, observa-se que a produção de desenhos usada tanto para representar plantas e animais desconhecidos, mapas de novas terras e trajes de nobres quanto estampas, bordados, tapeçarias e brocados vem a ser uma maneira de aprender e também de ensinar com o traçar e/ou tramar de linhas ao se criar maneiras de demonstrar, por meio do desenho, algo que não se faz necessário explicar com palavras.

Exercício II – Experimentação com Fiar e Debuxar

Materiais:

- O desenho realizado no exercício I sobre papel tamanho A3 (ou maior);
- Uma imagem que lhe servirá de referência para a execução do desenho (pode ser uma foto digital, uma imagem impressa, algo que esteja ao vivo diante de seus olhos);
- 1 Lápis macio apontado (4B ou superior);
- 1 Smartphone ou computador onde seja possível ouvir música com fones de ouvido;

Orientações:

- Posicione o desenho realizado na atividade 1 sobre uma mesa;
- Posicione a imagem de referência em um ponto em que você consiga vê-la e, também, ver a folha onde foi realizada a atividade I;
- Selecione a música que embalará seu traçado;
- Ao dar play na música, você deve iniciar o traçado da imagem de referência. Entretanto, você não deve tirar os olhos da imagem de referência nem olhar para o papel sobre o qual o desenho está sendo feito.
- Utilize sua visão periférica para observar se está traçando sobre o papel;
- Procure traçar as linhas que compõem sua imagem de referência ao ritmo da música;
- Tente não tirar o lápis do papel, traçar uma linha contínua, observando as variações de pressão, espessura e direção da linha;
- Observe que seu tempo para desenhar corresponde ao tempo da música. Ao finalizar a música encerre o seu traçar.



Figura 62- Exemplo I de Experimentação com Fiar e Debuxar. Figura humana desenhada a partir de Modelo vivo, pose de 10 minutos. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Música utilizada para realizar este exercício
Everything I Whanted, Album: Thinking In Textures, Chet
Faker, 2012.

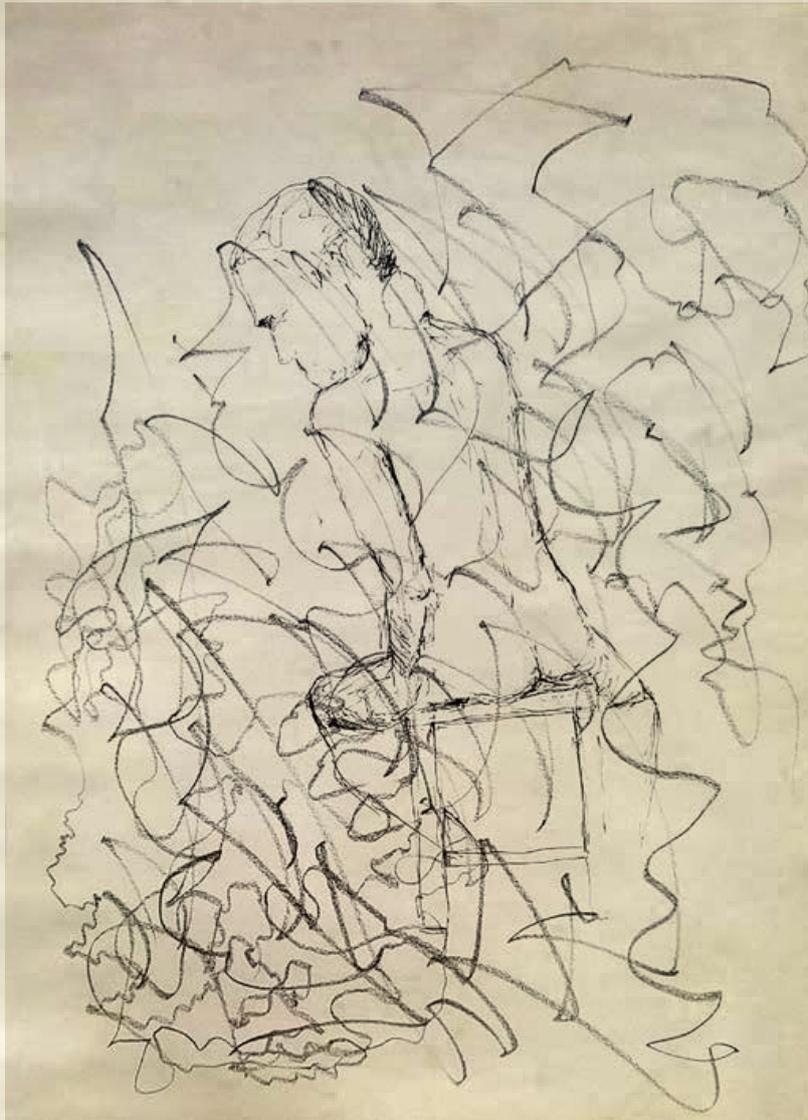
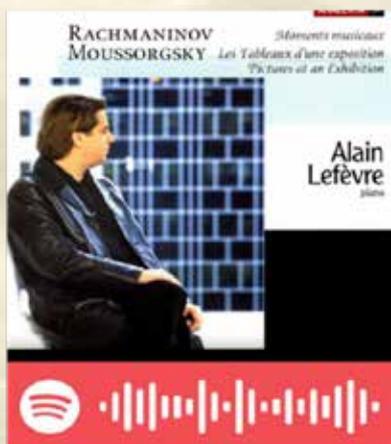


Figura 63 - Exemplo II de Experimentação com Fiar e Debuxar. Figura humana desenhada a partir de Modelo vivo, pose de 10 minutos. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Música utilizada para realizar este exercício
Pictures at Exhibition: Ballet Der Nicht Augeshlüpfen
Küchlein, Album: Moussorgsky, Rachmaninov, Alain Lefèvre, 2002.



TECELÃO / DEZENHANTE
II



Linus Tintore

“Na sua mente, o título de nobre veneziano equivalia a um passaporte para o mundo inteiro. Agiu sempre na presunção de que ser nobre de nascimento o protegeria da depredação de ladrões e bandidos que habitualmente assediavam os mortais mais comuns. Por mais longe de casa que se aventurasse, fazia sentir seus anfitriões, por muito estranhos e venerados que fossem, que era um nobre veneziano e que esperava ser tratado à altura.”

(BERGREEN, 2008, p. 35).

O tecelão, em suas rotinas como comerciante de tecidos e tapeçarias, estabelecia contato com muitas pessoas que iam até ele para comprar seus produtos, e, assim como muitas pessoas o procuravam, ele também precisava estabelecer contato com outras pessoas, especialmente com seus fornecedores de insumos, e em uma conversa com um de seus clientes, Linus foi colocado em contato com Battista Comin¹⁵⁸, mais conhecido como Battista Robusti, proprietário de uma tinturaria onde o tecelão poderia conseguir tingir os fios de seda que usaria em seus trabalhos.

Linus era conhecedor dos métodos de tingimento do linho e da lã, mas o tingimento da seda ainda precisava ser aprimorado, e como a seda lhe era um insumo muito valioso, e, em seu trabalho, ele estava percebendo que precisava incorporar mais a presença de outras cores e principalmente da seda, apenas com a seda colorida ele conseguiria aumentar o brilho e requinte de seus trabalhos, e, para isso, era necessário o trabalho de alguém que já tivesse domínio daquele processo de tingimento, para seguir cobrando mais por seus produtos e não correr risco de perder ou estragar seu insumo precioso.

Linus foi até a tinturaria do Sr. Robusti levando consigo uma peça de *Brocadèli*¹⁵⁹, tecida por ele próprio em uma composição que mesclava lã em um tom bordô e linho em um tom amarelo ouro, para apresentar as cores que precisava, inicialmente, para tingir seus fios de seda.

A tinturaria de Battista Robusti possuía as paredes repletas de desenhos, o que deixou Linus admirado, pois não esperava ser acometido de tal visão. Embora se tratasse de desenhos relativamente simples, a composição e diversidade era o que prendia a atenção do tecelão, que não conseguiu esconder o seu encanto.

O tintureiro também demonstrou grande apreço pelo tecido apresentado pelo tecelão, e, durante alguns instantes, ele também se pegou longe, pensando com o toque, leveza, texturas e cores que sentia entre seus dedos.

Quando ambos recobriram a atenção um ao outro, o tintureiro lhe disse que ele não tingia fios,

158 De acordo com a história da família, Battista Comin era, originalmente, de origem bresciana e ganhou seu sobrenome “Robusti” como resultado do vigor com que ele e seu irmão lutaram no cerco de Pádua em 1509. Embora o nome de família seja originalmente “Comin”, Battista sempre foi conhecido em Veneza como Battista Robusti, assim como seu filho Jacopo Robusti (ECHOLS, 2019).

159 “Tipo de brocado de qualidade mais ordinária e de menor custo, que constituíam uma especialidade veneziana. [...] A diferença do brocadeli - broccatelli ou broccatini - comparado aos brocados reais, consistia não apenas no valor mais baixo do material, mas também na técnica de processamento fundamentalmente diferente. [...] no ‘brocadèlo’ o desenho é produzido pela urdidura e o fundo do enredo, que pode ser de duas qualidades: um de um material mais atual (linho), o outro de seda” [tradução nossa] (VITALI, 1992, p.72-78).

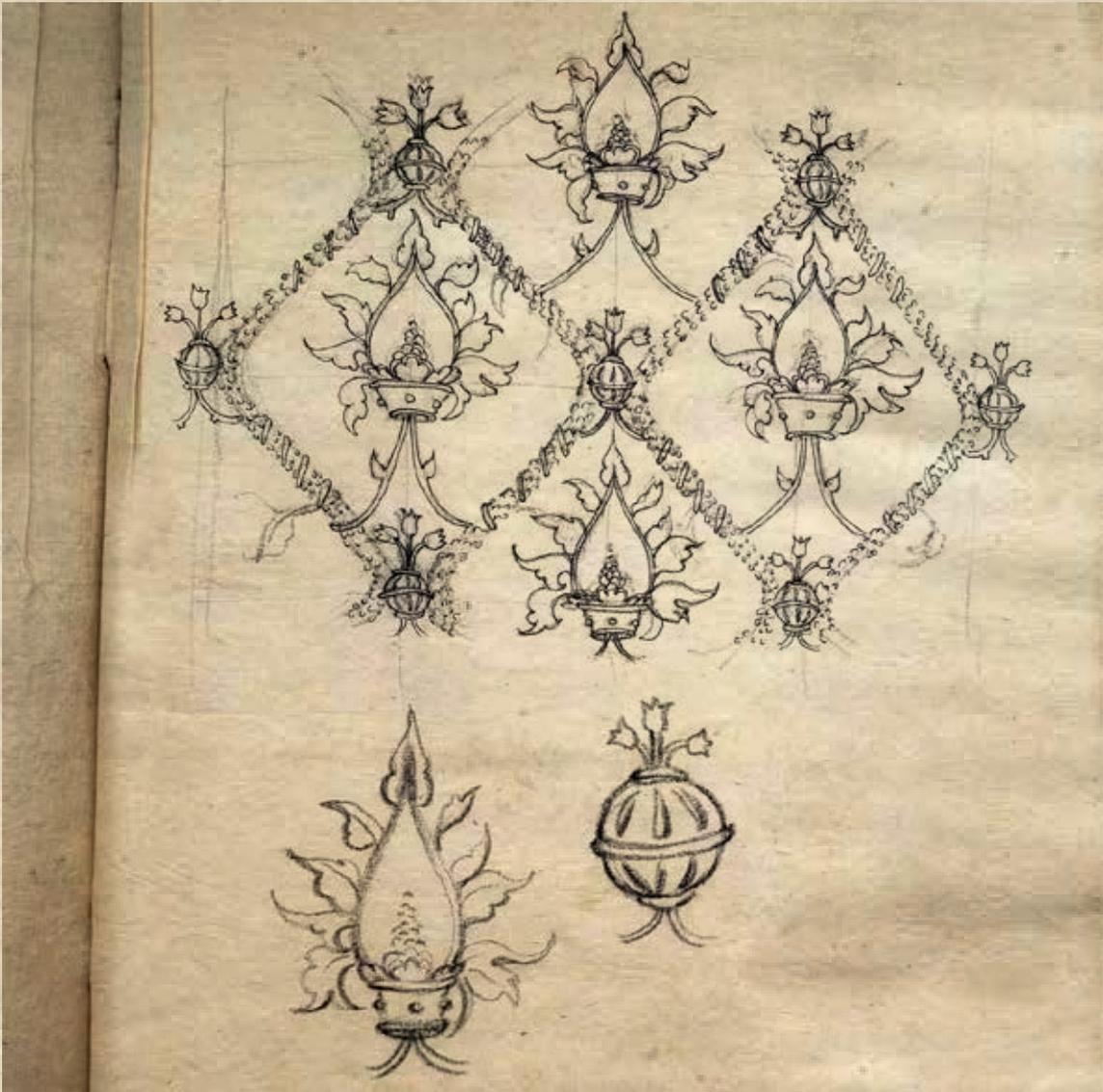


Figura 64- Estudos de brocados. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

apenas tecidos prontos, mas que eles poderiam fazer um acordo de troca. Linus o observava atento. O tal acordo consistiria em o tintureiro lhe ensinar as técnicas de tingimento da seda em troca do ensinamento do tingimento do linho e da lã.

Antes de responder à proposta que lhe havia sido feita, Linus, enquanto pensava, fez um comentário sobre ter gostado dos desenhos nas paredes, e o tintureiro prontamente lhe respondeu agradecendo e dizendo que se tratava de afrescos desenhados por seu filho Jacopo.

A proposta inicialmente feita pelo tintureiro, que, em um primeiro momento, não parecia ser vantajosa para o tecelão, passou a ser reavaliada diante de seu interesse pelos desenhos nas paredes da tinturaria.

Linus comentou que tais desenhos lhe pareciam ter sido feitos por alguém de muito talento e que tal domínio deveria ser ainda mais aprimorado. O tintureiro sorriu com os olhos em um sinal de concordância com as palavras do tecelão, respondendo prontamente que já havia percebido isso e que, por esse motivo, já havia levado o filho à oficina de Ticiano para que pudesse, com ele, aprender o ofício. O mestre, porém, não ficou com ele por muito tempo. Battista, a partir dos relatos do filho e de conversas com o então famoso pintor, acreditava que Ticiano não conseguira lidar com o talento e gênio independente de seu filho.

Jacopo sempre foi muito dedicado, exercendo grande autonomia em suas escolhas e práticas. Assim, seguir estudando por conta própria desenho e pintura, observando as obras daqueles que ele tomava como grandes mestres (a exemplo de Ticiano), não foi nenhum problema.

O tecelão, então, ofertou uma contra proposta a Battista: ensinar as técnicas de tingimento em lã e linho em troca do aprendizado das técnicas de tingimento de seda com a condição de também ter a possibilidade de frequentar a oficina de Jacopo.

O tintureiro, surpreso com a contra proposta inesperada, não o questionou. Disse que o adendo na contra proposta não poderia ser garantida por ele, mas não estava descartada, desde que o próprio Linus convencesse Jacopo. Além disso, o tecelão teria que aguardar o retorno de Jacopo, que não se encontrava em Veneza naquele momento.

Considerando justa a resposta de Battista, Linus concordou, dizendo que iria ser um grande prazer poder negociar com Jacopo. Poucos instantes após o tecelão e o tintureiro cerrarem seu acordo com um aperto de mãos, Jacopo Robusti adentrara a tinturaria todo falante, contando sobre sua viagem a Roma e do quanto estava admirado com a obra de Michelangelo.

Aproveitando o ensejo, Battista abraçou e parabenizou seu filho e, na sequência, já o apresentou ao tecelão, dizendo de forma direta que aquele rapaz havia se encantado pelos desenhos nas paredes do local e que iria passar a frequentar a tinturaria, pois tinha fechado um acordo de troca com seu pai, mas que parte do acordo envolvia Jacopo, pois tal rapaz gostaria muito de poder também frequentar a oficina de Jacopo. O filho do tintureiro o cumprimentou e, segurando firmemente a mão do tecelão, o olhou nos olhos e perguntou:

- O que buscas em minha oficina?

Linus respondeu prontamente sem pestanejar:

- Estudar desenho para ampliar minhas maneiras de conceber minhas obras!

Jacopo puxou o tecelão para junto dele, segurando sua mão na altura do peito de ambos, próximo o suficiente para um sentir a respiração do outro, e, então, respondeu com um sorriso nos olhos, muito semelhante ao de seu pai:

- És muito bem-vindo! Sinto que teremos muito o que trocar! Venha amanhã, pois não temos tempo a perder!

Os dias de Linus passaram a se dividir entre tecer e frequentar a tinturaria de Battista, trocando conhecimentos sobre técnicas de tingimento, alternados com tardes acompanhando e trocando com Jacopo estudos sobre desenho.

Tessitore Tintore

“Seu aprender era imanente ao seu pensar.”

(TOMAZ, 2002, p. 49).

A fala do tecelão ao ensinar seus processos de tingimento de lã e linho a Battista iam ao encontro de seus procedimentos de falar de desenho com Jacopo. Era tudo muito distinto do seu fazer, pois o seu fazer, aos olhos dos outros, era distante (ou, ao menos, parecia escapar) do que se tomaria por compreensível em um sentido “didático”¹⁶⁰.

Linus tomou a iniciativa de começar compartilhando com Battista o que sabia a respeito de seus procedimentos de tingimento, com a expectativa de que o *tintore* retribuísse seus conhecimentos com a mesma generosidade, embora o exercício que o tecelão empregava em seu processo de “ensinar” o colocava ainda mais no movimento de pensar com seus próprios processos, o que o fazia mudar e fazer diferente a cada nova tentativa, nova ação. Suas ações não estavam comprometidas com a representação ou repetição fiel de um padrão. Seus procedimentos escapavam de uma didática da imitação e da identificação.

Ocupado em mostrar os possíveis modos de fazer, o tecelão preparava as tinturas, enquanto falava dos materiais necessários, e desenhava, em seu caderno, imagens das plantas e demais insumos que viria a utilizar para cada tipo de cor que quisesse obter. Battista observava atento, fazia anotações em um caderno e preparava também a sua amostra de tintura junto com Linus. Não havia tempo para perguntas retóricas ou problematizações hipotéticas. Na maneira como o tecelão apresentava e demonstrava o seu fazer, seus desenhos e seus desígnios, Battista anotava o que as experimentações em ato o estavam colocando a pensar.

Embora se saiba que tanto o conhecer, o próprio saber, quanto o ensinar estejam descomedidamente envolvidos com a representação, o reconhecimento e as noções de semelhança, a maneira como o tecelão conduzia seus ensinamentos colocava Battista a fazer à sua maneira. Battista já era *tintore*, assim, já era familiarizado com muitos dos materiais, insumos e procedimentos apresentados pelo tecelão, e sua atenção estava voltada aos encontros que se davam em meio ao embate de um pensamento novo com outro familiar no modo de dosar os pigmentos, no modo de sentir a temperatura da água, na escolha dos mordentes ou nos tempos de fervura dos tecidos imersos nas soluções. Não se tratava de assimilação nem de imitação, tampouco identificação, mas de conjunção, de estar sensível aos signos presentes naquele procedimento, como alguém que aprende a nadar estando atento a todas as sensações que lhe ocorrem no encontro com a água.¹⁶¹

160 O termo didática tem sua origem etimológica no grego *didaskhein*, que significa ensinar, instruir. Foi introduzido pela primeira vez por Ratichius (1571-1635), no século XVI, como ciência reguladora do ensino. Entretanto, foi Comenius (1592-1670) que atribuiu à Didática seu caráter pedagógico ao defini-la como arte de ensinar, em sua obra *Didática Magna*. Logo, o termo “didático”, aqui apresentado, não se trata de algo que se ligue à imitação ou identificação, mas do criar maneiras de ensinar que façam sentido ao aluno, no caso, ensinar maneiras de como tingir a lã e o linho.

161 “Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou de sua própria língua com os de outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar



Figura 65 - Estudos de caimentos de tecidos sobre figura feminina. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

Os procedimentos do tecelão tentavam demonstrar que os tingimentos, tanto da lã quanto do linho, estavam diretamente ligados aos modos como se tornava sensível aos elementos com os quais se estava lidando. Ao ensinar os modos de compor cada tintura, revelava-se a criação de um procedimento de tingimento, que vinha a ser novo a cada vez que era executado por estar diretamente ligado aos modos de como se percebia, sentia-se as conjunções entre os elementos, como a água, os tecidos, os pigmentos, os modos de extração dos pigmentos, as temperaturas, os mordentes, conjunções e relações sujeitas a variações inesperadas.

Battista esperava, inicialmente, que os procedimentos do tecelão lhe fossem passados em uma sequência enumerada, com quantidades exatas, valores precisos, de modo a obter resultados sempre iguais. Mas o tecelão lhe deu muito mais ao conseguir incitar em Battista que cada procedimento de tingir poderia ser novo, uma vez que as variações eram inerentes aos processos que se compunham com todos os encontros que se davam a cada novo tingir. Por não ser possível separar o que o *tintore* fazia do que ele dizia e experimentava, tampouco distinguir qualquer uma dessas ações daquilo que ele vinha a ser, ele se compunha com cada novo fazer, e cada fazer era novo por ele já não pensar da mesma maneira que pensava com o fazer anterior.

Dezenhante Diário - Do desenho de moda

“[...] Não é o que acontece em Zoé. Em todos os pontos da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos. Qualquer teto em forma de pirâmide pode abrigar tanto o lazareto dos leprosos quanto as termas das odaliscas. O viajante anda de um lado para outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é a única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. Mas então qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos?”

(CALVINO, 1990a, p. 34-35).

As definições acerca do que pode vir a ser um desenho de moda são muito dinâmicas e não se tem como fixá-las à modelos de verdade se for levado em consideração que tais definições tendem a se adaptar e se modificar com o decorrer do tempo, ainda mais se também for considerado que o próprio termo moda traz, em sua etimologia, a ideia de mudança.

Mudanças que, especialmente no caso da produção de desenhos, se dão em virtude dos incontáveis acontecimentos que podem levar à composição de novos posicionamentos estéticos, os quais, de modo geral, se ligam aos valores culturais, tecnológicos e sociais de uma época (HOPKINS, 2011).

Desde a invenção do que se entende por moda, o desenho vem sendo explorado por inúmeras abordagens, e, ao se apropriar de linguagens e técnicas oriundas do universo da Arte, a busca por maneiras de se expressar que evidenciem uma proposta individual e criativa com o desenho é motivo de atenção, diante do fato de que o entendimento de criação é comumente confundido com o fazer cópia.

Diante deste posicionamento, ao ser convidado para participar da exposição *Criações: Brazilian Fashion in Belgium*, que ocorreu na Casa do Brasil em Bruxelas/Bélgica, no período de 10/03 a 05/04 de 2016, o Dezenhante se colocou a pensar no **quê** e como desenhar.

Quando lhe foi apresentada a proposta de integrar a referida exposição, pensou, em um primeiro momento, que sabia o que poderia ser feito, mas, durante o processo de criação, percebeu que eu não fazia ideia do que viria a fazer. As únicas informações que possuía bem claras e definidas eram que toda a proposta do trabalho partiria de desenhos de moda e que a proposta curatorial abordaria a “Moda Brasileira na Bélgica”, sendo que o tema a ser explorado por ele seria “Luxo Tropical”.

A proposta inicial compreendia a criação de vinte desenhos no tamanho A2, mas, no decorrer do processo de criação, as escolhas tomadas e as ideias colocadas em prática tomaram direções inesperadas e mostraram que o tempo estipulado não seria suficiente. Os trinta dias que se tinha para a realização de todo o trabalho seriam mais que o suficiente para realização de desenhos de moda convencionais, mas não para os desenhos que efetivamente estavam sendo criados.

O processo de criação iniciou com estudos de técnicas e materiais para definir o que seria

efetivamente feito, e, então, foram realizados desenhos de moda diretamente sobre papel branco no tamanho A2. Iniciou-se com desenhos mais clichês, com figuras femininas alongadas, de silhueta esguia e representação realista nos detalhes da figura humana, como rosto e membros, e também nos detalhamentos dos tecidos e texturas das vestimentas. Tecnicamente, os desenhos poderiam ser considerados bons, mas não apresentavam nada de novidade, eram apenas “mais do mesmo”.

Mediante a frustração com os resultados iniciais, buscou-se trabalhar com algum material que pudesse imprimir desafios, que tirasse da zona de conforto. Então, fez-se uso de papéis de molde extraídos de antigas revistas de moda brasileira, material que já havia sido usado uma vez em um outro trabalho com desenho.

Tal experimentação foi somada a uma proposta de trabalho que possibilitasse a insurgência do erro, do acaso, da incerteza, da surpresa no processo de criação. Assim, ao experimentar com as linhas já traçadas em cada folha de molde, ao brincar com os diferentes espaços, linhas e formas que cada folha de papel apresentara, se deu, efetivamente, a criação dos desenhos para a exposição. Nenhum desenho foi esboçado antes ou previamente estudado, cada um foi sendo tramado diretamente sobre as folhas de papel.

A temática “Luxo tropical” foi explorada a partir da pesquisa de imagens de diferentes tribos indígenas existentes no Brasil, como os *Kadivên* e *Guaranis*, e elementos variados da fauna e flora nacional, como escamas de peixes, plumagem de aves e bromélias e orquídeas, além da *Strelitzia*, um gênero botânico muito presente, atualmente, na paisagem urbana brasileira, mas que se trata de uma planta nativa da África do Sul e comum na ilha da Madeira.

Ao final dos trinta dias, haviam sido criados onze desenhos, dos quais nenhum resultou em representações específicas da cultura brasileira nem da cultura de moda, mas foram compostos por signos que pudessem remeter a muitos elementos populares na cultura do Brasil, assim como sugerir figuras vestidas em uma forma humana estilizada, podendo ser entendidas como muitas possibilidades de vir a ser.



Figura 66- Experimentos com desenhos de Moda 1. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 67- Experimentos com desenhos de Moda 2. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

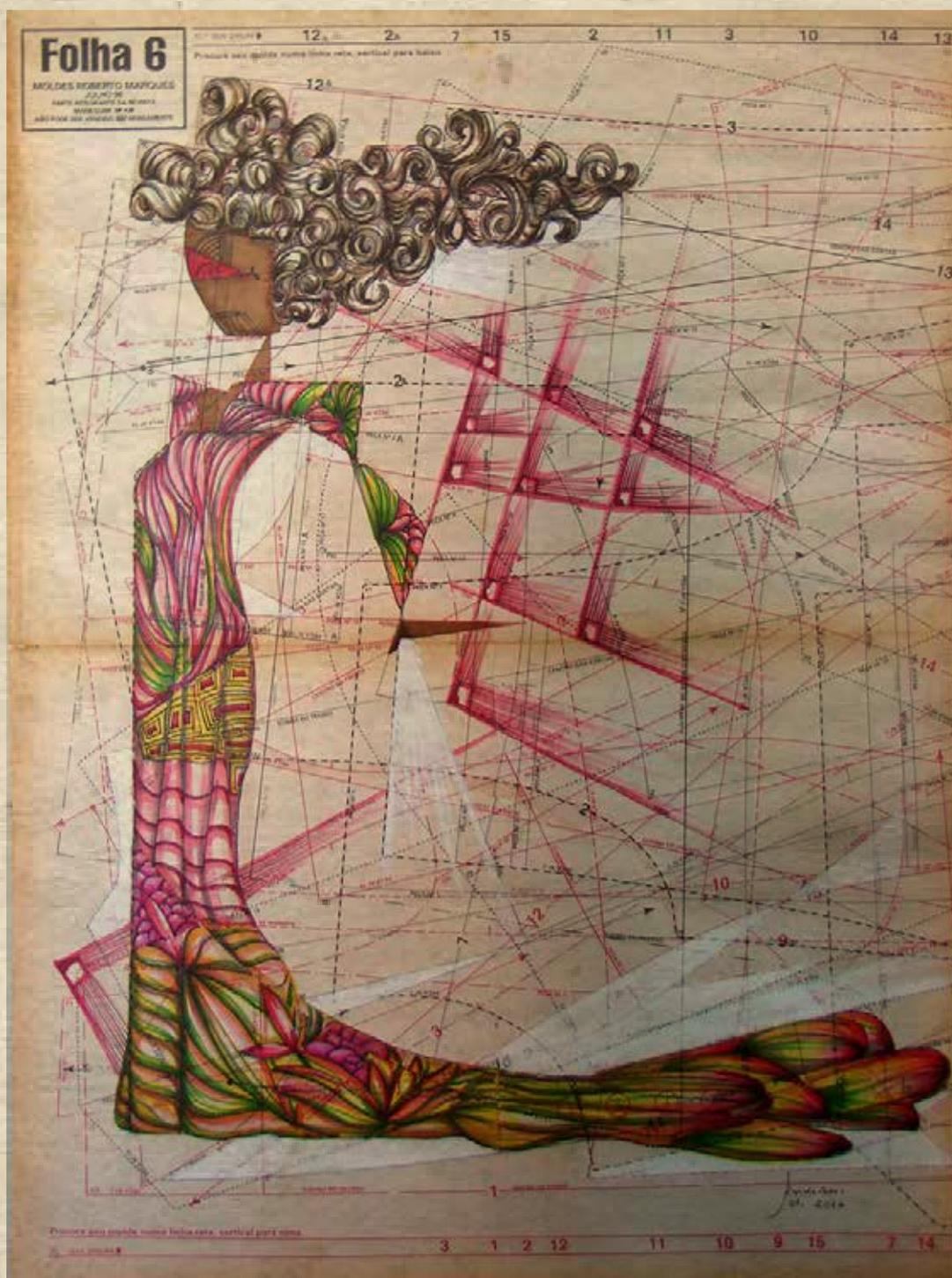


Figura 68- Experimentos com desenhos de Moda 3. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 69- Experimentos com desenhos de Moda 4. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 70- Experimentos com desenhos de Moda 5. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 71- Experimentos com desenhos de Moda 6. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



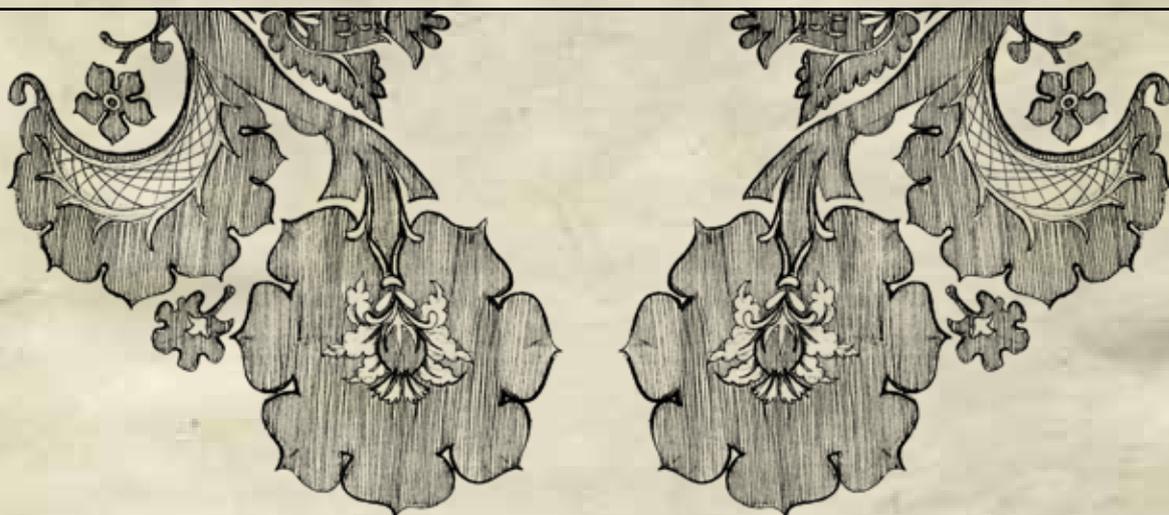
Figura 74- Experimentos com desenhos de Moda 9. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 75- Experimentos com desenhos de Moda 10. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 76- Experimentos com desenhos de Moda 11. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico sobre papel. 54 x 40cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



DO DEZENHAR

“Manifesto da linha – das linhas que cruzam caminhos

Das linhas que cruzam os caminhos, traçando rotas de fuga para possíveis destinos a serem traçados. Sobre planos delineados, curvilíneos, que seguem infinitamente na linha do horizonte. Alinhamentos, meridianos que mapeiam desalinhadas possibilidades de direções.

Não há retas, não há curvas, não há pontos, mas há linhas sinuosas que arretam pontos que se estendem por direções variadas, em fluxos contínuos que mudam de direção ao sabor do vento, das marés, das fazes da lua, da incidência de radiação, da umidade relativa do ar, da temperatura, da pressão atmosférica.

Muitas variáveis, para um infinito de possibilidades de se correr o risco, de experimentar o traço, de fugir com a linha, de criar rotas alteradas do que não se sabe, de cartografar no escuro do que não se representa, mas figura, do que não é, mas pode vir a ser, do que não se copia, mas se desenha.”

(MUNIZ; SOUZA, 2015).



Movimentos do desenhar

“O desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção constituída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço. Desenhar fica no limite entre o imaginar e o fazer, entre o pensamento e os sentidos.”

(BATTAGLINI, 2007, p. 111).

Assim como, para os antigos gregos, a vida e a maneira como ela ia sendo tramada podia ser pensada com o mito das Moiras, as tecelãs responsáveis pela definição de todo o tipo de sorte a compor o destino de um mortal, tratar da existência de uma força que movimenta a composição de uma vida serve de disparador para se pensar os processos de concepção de desenhos e como estes processos de criação estabelecem consonâncias, relações e proximidades com a produção têxtil.

Os registros mais antigos que se tem acerca do desenho remontam ao período Paleolítico, também conhecido como idade da pedra lascada (2.5 milhões a 10.000 a.C.). (ANAWALT, 2011). Trata-se de desenhos rupestres, assim como muitas outras descobertas arqueológicas que são tomadas como importantes fontes de pesquisa, as quais atestam grande parte das inovações culturais das civilizações pré-históricas.

Tem-se, como exemplo, os desenhos encontrados nas paredes da caverna de Lascaux (descobertas nos anos 1940), no sudoeste da França, que, por décadas, foram consideradas as pinturas rupestres mais antigas da humanidade, feitas há 17 mil anos (OLIVEIRA, 2019). No Brasil, as pinturas rupestres encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara no Piauí são consideradas o maior e mais antigo acervo rupestre da América, cujas pinturas possuem datações entre 17 e 35 mil anos¹⁶² (FUMDHAM, 2020). Na Indonésia, foram encontrados desenhos com mais de 40 mil anos em cavernas na ilha de Sulawesi e Borneo (OLIVEIRA, 2019), enquanto, na Espanha, foram encontrados desenhos em uma caverna, cuja última datação dos pigmentos atribuiu a eles uma idade de aproximadamente 64 mil anos atrás, os quais se acredita que tenham sido feitos por neandertais (GRESHKO, 2018). Na África do Sul, foram encontrados, em 2018, registros de pinturas rupestres na caverna Blombos, no leste de Cape Town, com cerca de 73 mil anos (VAIANO, 2018).

Por meio de descobertas como estas, chegou-se aos indícios das primeiras peças de vestuário, ornamentos, utensílios e objetos de uso doméstico e de cunho ritualístico, grande parte atribuída ao período Paleolítico Superior (35.000 a 8.000 a.C.), de quando datam os exemplos mais antigos encontrados na Europa. Tais descobertas, de cunho artístico, compostas especialmente pelos desenhos e grafismos rupestres, assim como por esculturas, colares de conchas e outros objetos, se tornaram importantes marcos para a história da humanidade.

162 Uma pintura descoberta no mesmo sítio arqueológico, que se encontrava encoberta por uma camada de calcita que foi datada com mais de 35 mil anos de idade, colocou em xeque a teoria dos anos 1950 de que o homem teria habitado a América por volta de 13 mil anos atrás (GUIDON, PESSIS, MARTIN, 2009).



Figura 77- Pictogramas em gruta na Serra da Capivara, 2018. FUMDHAM.

Embora as figuras humanas sejam raras, símbolos abstratos como pontos e impressões negativas de mãos aparecem repentinamente. Os historiadores têm interpretado essas pinturas rupestres de várias maneiras: visões xamânicas, magia para favorecer a caça e até mesmo sinais de divisão social, como certos animais representando os homens e outros, as mulheres (ANAWALT, 2011, p. 81).

Este período pré-histórico se torna digno de nota, pois a ele não só é atribuído o surgimento da arte (via desenhos, pinturas e esculturas), mas também o surgimento da produção têxtil, uma vez que a descoberta de indícios atesta que o homem Paleolítico detinha conhecimento suficiente para confeccionar fios a partir de fibras de origem vegetal.

Todos os fios e cordas do Paleolítico Superior descobertos em sítios arqueológicos foram feitos de fibras de plantas torcidas. O fio, por sua vez, era necessário para a manufatura do tecido, ou seja, o entrelaçamento de dois conjuntos de fios, o urdume e a trama, em que o primeiro na vertical é tencionado através de algum tipo de tear para a inserção da trama na transversal (ANAWALT, 2011, p. 18).

Tais informações levam a crer que, ao se descobrir que era possível produzir fios longos e resistentes a partir do uso de caules de plantas, tal fato permitiu uma significativa mudança nos hábitos, à qual a historiadora têxtil Elizabeth W. Barber se refere como uma “verdadeira revolução: ao aprender a fazer fios resistentes, os humanos se equiparam para pegar, segurar e transportar o que quisessem” (ANAWALT, 2011, p. 17).

De acordo com as pesquisas de BARBER (1991) a partir dos têxteis pré-históricos, foi possível estabelecer um grande salto na compreensão social e cultural da história da humanidade. Acredita-se que a fabricação de tecidos era uma prática que consumia muito tempo e dedicação e muito mais significativa para as culturas pré-históricas do que se imaginava. Barber afirma que a produção têxtil é, de fato, mais antiga que a olaria e talvez que a agricultura e a pecuária. É provável que tal produção tenha consumido mais horas de trabalho por ano, nas regiões de clima temperado, do que a produção de cerâmica e a produção de alimentos juntas. O trabalho era feito, principalmente, por mulheres, sendo que, até a Revolução Industrial (e até este século em muitas sociedades camponesas), a tarefa de fiar, tecer e costurar ainda era atrelada, em grande maioria, às mulheres.

Tais informações são importantes para desmitificar a imagem clichê de que o homem pré-histórico se vestia apenas com peles de animais. De fato, sendo as indumentárias deste período produzidas a partir de fibras vegetais, peles e/ou pêlos (a exemplo das lãs), é importante frisar que tal conhecimento a respeito, tendo em vista a degradação dos materiais, só foi possível graças à interpretação e análise da produção visual remanescente deste período, e só é possível tentar compreender os detalhes da indumentária mediante seus registros gráficos.

O conhecimento do vestuário se encontra de fato limitado a um pequeno número de elementos físicos cuja matéria-prima longa (pedra, bronze, osso etc.) garantiu a conservação, ao passo que os de material perecível (fibras, casca de árvore, couro, pele etc.) geralmente desapareceram e são muito raramente encontrados, seja em algumas zonas de habitação, principalmente lacustres, seja nas sepulturas. É o caso dos tecidos em fibra vegetal, linho, filaça, junco etc (BOUCHER, 2010, p. 21).

Como os povos e civilizações antigos possuíam, até onde se sabe, organizações muito

estratificadas, em que havia classes que se destacavam mais do que outras, suspeita-se que muitos fatores das interpretações acerca da produção artística e de repertórios indumentários, inevitavelmente, apresentam distorções (ANAWALT, 2011, p. 19). Considerando que tais têxteis se constituíam de matéria orgânica, sendo, assim, estritamente perecíveis, muito do que se descobriu sobre a consolidação da existência de atividades têxteis no período Paleolítico Superior parte de evidências indiretas. “Especialistas estimam que a proporção de objetos perecíveis para objetos duráveis gerados na cultura média é de cerca de 20 para 1”¹⁶³ [Tradução nossa] (ANGIER, 1999). De acordo com as informações apresentadas por ANAWALT:

[...] desde o início do período Paleolítico Superior, já existia uma atividade têxtil e de cestaria bem estabelecida. Para tanto, basearam-se em dados de dois sítios paleolíticos, de aproximadamente 26000 a.C, da região da Morávia, República Checa. No sítio de Pavlov I¹⁶⁴, as evidências foram obtidas de impressões de material entrelaçado – têxtil e cestos -, encontradas em quatro amostras de argila queimada. O uso pelos arqueólogos do termo “têxtil”, relativo à produção de tecidos, implica a utilização de algum tipo de tear vertical ou horizontal durante o Paleolítico Superior, bem antes do que se imaginava até então. Um dos principais arqueólogos do sítio de Pavlov I, James M. Adovasio, acredita que a atividade têxtil na Europa seja até mesmo anterior a 26.000 a.C., data atribuída aos sítios da Moldávia, podendo ser “no mínimo 40.000 a.C. [...] (2011, p. 82).

Tais afirmações e constatações só puderam, em grande parte, ser elaboradas a partir das observações acerca dos traços e desenhos encontrados sobre esculturas, a exemplo da Vênus de Lespugue (26.000 a 24.000 a.C), esculpida em osso de mamute e encontrada em 1922, uma vez que, ao observar o nível de detalhamento do como foi traçada a saia de cordas na Vênus de Lespugue, os arqueólogos e demais pesquisadores passaram a suspeitar que quem a esculpiu possuía conhecimentos sobre tecelagem, pois o nível de detalhamento presente na maneira como os traços foram arranjados e gravados na peça leva a supor que a pessoa que a fez era tecelã ou estava sendo orientada por um tecelão (ANGIER, 1999). (Ver Fig. 78¹⁶⁵

Antes de se permitir, porém, adormecer um sono antropológico, atestando uma determinada necessidade de construir representações a partir de pressupostos binários na busca de uma verdade essencial, ao olharmos para a superfície da estatueta, o que se vê? O que colocou a pensar tais antropólogos e demais pesquisadores? Teriam os traços, os desenhos, os arranhões, que se estabelecem como fendas nas superfícies da estatueta, aberto fissuras nos pensamentos dos pesquisadores?

Não se pode afirmar que o tecido nasce com a Vênus de Lespugue, mas, com ela, passa a ser possível demonstrar, por intermédio dos desenhos sobre sua superfície, que, no momento em que ela foi talhada, passou a haver uma representação, um desenho de algo que não se sabe ao certo o que foi. A necessidade de firmar uma identidade localiza o desenho como um tipo de saia ou tanga tramada, constituindo um tipo de tecido.

Em tais pensamentos, por mais embasados que estejam por dados científicos, análises de

163 *“Expert estimate the ratio of perishable objects to durable objects generated in the average culture is about 20 to 1”*

164 “Dois nomes são usados na literatura para designar o mesmo período cultural do Paleolítico Superior, entre 20 mil e 27 mil anos atrás: Pavlov, o termo russo derivado do sítio na Europa oriental, e Gravetiano, o termo ocidental inspirado em um sítio francês” (ANAWALT, 2011, p. 580-581).

165 Disponível em: <<https://www.donsmaps.com/lespuguevenus.html#reference>> Acesso em Set. 2017.

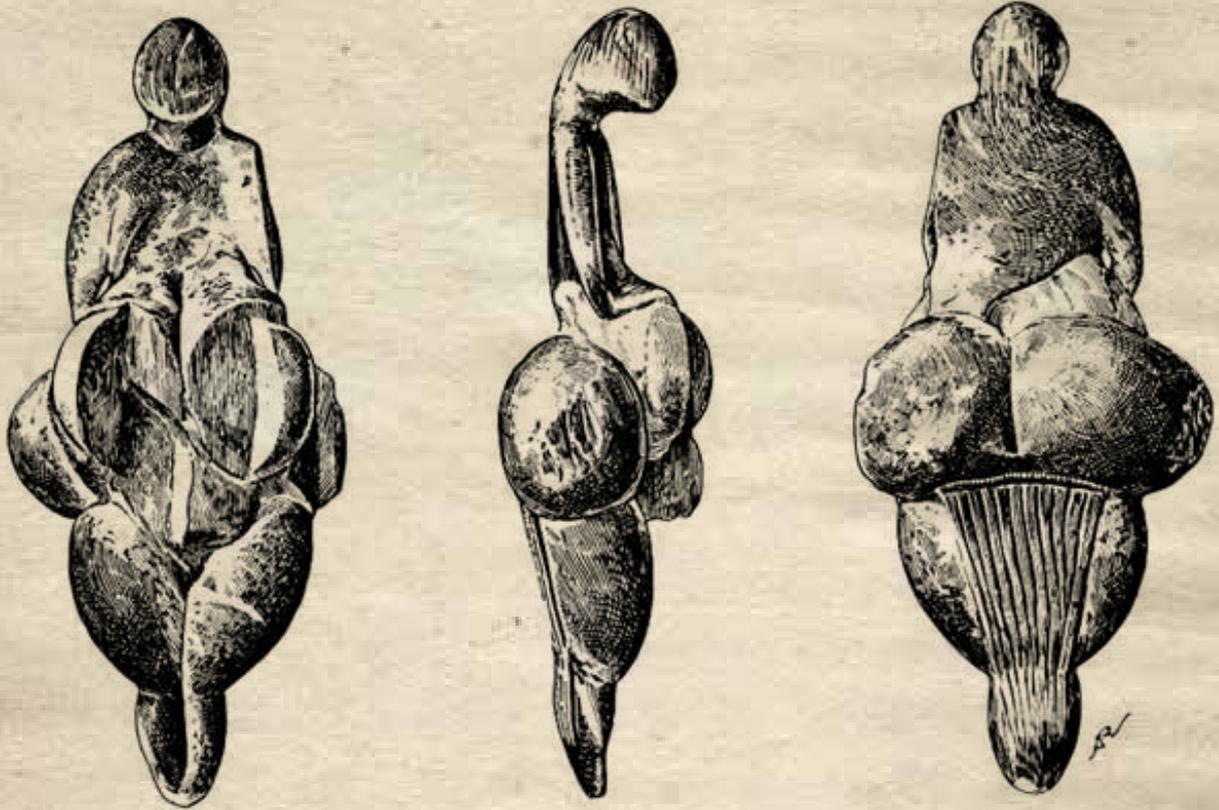


Figura 78- La Statuette féminine de Lespugue (Haute-Garonne) Boletim da Sociedade Pré-Histórica da França, 1924, tomo 21, N. 3. p. 81-84.

datação de carbono e outras coisas do gênero, há sempre algo que escapa, para a glória e o “esplendor do ‘SE’” (DELEUZE, 2006b, p. 17). Afinal, e se o desenho estivesse incompleto e fosse apenas uma parte de algo que não se chegou a ser concluído? E se fosse a tentativa de representar algum tipo de pintura corporal ou mesmo marcas, como cicatrizes sobre a pele? E se for apenas riscos aleatórios de alguém que brincava com um objeto cortante sobre a peça de osso, como quem risca aleatoriamente com uma caneta sobre papel quando se espera ao telefone? Independentemente de quais foram as intenções de quem traçou tais linhas sobre a pequena estatueta, a composição de linhas permanece sendo um tipo de desenho que coloca a pensar a respeito da representação de um tipo de peça de vestuário.

George Bataille (2015), ao escrever sobre a arte parietal em Lascaux, no subcapítulo de *O nascimento da arte*, em que trata das figuras femininas, onde, entre outras, também menciona a Vênus de Lespugue, fala do caráter enigmático de tais figuras, reforçando o quão variáveis podem vir a ser as interpretações acerca de tais objetos.

Mas nada sabemos que dê uma sensação de clareza; e destas diversas representações, as mais antigas da forma humana, tudo quanto podemos dizer é que elas convergem essencialmente em deixar na sombra a aparência que hoje costumamos trazer à luz (BATAILLE, 2015, p. 124).

A aparente necessidade de se chegar a uma verdade acaba por demonstrar o quanto o primado da identidade vem a definir o mundo da representação. No âmbito do pensamento representacional, todo e qualquer traço passa a assumir uma significação. Ao compor uma reunião de significações, as interpretações se dão na comparação de modelos, remetendo a padrões previamente identificados, que passam a servir como exemplos. Assim o traço, que é sulco, que é marca, que é desenho, pode, a todo momento, vir a ser algo novo a cada vez que se tenta traduzi-lo, a cada novo pressuposto que se inventa ou se compõe.

Muito do que se vê, se mostra e/ou que passa a se tornar visível, na maioria dos casos, passa a sê-lo pelo desenho, por vias “*desenhativas*” (MASSIRONI, 2015). Pensando o como na construção dos modos de apresentar/representar imagens (objetos, paisagens, plantas, animais, lugares etc.), observa-se que cada desenho acaba por apresentar algum tipo de significação, vindo a ser importante dar atenção aos modos de pensar de cada época, cada local, cada cultura com relação às maneiras de ver o mundo em que se está inserido. Produzir desenhos, embora muitas vezes se demonstre simples, vem a ser uma ação simultaneamente complexa por sua flexibilidade e dinamismo.

De facto, esta técnica essencial e primária, baseada nos processos da visão, encontra meios e matizes para se adaptar às mais variadas exigências. Ela vai desde a ilustração das funções taxonômicas das ciências da natureza, às descrições expressivas da ilustração artística; da coordenação dos traçados na elaboração de um projecto técnico, à explicação num diagrama do complexo conjunto de dados inter-relacionados entre si; do porem-se sinais sistematicamente modificados, que caricaturando coisas e pessoas os tornam reconhecíveis através de um filtro interpretativo, ao esquematizar-se a realidade nos brasões, nos ferretes nos sinais; ao contribuir para tornar compreensível, porque traçada com um sinal, a hipótese teórica da interligação das partículas da matéria; até exprimir, talvez com uma garatuja, a projecção do mundo afectivo da criança (MASSIRONI, 2015, p. 17).

Conforme listado anteriormente, observa-se que os grupos humanos que produziram registros gráficos, em especial pinturas e desenhos, podem ser encontrados em todos os continentes, não sendo uma exclusividade das civilizações indo-europeias. Tais registros foram utilizados de modo amplo por estes grupos para ilustrar, narrar, esquematizar, das mais variadas maneiras, seus mundos, suas vidas.

Outro exemplo brasileiro é apresentado por Thiago Fonseca De Souza (2016) em sua dissertação de mestrado, intitulada *Pinturas rupestres e paisagem: um estudo de caso das representações zoomórficas do vale do Catimbau-PE* e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, da Universidade Federal de Pernambuco, em que, dentre as pinturas analisadas, datadas de pelo menos 6 mil anos, observou-se a presença de pequenas figuras antropomorfas, algumas portando atributos culturais que lembram bolsas ou sacolas, outros “antropomorfos ornados com atributos culturais e vestimentas, em alguns casos, formando cenas, cuja disposição dos elementos remete à cópula humana” (SOUZA, 2016, p. 140).

Outro exemplo se dá com os povos nômades que viveram na região das Montanhas Altai na Rússia, por volta dos séculos VI e III a.C, entre as estepes e pradarias do vasto planalto de Ukok, onde se encontram as fronteiras da China, do Cazaquistão e da Mongólia, e estabeleciam troca comerciais com a Pérsia, Índia e China. Nos artefatos encontrados na região de Pazyryk¹⁶⁶ (zona das Montanhas Altai), há uma grande gama de imagens e representações que vai de tatuagens representando animais fabulosos sobre a pele de múmias até peças em tapeçaria e feltro com desenhos de animais e cenas do cotidiano, havendo a suspeita de que muitos destes artigos têxteis possam ser originários das regiões com as quais estes nômades estabeleceram contato (HERMITAGEMUSEUM, s.d.) (ANAWALT, 2011). (Ver Fig. 79¹⁶⁷)

Outro exemplo vem dos povos sumérios, que, por volta de 1600 a.C., já utilizavam o desenho para traçar mapas e cartografias urbanas, como o plano da cidade de Nippur, considerado um dos mais antigos planos desenhados em escala, onde pode-se identificar vários dos principais pontos da cidade (FIALHO, 2010).

Linhas, traços, marcas, sulcos que desenhavam a superfície de esculturas, paredes, papéis, tecidos, mares, cidades, países inteiros, assim como aconteceu em todos os continentes, a exemplo da América do Sul, em que, ao ser encontrada por portugueses e espanhóis no século XVI, teve sua colonização desempenhada não apenas pela força e violência dos conquistadores europeus, mas também por seus desenhos, em especial os produzidos pelos engenheiros militares (BUENO, 2011)

166 Pazyryk também é o nome de um antigo povo nômada que viveu na zona das Montanhas Altai na Rússia siberiana a sul da atual cidade de Novosibirsk, perto da China, Cazaquistão e Mongólia.

167 “O corpo de um chefe, encontrado em Pazyryk Barrow no. 2, foi coberto com tatuagens, que infelizmente são mal preservadas. As tatuagens podem ser melhor vistas no lado direito do corpo. O braço direito do pulso ao ombro traz as representações de seis bestas fantásticas com chifres, seus quartos traseiros torcidos ao redor. A perna direita da rótula até o tornozelo é coberta com a representação de um peixe. No peito há um tigre com uma cauda em espiral. No braço esquerdo há dois veados e um moufflon saltitante. Mais cedo uma tatuagem foi pensada para indicar o status social alto de um homem. No entanto, investigações recentes das múmias dos túmulos de Pazyryk revelaram que todas elas têm tatuagens. As imagens são feitas no chamado estilo zoomórfico Scytho-Siberiano.” [tradução nossa]. Disponível em < <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879958> > acesso 27 out. 2018.



Figura 79- (Esq.) Fragmento de uma cobertura para uma sela, com um alce, 54x30 cm. (Dir.) Tatuagem no braço direito de um chefe tribal, 60x28 cm. Ambas as imagens da Cultura Pazyryk, Século V a.C., Coleção Artefatos Arqueológicos da Europa Oriental e Sibéria do The State Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.



Figura 80- Mapa mostrando a cidade de Nippur, inscrita em uma placa de argila. 1.500 a 1.700 aC., 21,5x17x4,3 cm. Coleção Hilprecht da Universidade Friedrich-Schiller, Jena, Alemanha.

De acordo com Bueno (2011), o processo de formação territorial da América sob o impacto das explorações e expansão europeias a partir do século XVI não consistiu apenas no desdobramento de um acaso ou de um encontro inevitável. Exploração, conquista e povoamento constituíram as bases de um grande esforço de espacialização, que envolveu um movimento material e uma produção de constituintes imaginários de uma realidade constantemente renovada. Desse modo, redes de assentamentos, portos, fazendas, missões, presídios, fortificações, vilas, aldeias e cidades, junto com um vasto repertório de escritos e imagens, tornaram-se lugares concretos e imaginários do movimento no espaço dos impérios e sociedades.

Os desenhos dos engenheiros militares hoje seduzem pela beleza das cores e das aquarelas, mas eram artefatos pragmáticos, submetidos à razão do Estado. Prospectivos e propositivos, descrevem, relatam e projetam. Seriados, especializam lógicas, redes de relações sociais, fluxos, políticas de um lento processo de territorialização dos impérios europeus em constante movimento. Fascinam o olhar, revelam e, ao mesmo tempo, ocultam na medida dos interesses em jogo. Suas escalas gráficas e seu grau de objetividade variam em função do papel que cumprem. Não se limitam a instrumentos de raciocínio e descrição; projetam e especializam desígnios políticos. Tomados como fonte para História, convém desconfiar da sua aparente neutralidade (BUENO, 2011, p. 28)

A constituição do território que, hoje, se conhece por República Federativa do Brasil se compôs pela força de uma agência interoceânica, da qual Portugal foi seu principal domínio, e a partir dos fluxos de intercâmbio cultural e de conhecimento de uma outra realidade que se interpôs entre o olhar e o real, “entre o referente real e o imaginário (desígnio)” (BUENO, 2011, p. 20).

No processo de elaboração dos mapas de um território, misturavam-se saberes e políticas, projetos e desígnios no trabalho de produção e controle dos espaços em um contexto em que mentalidade e materialidade configurariam a posse de um território, o qual que se transformaria especialmente diante dos espaços adjacentes do império espanhol, outro grande concorrente na corrida imperial da América, pelo menos, até o século XVIII, em que holandeses, franceses e ingleses entrariam, principalmente, nas Guianas. Desenhos e projetos foram instrumentos tão importantes quanto as armas para materializar a presença e o poder de um Rei ausente nos espaços incorporados em seus domínios ultramarinos (BUENO, 2011).

Assim como os desenhos se constituíram parte de ações colonizadoras, como ocorrido no Brasil no decorrer dos séculos XVI ao XVIII, os desenhos também fizeram parte da composição de mudanças culturais na Europa ao inserir novas imagens que incrustavam e integravam toda sorte de artigos têxteis, principalmente nos tecidos usados em indumentárias e tapeçarias. Pois, mesmo com a crescente atividade de tecelagens europeias, os tecidos vindos do Oriente permaneciam exercendo seu fascínio sobre os países ocidentais (BOUCHER, 2010).

Musselinas de seda e ouro de Mossul, *damasquilho* com ornamentos tecidos de Damasco ou da Pérsia; as conhecidas como *baldacchino*, com padrão de miniaturas difundidas até na Inglaterra; lãs de Antioquia com fundo preto ou vermelho decorado com pássaros ou azuis; *camocas*, transmitido da China para Pérsia e para Chipre, onde se fabricavam o *maramoto*, o damasco e os cordões de ouro; *dabiky*, do Egito, com flores douradas: esses poucos nomes mostram que os grandes centros do Oriente forneciam têxteis a Europa (BOUCHER, 2010, p. 179).



Figura 81- Delineatio omnium orarum totius Australis partis Americae, dictae Peruvianae... [Cartográfico] = Afbeeldinghe van alle de Zee-custen des gheheelen... Langren, Arnold Florent van, 1580-1644. Amsterdam [Países Baixos]: Coenelis Claesz, 1595?]. 1 mapa: gravado em metal; 41 x 55cm. Biblioteca Nacional (Brasil).



Figura 82- A cidade de Angra na ilha de Iesu xpo da Terceira que esta em 39 graos. 1 planta: gravada em metal; 48 x 84 cm. 1595. Linschoten, Jan Huygen van, 1563-1611. Biblioteca Nacional (Brasil).



Figura 83- *Atlas do Brasil*, c.a1666-?. 1 atlas ms. (16f.): 29 cartas col; 40 x 56,5 cm. Albernaz II, João Teixeira, fl. 1655-1699. Biblioteca Nacional (Brasil).

Os tecidos orientais eram consumidos tanto pelas cortes quanto pelo clero, usados nas mitras dos bispos e em paramentos de altar. Eram especialmente cobiçados devido à perfeição técnica na composição de seus padrões, cujos desenhos que compunham tais padronagens se distribuíam entre criaturas fantásticas e animais heráldicos, padrões abstratos e composições florais, sendo que as padronagens com criaturas heráldicas eram tidas como padrões clássicos até meados do século XIII, cuja origem nem sempre foi clara. Embora predomine a origem persa, podiam ser importados dos próprios ateliês sassânidas¹⁶⁸ ou serem imitações e até mesmo criações a partir de tecidos sassânidas¹⁶⁹ (BOUCHER, 2010; IRANICAONLINE, 2020; METMUSEUM, 2020).

Foi esse repertório de ornamentos que os ateliês da Itália e mesmo outros mais distantes imitaram: os de Rasbonne e de Colônia, em meados do século XIII, atestam a penetração de certos protótipos da arte oriental, cujos motivos se transformam, pouco a pouco, para se adaptar ao gosto ocidental. A Itália liberta-se bem cedo, no século XIV, dessa tutela oriental e atribui uma importância crescente ao padrão floral estilizado até a eliminação praticamente completa dos temas animalistas e das divisões arquitetônicas. A moda de corbelhas de flores se generaliza e se desenvolve consideravelmente em Florença e Gênova (BOUCHER, 2010, p. 179).

No século XV, os tecidos produzidos na Itália exploravam amplamente desenhos compostos por arabescos florais estilizados que também proviam de elementos decorativos vindos do Oriente, tecidos estes que compuseram as vestes de personagens retratados em pinturas da época, a exemplo de pinturas produzidas por artistas de Florença e demais locais da península Itálica, que interpretaram o tema da Adoração dos Reis Magos (Niccolò e Giovanni Pisano, Duccio da Buoninsegna, Giotto, Andrea Orcagna, Lorenzo Ghiberti, Masaccio, Gentile da Fabriano, Paolo Uccello, Domenico Veneziano) (Figuras 87e 87). Tal tema pôde inspirar muitos artistas, pois contava com uma série variada de fontes escritas e icônicas: histórias, lendas, tradições, muitas imagens, símbolos e significados associados aos Reis Magos durante séculos; as histórias e memórias das caravanas, especialmente orientais, e as celebrações da Epifania com suas procissões (BOUCHER, 2010; MEDDE, 2017).

Observa-se que, a partir do século XV, os tecelões europeus, especialmente os italianos, permaneceram fazendo uso, em seus repertórios de desenhos, de motivos de influência oriental ao mesmo tempo que aumentaram o emprego de desenhos de padrões florais autorais. Por volta de 1430, um novo estilo de desenho, especialmente nos veludos, passou a se desenvolver com base em formas florais, vindo a ser trabalhado em uma escala muito maior do que a conhecida anteriormente (BOUCHER, 2010; TRC-LEIDEN, 2020), desenvolvendo-se em formas assimétricas e simétricas em

168 A origem sassânida é atribuída especialmente quando os tecidos são decorados com padrões de animais heráldicos. Típicos são pavões, carneiros e outros animais que são organizados individualmente ou em pares dentro de uma roseta. O carneiro era o deus da guerra em conexão com Verethragna (divindade do zoroastrismo, cujo nome pode ser interpretado como “Vitorioso”) e, portanto, tinha uma popularidade particular nas artes sassânidas como motivo para têxteis (IRANICAONLINE, 2020).

169 “Os têxteis feitos no Egito, no Oriente Próximo e no oeste da Ásia Central na era sassânida eram comumente decorados com um único animal ou um par confrontado. Uma estilização geométrica particularmente angular dos animais caracterizou algumas das peças tecidas em Sogd, no oeste da Ásia Central. A preciosa qualidade das sedas luxuosas levou à transferência de padrões têxteis para outras mídias - vasos de prata, esculturas em pedra e cerâmicas - muitos dos quais foram feitos séculos após o colapso do Irã sassânida e as conquistas árabes generalizadas no Oriente Próximo. O carneiro com fita representado neste fragmento de tecido é de inspiração sassânida. O andar do animal e certos detalhes estilísticos, como os chifres espalhados representados frontalmente, o colarinho e as fitas esvoaçantes são características desse motivo, tal como ocorre nos selos sassânidas e no estuque” (METMUSEUM, 2020) [tradução nossa].

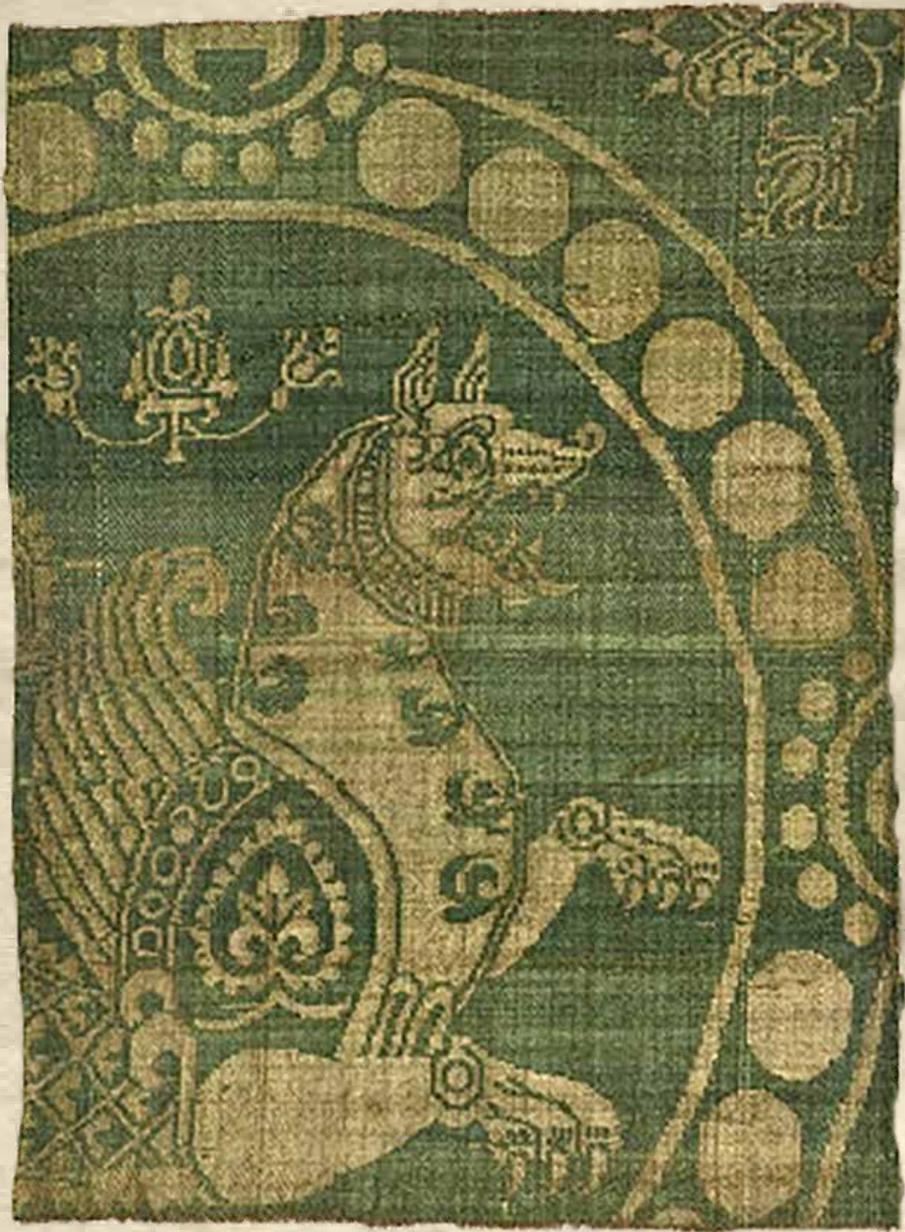


Figura 84- *Fragmento de tecido Sassânida*. Pérsia, século 7. Samita de seda moldada 25 x 34 cm. (MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris.



Figura 85- *Fragmento de tecido Sassânida*: aríete com uma fita no pescoço e fitas esvoaçantes ca. Século 7 DC. Lã e algodão 21,8 x 10,5 cm. *Metropolitan Museum*, Nova York.

grande escala e abrindo espaço para o surgimento de outro tipo de desenho na tecelagem de veludos, o chamado *ferronnerie* (Figura 88), por causa de sua semelhança com o rendilhado de ferro habitual na composição de gradis arquitetônicos, ornamentando-os “com romãs ou cardos inscritos entre largas linhas ondulantes” (BOUCHER, 2010, p. 179) (Figura 89).

Outra forma de tecido muito cara e popular no final do século XV e início do século XVI era o veludo brocado (tecido de veludo com brilho metalizado), que incluía fios de ouro e/ou prata somados a técnicas de veludo. Nesse contexto, o auge do luxo para muitos clientes eram os veludos tecidos com seus brasões ou emblemas pessoais. Esses veludos encomendados foram produzidos na Itália e na Espanha para cortes reais, nobres e igrejas em toda a Europa.

O repertório imagético de referências exóticas se ampliou ainda mais quando as Grandes Navegações e suas explorações ultramarinas, em especial os reinos da península ibérica, estabeleceram contato com novas riquezas que interessavam muito ao Velho Continente. O contato direto com uma vasta gama de fauna, flora e minerais, assim como de técnicas e conhecimentos empregados em manufaturas de toda a sorte, impactou os exploradores ibéricos. A exuberância do Novo Mundo foi descrita em relatos detalhados, a exemplo do que escreveu Cristóvão Colombo em sua carta anunciando a chegada às Índias, quando, na verdade, havia chegado à ilha de Guanahani (nas Bahamas), em 12 de outubro de 1492.

As suas terras são altas, e nela muitas cadeias de montanhas e montanhas muito altas, sem comparação com a ilha de Tenerife; todos muito bonitos, com mil caminhos, e todos percorríveis, e cheios de árvores de mil maneiras e altas, e parece que chegam ao céu; E eu já disse que elas nunca perdem suas folhas, pelo que posso entender, que as vi tão verdes e tão bonitas quanto são em maio na Espanha, e elas estavam em flor, delas com frutos, e delas em outro termo, como é sua qualidade; e o rouxinol e outros pássaros cantaram de mil maneiras no mês de novembro onde quer que eu estivesse. Existem palmeiras em seis ou oito formas, o que é admiração em vê-las, pela bela deformidade delas, mas assim como as outras árvores e frutas e ervas. Nela há maravilhosos pinhais e campos muito extensos, e há mel e, em muitos aspectos, pássaros e frutas muito diferentes. Nas terras, há muitas minas de metal e pessoas em número considerável¹⁷⁰ (BRY, 1594, p. 2) [tradução nossa].

Tanto nas cartas quanto em suas anotações, Colombo não para de elogiar a beleza da vegetação e, apesar de sua ausência de conhecimento acerca de tudo que lhe é novo, está convencido do potencial comercial da exuberante vegetação do Novo Mundo, conforme escreveu em seu diário em 19 de outubro de 1492: “... e ainda acredito que há nelas (nas ilhas) muitas ervas e muitas árvores que valem muito na Espanha para tinturas e remédios de especiarias, mas não as conheço, o que me dá grande pena” (HEERS, 1992, p. 315 *apud* OLARTE, 2019) [Tradução nossa]¹⁷¹.

170 “Las tierras de ella son altas, y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Tenerife; todas hermosísimas, de mil fechuras, y todas andables, y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprender, que los ví tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España, y de ellos estaban floridos, de ellos con fruto, y de ellos en otro término, según es su calidad; y cantaba el ruiñeñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andaba. Hay palmas de seis o ocho maneras, que es admiración verlas, por la deformidad berosa de ellas, mas así como los otros árboles y frutos e hierbas. En ella hay pinares a maravilla y hay campiñas grandísimas, y hay miel, y de muchas maneras de aves, y frutas muy diversas. En las tierras hay muchas minas de metales, y hay gente en estimable número” (BRY, 1594, p. 2).

171 “... y aun creo que a en ellas (en las islas) muchas yervas y muchos árboles que valen mucho en España para tinturas y para medicinas de espejería, mas yo no los conozco, de que llevo grande pena” (HEERS, 1992, p. 315).



Figura 86- Detalhe das roupas com tecidos orientais. Retábulo de Adoração dos Magos. Tempera sobre madeira. Gentile da Fabriano. 1423. Dimensão total 300 cm x 282 cm. Galeria degli Uffizi. Italia.



Figura 87- Detalhe das roupas dos Reis Magos com tecidos orientais, *The Adoration of the Magi*. Domenico Veneziano. Ca. 1439. 84 x 84 cm. Pintura a óleo sobre madeira de álamo. *Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 88- *Veludo Ferronnerie*; Itália, provavelmente de Veneza. 94,6 x 81,3 cm. veludo de Seda. ca. 1475-1500, *RISD Museum*, Providence (EUA).



Figura 89- Veludo de seda modelado com relevo, corpo único Itália, século 15. 55x48 cm
(MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris.

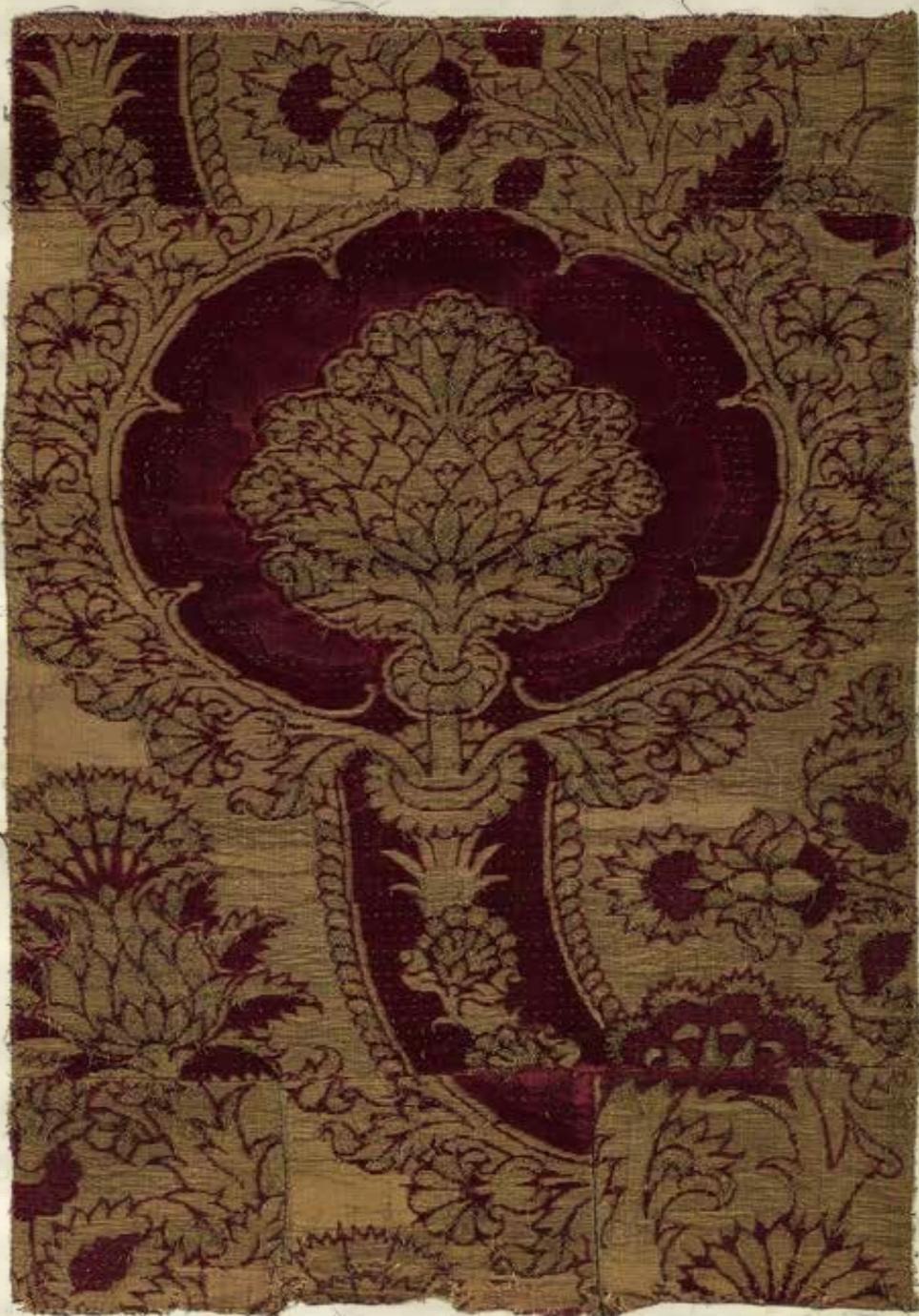


Figura 90- Pedaco de veludo vermelho aluciolato elevado, três alturas de pêlos, fundo tafetá, enrolado na trama. Itália, século 15. 73 x 47 cm. (MAD) Musée des Arts Décoratifs, Paris.



Figura 91- Peça de veludo de seda e fios metálicos. Itália, segunda metade do século 15. 67.3 x 55.9 cm. Metropolitan Museum, Nova York.

Apesar do fato de que tais descobertas precisassem ser respaldadas com provas materiais, é evidente que o mundo natural não pode ser facilmente extraído de seu entorno. Para traduzir a vasta quantidade de plantas, animais e paisagens, foi necessário desenvolver um sistema imagético de representação e classificação que contou não apenas com descrições literárias, pinturas e desenhos, mas também com amostras ilustrativas dos modos de se viver no Novo Mundo.

Olarte (2019) observa que os metais preciosos, como ouro e prata, foram mais fáceis de mobilizar do que os exemplares de flora e fauna, que tiveram de ser representados e apresentados de outras maneiras. O autor menciona o caso do conquistador espanhol Hernán Cortez, que, diante de sua dificuldade em descrever a diversidade de materiais produzidos no México, enviou ao rei Carlos V mantas de algodão colorido com adornos, camisas, almofadas e tapetes.

Vale destacar, conforme assinala Garcia (2010), que muitas das representações apresentadas pelos conquistadores não primavam pela fidelidade ao elemento representado, pois a lógica de composição de tais representações era regida por um conjunto de regras motivadas a partir do como tais visualidades poderiam se adequar aos propósitos dos conquistadores.

As Cartas de Relação de Cortez (são cinco, porém a primeira se extraviou), por exemplo, colocam os mexicas, ou astecas, dentro da imagem do bom selvagem de Rousseau. Elas descrevem a laboriosa produção de têxteis organizada em Tenochtitlán, capital asteca sobre a qual hoje repousa a Cidade do México, para enfatizar o valor das plantas e dos animais dos quais se podem produzir fibras, como algodão e o *maguey*, ou extrair corantes, como é o caso do pequeno inseto denominado *grana cochinilha*, responsável pela disseminação do tom vermelho na Europa (GARCIA, 2010, p. 50).

Nos processos de compreensão da natureza americana, a apropriação do conhecimento nativo desempenhou um papel central, a exemplo do trabalho desempenhado por frei Bernardino de Sahagún¹⁷², que promoveu um projeto para traduzir, de forma abrangente, o conhecimento astronômico, histórico, religioso, da História Natural e do funcionamento político dos nativos mexicanos do século 16.

Sahagún consolidou uma oficina em que indígenas faziam desenhos nos quais refletiam seus conhecimentos. Posteriormente, o frade se dedicou a transcrever o material, gerando um texto bilíngue que narrava, em espanhol e nahuatl, conhecimentos indígenas sobre geografia, comércio, religião e política.

Os desenhos dos indígenas a serviço de Sahagún são uma amostra clara do vasto conhecimento nativo sobre a natureza americana e revelam uma cultura misteriosa e sofisticada. O rigor com que são descritos animais e plantas, como o beija-flor, mostra a riqueza do conhecimento local sobre a natureza (Figura 93).

Del Paso (2008), ao escrever sobre a cozinha mexicana, conta que os espanhóis encontraram, no México, mais de dez mil espécies de plantas até então desconhecidas na Europa, descoberta que se deve, em grande parte, ao índio Juan Badiano, que traduziu para o latim o herbário asteca, conhecido

172 Bernardino de Sahagún foi um frade franciscano que compilou numerosas obras em espanhol e nahuatl sobre a religião e as práticas dos indígenas mexicanos. Sua obra mais importante é a *Historia de las cosas de la Nueva España*, também conhecida como *Códice Florentino*.

hoje como *Códex Barberini*¹⁷³, cujas ilustrações representam uma grande variedade de plantas que servem como remédios para curar diversos tipos de doenças (Ver Fig. 92)¹⁷⁴. Del Paso (2008) também cita o médico espanhol Francisco Hernández, autor da *História Plantarum Novae Hispaniae*¹⁷⁵. Hernández, profundo conhecedor da obra *História Natural*, de Plínio, almejava emular e substituir a *História Natural* do autor romano do século I. Dentre as plantas catalogadas por Hernández, podem ser destacadas milho, tomate, cacau, tabaco, coca, batata, além de muitas outras plantas americanas, que viriam a transformar a cultura do Ocidente e a história do mundo moderno (OLARTE, 2019).

A partir das ilustrações produzidas pela oficina do frei Bernardino de Sahagún, assim como tantos outros desenhos feitos por europeus, partindo do que foi efetivamente visto e também interpretado a partir de cartas e outras narrações, é possível observar o quão vasto e detalhado era o conhecimento nativo da História Natural americana em contraste às limitações dos europeus para compreender a natureza do Novo Mundo (Ver Fig. 93)¹⁷⁶. Por sua vez, a produção de desenhos e ilustrações desempenhou um papel central na produção de conhecimento, contribuindo, assim, com a compreensão europeia do Novo Mundo e, conseqüentemente, com seu processo de colonização.

Observa-se aqui, uma vez mais, o paralelismo entre as linhas das tecituras e as linhas gráficas, no qual os processos de criação, tanto de tecidos e tapeçarias quanto de pinturas, gravuras e desenhos, são pertinentes uns aos outros, afirmando que desenhar vem a ser uma maneira de tecer.

173 “Conhecido também como Códice Badiano ou Códice De la Cruz-Badiano, ou ainda, pelo seu título em latim *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (Livro das ervas medicinais dos índios). Se tratava de um escrito sobre plantas medicinais astecas, escrito originalmente em língua nahuatl a partir das narrações do, já idoso médico indígena (xochimilca), Martín de la Cruz — aluno do Colégio da Santa Cruz de Tlatelolco (México), por volta de 1552. O original em nahuatl desapareceu. Foi traduzido para o latim por Juan Badiano, também xochimilca e estudante do Colégio da Santa Cruz. Também é conhecido por Códice Barberini, devido a Francesco Barberini, que foi o seu possuidor durante os primeiros anos do século XVII. O códice que se encontra hoje no acervo do Vaticano” (GÁMIZ, 2020) [Tradução nossa].

174 “*Huitzquilítl. Tlatlancuaye: Remedio contra la sangre negra. Se cuecen en agua las ramas y raíces molidas de las hierbas cuauhtlabuitzquilítl y tlatlancuaye; se les agrega perla, bígado de lobo y pulque. Debe beber ese líquido así preparado. Separadamente ha de beber antes de la comida el jugo exprimido de diversas flores que huelen bien. Ha de andar en lugar sombreado, y se ha de abstener de trato carnal. Beberá muy moderadamente el pulque y mejor no lo beba, si no es como medicina. Dedíquese a cosas alegres, como es el canto, la música, el tocar los instrumentos con que acostumbramos acompañar nuestras danzas publicas.*” Tradução para o espanhol Disponível em: < <https://www.banrepcultural.org/historia-natural-politica/hnp-07.html> > Acesso em 20 set. 2020.

175 “Obra popularmente conhecida como Tesoro Messicano (Tesouro mexicano), cujo título formal é *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, seu, *Plantarum animalium mineralium Mexicanorum historia* (Inventário de itens médicos da Nova Espanha, ou História de plantas, animais e minerais mexicanos), também é conhecida como “Esemplare Cesiano”, devido às ricas anotações manuscritas de Federico Cesi (de 1585 a 1630), o naturalista e fundador italiano da Accademia dei Lincei, em Roma. O Tesoro é uma obra complexa: os eventos que culminaram na sua publicação em 1651 datam de 1570, quando o rei Filipe II da Espanha nomeou seu médico da corte, Francisco Hernández, para médico-chefe das Índias. Filipe ordenou que Hernández fosse ao México para estudar o meio ambiente do Novo Mundo, com foco nas aplicações medicinais de suas plantas ainda desconhecidas na época. Sete anos depois, Hernández retornou à Espanha, mas seu manuscrito, uma enorme coleção de nomes ininteligíveis com desenhos de plantas e animais desconhecidos, não agradou ao rei. Então Filipe solicitou a Leonardo Recchi para elaborar um texto mais compatível ao seu desejo original de uma lista de plantas para uso medicinal. Em 1610, o manuscrito de Recchi chegou às mãos de Cesi, que assumiu a tarefa de concluir a obra e garantir sua impressão. Cesi encomendou o comentário e a exegese de Johannes Faber, Fabio Colonna e Joannes Terentius, e a compilação dos índices ficou por conta de Francesco Stelluti. O volume traz quatro direitos de impressão datando de 1623 a 1627: *Privilegium Summi Pontificis* (do Papa Urbano VIII), *Privilegium Imperatoris* (do Fernando II do Sacro Império Romano-Germânico), *Privilegium Regis Galliae* (do rei Luís XIII da França), e *Privilegium Magni Ducis Etruriae* (de Ferdinando II, duque de Toscana), além de uma dedicação a Filipe IV datada de 1650 e o imprimátur de 1651” (WDL, 2020) [Tradução nossa].

176 Disponível em: < <https://www.banrepcultural.org/historia-natural-politica/hnp-07.html> > Acesso em 20 set. 2020.



Huizquilitt. Hasslanquaye.

Nigri remedium sanguinis.

Herbarum quauhtla huizquilitt & hasslanquaye & fructus & radices trite in aqua coquentur, quibus adiungitur margaritum, lupinum iecor, & Vinum nostrum. Quem quidem succum sic paratum bibendum sumet. Sepcem succum expressum ex diuersi generis bene olentibus floribus ante prandium bibet. In loco opaco ambulabit, a libidine se continebit, Vinum nostrum modice bibet, imo non bibet nisi pro medicina. Ictissimis rebus operam dabit, ut cantus vel cantioni, & tympanorum. quibus in saltatione publica uti solemus, pulsationi.

Figura 92 - *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, Martín de la Cruz, p. 41, 1552. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1991.



Figura 93- Beija-flor desenhado na oficina de Frei Bernardino de Sahagún. *Códice Florentino ou Historia de las cosas de Nueva. Fondo de Cultura Económica España*. México, 2005, p. 42. Banrepcultural (Montagem do autor)

Desegno e Desenho

“Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la *virtualmente*, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária *que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem*. Descubro que não conhecia o que conhecia: o nariz de minha melhor amiga...”

(VALÉRY, 2012, p. 61-62).

O desenho tende a ser uma temática motivadora que se desdobra em um vasto campo de temas subjacentes ao apresentar, em sua trajetória, o fato de já ter sido estimado como raiz matricial de todas as artes (no caso das belas-artes¹⁷⁷). Vem a ser uma tarefa complexa definir fronteiras claras ao que abrange os campos de atuação que compõem o desenhar perante a produção que se dá em várias áreas, como, por exemplo, na pintura, escultura, arquitetura, engenharia, tapeçaria e tecelagem.

Observa-se que o conceito de desenho que vem a ser mais utilizado na atualidade acaba sendo um tanto quanto limitado se comparado à conceituação empregada entre os séculos XV e XVIII (BUENO, 2011), pois, em sua origem, tal conceito abarcava uma ampla variedade de sentidos que, hoje, são atribuídos a outros termos, conforme será apresentado na sequência.

O termo desenho não se limita a uma única definição, sendo, no senso comum, vinculado a processos artísticos que o definem enquanto resultado de métodos de impressão de marcas sobre uma superfície, resultando em imagens que venham a sugerir linhas, pontos e formas em uma composição bidimensional. Em sua origem latina, a palavra “desenho” deriva do verbo *designare*¹⁷⁸, que pode ser traduzido como desígnio, intenção, propósito, finalidade, ou seja, o termo se dá imbuído em um sentido ambíguo, de desenhar e de designar.

Embora o termo “desenhar” esteja mais ligado à ação de executar, de fazer, de confeccionar, de produzir um desenho, o termo “designar” está comumente ligado à intenção de realizar algo, um propósito, uma vontade, e para ambos os termos suas tantas definições se complementam e se confundem muitas vezes.

O Renascimento traz à luz a palavra “desenho” (conforme grafado na língua portuguesa),

177 O conceito de “belas-artes” surgiu, no século XVIII, associado à ideia de que um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas vinha a ser superior aos demais. As belas-artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período, possuíam a dignidade da nobreza, em contraponto às, então desvalorizadas, “artes aplicadas” ou “artes secundárias”, devido ao fato de serem praticadas por trabalhadores. Assim, compunham as belas-artes: a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura.

178 “*designare* = lat. DESIGNÁRE, *che Propr. vale porre i segni, quasi per stabilire i confini, d’onde il senso piú lato di accennare, indicare, comp. del prefiss. De indicante compimento di azione, oppure l’atto di metter giù, e SIGNÁRE da SIGNUM segno (v. q. voce).* - *Indicare in modo determinato, Destinare, Deputare: accanto a Disegnare = tracciare le prime linee di un quadro. Deriv. Designato; Designazione.*” (PIANIGIANI, 1907, p. 399-400). “*Designare* = lat. DESIGNÁRE, *que Propr. vale a pena colocar os signos, como que para estabelecer os limites, a partir dos quais o sentido mais amplo de sugerir, indicar, comp. do prefixo. De indicando a conclusão da ação, ou o ato de abaixar, e SIGNÁRE do sinal SIGNUM (ver q. Item).* - *Indique de forma específica, Alocar, Deputado: ao lado de Desenhar = desenhar as primeiras linhas de uma pintura. Deriv. Designadas; Designação. Deriv. Designadas; Designação*” [Tradução nossa].

sendo que, de acordo com Martins (2007), o primeiro uso conhecido data de 1567¹⁷⁹. Palavra que apresenta uma conotação ampla desde seu surgimento, dividindo-se, basicamente, em duas linhas de sentido, sendo desenho como modo/maneira de pensar, de designar, e/ou modo/maneira de representar/interpretar uma imagem e/ou uma ideia com o uso de traços, uma composição de linhas traçadas, tramadas, resultando em um registro gráfico.

No livro de Vasconcelos (1567), o termo desenho, nas onze vezes em que é mencionado, diz respeito a desígnios, desejos, vontades, intenções.

*Errado fundamento he ho dos Reys, que desamparando o proprio estado por ir conquistar ho alheyo; occasiam muitas vezes de perderem ambos, ou gaynhar perpetua infamia, e muito peor fim. Vêm-se no que socedeo a el-Rey Artur, por pretender senhorearse de Itália; onde sabendo logo deste levantamento de seu estado tam injusto, e desleal, culpado nos vassalos, e condenado no filho, foylhe forçado leixar sua empresa, perder o **desenho** de sua cobiça, por acodir á conservação do adquerido: ca não he menos louvado ho conservar, que ho adquerir; por o que desapressando Italia, «levou seu exercito a Ingraterra, onde entrando foy recebido dos leais vassalos, e informado da determinação dos tredores (VASCONCELOS, 1567, p. 6). [Grifo nosso]*

Sua origem está intimamente ligada ao desenvolvimento da cultura humanista, em que o desenho adquire uma posição de respeito, passando a ser o centro das atenções em muitas discussões, especialmente no campo das Artes, sendo discutido e problematizado em inúmeras publicações e tratados. Por exemplo, para Giorgio Vasari (1511-1574), um artista e biógrafo que viveu em Florença, a arte do desenho procede essencialmente do intelecto, afirmação que vinha respaldada pelo que Aristóteles (séc. IV a.C.) propunha em sua obra *Poética*, muito citada por Protógenes (sec. II d.C.), ao afirmar que “o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir.” (LICHENSTEIN, 2006, p. 12). Federico Zuccaro (1542- 1609), em sua obra *Idea del pittore*, escreve que desenho é “forma, concepção, idéia, regra e finalidade – em suma, uma atividade superior do intelecto” (LICHENSTEIN, 2006, p. 12).

Em seu traçado etimológico, a palavra desenho tem sua origem atribuída ao termo florentino *disegno* (1444), que, na época, também já apresentava uma conotação dupla de significado, tanto como algo relativo a um procedimento mental (*ideiizzazione*) quanto a uma representação gráfica (MARTINS, 2007), a exemplo do que escreveu o pintor italiano Cennino Cennini (1370 – 1440) em seu *Il libro dell'arte*, o que viria a ser um dos primeiros livros sobre a arte no Renascimento e uma importante fonte sobre os métodos, técnicas e atitudes dos artistas medievais:

O termo florentino, *disegno*, com o qual se escreveram, nesse tempo, os primeiros tratados onde o desenho assume a acepção de ciência ou de teoria, deriva do denominativo *designare*, um verbo latino composto do prefixo *de-*, que lhe denota, precisamente, «proveniência», e *signum*, substantivo que corresponde a «rasura», «marca», «tipo», «grafo», «corte», «ferida». Portanto, *designare* indica tanto a acção de *mostrar* algo *de* algo (em geral, a «ideia» ou «essência»), constituindo-se na relação – daqui a intrínseca implicação com a *mímesis* ou com a «semelhança» (*homoiótēs*) antigas, espelhadas na *Vulgata: ad ciamus hominem imaginem et similitudinem nostram*», – como a acção de *incidir*, que abre, marca ou inscreve e que,

179 “Em português, segundo o Houaiss, a palavra desenho é registrada pela primeira vez em 1567, na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos Memorial, Das Proezas da Segunda Tavola Redonda” (MARTINS, 2007, p. 4).

instituindo-se, como linha de «separação», tem também o significado de distinção e diferenciação – «não vim trazer paz, mas espada; porque vim a separar ... », assim diz Jesus em Mateus 10,34-35 (PAIXÃO, 2008, p. 37).

O desenho, segundo Cennini, ocupa um local de destaque entre as ocupações humanas por combinar teoria e imaginação com as habilidades da mão. “*Disegno. El fundamento dell’arte, e di tutti questi lavorii di mano principio è il disegno e ’l colorire. 4. – Sai che ti avverrà, praticando il disegnare di gesso? Che ti farà aperto, pratico, e capace di molto disegno entro la testa tua*”¹⁸⁰ (CENNINI, 1859, p. 338-334). (Ver Fig. 95).

Embora seja mencionado em escritos provenientes do chamado “humanismo vulgar”, a exemplo da poesia e da literatura artística do período (como a de Cennini), será com as publicações de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, composta em duas versões, vulgar e latina, escrito por volta de 1435, mas apenas publicado a partir 1450) que tal vocábulo irá assumir o sentido semântico de “ciência” ou mesmo de “disciplina” aos moldes do que se conhece no presente momento (PAIXÃO, 2008).

Do desenho, Alberti exigira um quadro teórico preciso, equivalente ao que se espera de uma gramática, exactamente como tinha procedido para a escrita com a sistematização do florentino na sua *Grammatichetta*. As bases de tal intenção foram esboçadas no seu tratado *De Pictura* (para as artes “a mais antiga expressão teórica do Quatrocento”), composto em duas versões, vulgar e latina, respectivamente em c.1435/36. Aí o desenho surge como base fundamental para a prática da pintura, e aí, em diálogo e confronto com o “antigo”, se apresentam “as regras e o sistema das artes figurativas” (PAIXÃO, 2008, p. 23).

No referido tratado, Alberti se opõe aos moldes do como o desenho vinha sendo usado nas oficinas corporativas, as chamadas *botteghe*¹⁸¹, onde se dava a realização de estudos sobre proporções e temas antigos “através de modelos estereotipados desvinculados da própria natureza” (PAIXÃO, 2008, p. 23). Nos estudos de Alberti, a natureza era tomada por seu aspecto produtivo (*natura naturans*), e não como simples dado da criação (*natura naturata*).

Deste modo, pode-se observar que ambos os termos (*desenho* e *disegno*) trazem, em sua composição, as mesmas matrizes do latim *De signum*, relativo a sinal, marca distinta, assinatura, selo, e *Designare*, usado para definir a ação de marcar, traçar, representar, dispor, regular (ISODA, 2013).

Entende-se que o surgimento da palavra “desenho” no Renascimento se fez necessário porque, em tal período, especialmente com o advento da “perspectiva”, passaram a se dar novas maneiras de conceber as representações dos espaços e das formas em superfícies planas, especialmente na arquitetura.

As normas que presidem essa nova maneira de ver constituem um verdadeiro Código de Visualidade que se contrapõe e, aos poucos, revoga inteiramente a tradição da pintura medieval precedente, de origem bizantina, romântica e gótica (RIBEIRO, 1978, p. 105).

180 – “Desenho. O fundamento da arte. E de todos estes trabalhos manuais princípio é o desenho e a cor. 4 – Sabe o que te acontecerá, praticando o desenho com gesso? Isso fará com que você seja aberto, prático e capaz de muito desenho dentro da sua cabeça.” [tradução nossa]

181 Oficina (estúdio) de um mestre artista, em que artistas iniciantes, aprendizes ou alunos aprendiam participando na execução do trabalho.

A instituição de um código de visualidade, que se deu a partir de normas instituídas que passaram a compor as maneiras de ver, foi predominante por praticamente cinco séculos, reverberando diretamente nas maneiras de representar o mundo naqueles momentos, permanecendo, de certo modo, bastante presente ainda hoje, pois, segundo Baxandall (1991), as formas e estilo de representar imagens (no desenho e na pintura) “refletem o ambiente social” (p. 224) e os aspectos e convenções sociais que compõem a percepção em relação às maneiras de ilustrar e/ou representar uma imagem, sendo que as formas e os estilos tanto do desenho quanto da pintura podem apurar a percepção que se vem a ter da sociedade renascentista.

No século XVI, proliferaram textos que demonstravam os múltiplos sentidos que o termo desenho poderia prover, a exemplo de Francisco de Holanda (1517-1584), arquiteto, iluminador, pintor e teórico, considerado o primeiro grande nome da história do desenho português e primeiro autor a escrever sobre desenho em Portugal.

As menções ao desenho aparecem de maneira dispersa ao longo de suas obras, vindo a ser mencionado como temática em um de seus últimos textos. De acordo com Eduardo Duarte, em sua tese de doutorado intitulada “Desenho romântico português: cinco artistas desenhavam em Sintra”, apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes em 2007, a teoria sobre o desenho desenvolvida por Holanda pode ser dividida em duas partes:

Em primeiro lugar, no *Da Pintura Antiga* e nos *Diálogos em Roma* (2ª parte do *Da Pintura Antiga*) escritos em 1548, alguns anos depois do seu regresso de Itália em 1541, o autor refere essencialmente os aspectos mais teóricos e conceptuais do desenho no contexto da estética neoplatónica que perfilhava. Em segundo, no tratado sobre desenho, muito adequadamente intitulado *Da Ciência do Desenho* (1571), no qual o autor discorre essencialmente sobre os múltiplos aspectos práticos ligados ao desenho (DUARTE, 2007, p. 344-345).

Holanda possuía uma visão universalista, e, para ele, as artes estavam organizadas em “um sistema perfeitamente hierarquizado em função de uma lógica criativa interna” (DUARTE, 2007, p. 345). Nessa percepção, o desenho era a base de criação para tudo, pensamento que estava se disseminando no século XVI, especialmente por integrar os processos preparatórios da pintura, escultura e arquitetura, assim como níveis mais utilitários em muitas outras aplicações variadas. “O desenho é uma só arte ou ciência de que tudo o mais deriva, é o princípio da revelação, sendo uma forma de conhecimento e uma forma autónoma com dignidade própria no sistema das artes” (DUARTE, 2007, p. 345).

Na obra deste pintor português, o maneirismo está presente através do aspecto que melhor o define: a premissa teórica da Ideia, concebida platonicamente como fonte da beleza e reconduzida, em última análise, ao intelecto divino. Encarada pelos tratadistas italianos como “*scintilla della divinitá*”, a ideia é um reflexo, no entendimento humano, do modelo eternamente imanente ao intelecto divino, do qual procedem todas as criaturas. Ao artista, ser privilegiado, é dado imitá-la, nela reconhecendo os aspectos universais da natureza, identificados com a verdade (CALAFATE, 2020, s/p).

Porém, é em seu tratado intitulado *Lembrança Ao muyto Serenissimo e Christianissimo Rey Dom Sebastiam: De quãto Serve A Sciencia do Desegno e Etendimento da Arte da Pintura, na República*



Figura 95 - *Madonna e criança com anjos e Santos*. Cennino Cennini, tempera sobre madeira, 82 x 58 cm. por volta de 1400. Galleria Moretti, Florença, Itália.

Christam Asi na Paz Como na Guerra, publicado em Lisboa em 1571, que Francisco de Holanda irá sintetizar o conceito de *Desegno* de sua época:

[...]escrevo daquela ciência [...] a qual se chama *desenho*, e não debuxo nem pintura. [...] um dos maiores e mais proveitosos instrumentos [...] para as obras materiais (e ainda espirituais como são as imagens) de que servem as Repúblicas e os Reinos[...]. Quer dizer este *desenho* de que descrevo: antes determinar, inventar, ou figurar ou imaginar aquilo que não é, para que seja e venha a ter ser, assim das coisas que já são feitas do primeiro entendimento incriado de Deus, que as inventou primeiro, como das que ainda não são de nós inventadas. De que vem dizerem os pintores que já têm acabado e feito a sua obra como em sua ideia têm feito o desenho dela, não tendo ainda feito nada mais que o desenho na ideia. De que vem dizerem também que os Imperadores da guerra quem têm *desenho* de ir apresentar seu campo em tal província, ou de combater com seu exercito tal cidade, ou de fazer tal fortaleza, muito antes que o façam, tendo feito já o *desenho* na deliberação secreta do entendimento. Principalmente chamo *desenho* aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as formas que vemos; e compreende todas as obras que tem invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que as esperam de ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto baste quanto ao *desenho*. (HOLANDA, 1571, apud BUENO, 2011, p. 30).

Para Holanda, a noção de *desegno* diferia de *debuxo* ou pintura por vir a ser muito mais ampla na medida em que superava a simples representação gráfica. *Desegno* era o exercício de cunho intelectual que antecedia a realização de todas as obras que demandavam um processo de invenção, uma atenção e cuidado para com suas formas e proporções. Fala-se em exercício intelectual, pois tal prática implicava o domínio da aritmética, da geometria e do sistema de proporções que envolvia qualquer intento, sendo a concepção de uma tapeçaria, de um tecido, de uma pintura ou mesmo “a concepção das fortificações à *maneira italiana*, das obras ao *modo romano* ou *chãs*, das cidades de traçado regular ou tendencialmente regular, então em voga em Portugal”¹⁸² (BUENO, 2011, p. 30). Desta maneira, o “*desegno*” precedia a criação de qualquer intento – não somente arquitetônicos –, vindo a ser o elemento de ligação “entre o conhecimento da realidade e a ação sobre ela e, portanto, sinônimo de *desígnio*.” (Ibidem). Desta maneira, pode-se entender que, para Holanda, a definição de “*Sciencia do Desegno*” abrangia um amplo conhecimento sobre criação.

Bueno (2011) afirma que o uso do vocábulo *desenho*, em Portugal entre os séculos XV e XVI, passou a ser empregado para designar o que, hoje, se entende como representação gráfica (enquanto materialização de uma ideia¹⁸³ ou raciocínio por meio de traços sobre papel) no momento em que o vocábulo *debuxo* foi caindo em desuso, assim como quando os vocábulos *pintura*, *traça* e *risco* deixaram de ser usados como sinônimos e passaram a ser empregados para definições mais

182 Terminologias usadas nos séculos XV e XVI, em Portugal, em que “modo romano” diz respeito a Arquitetura do Renascimento, em oposição ao “modo moderno” associado a Arquitetura Gótica, e “Chã” significa sem ornamento (BUENO, 2011, p. 30).

183 “IDEA, *℥ ℥* a. imagem do objecto que se apresenta a alma, ou a percepção, e conhecimento d’essa imagem. Lus. 10. 7, , altos Barões, . . cujas claras ideias vio Protheo, i. e. imagens de homens que havião de existir. § Imagem, exemplar, molde, modelo. § Desenho, traça. § a Suprema ideia, por Deus. M. Conq; 2. 87. § Formar; ter; dar ideia de alguma pessoa, ou coisa; ideia clara, obscura; distinta confusa; adequada, ou inadequada; completa, incompleta; são os diversos grãos de perfeição, ou imperfeição, com que a alma percebe, ou conhece as coisas. IDEAR, v. at. traçar, desenhar alguma obra na mente. Vieira, o livro, que tenho: ideado. Varella, -o que os Políticos idearão” (BLUTEAU, SILVA, 1789, p. 690) [Grifo nosso].

específicas.

Outra publicação a circular pela Europa disseminando pensamentos e conceituações sobre o desenho foi a obra intitulada *"Iconologia"*, de Cesare Ripa (1560-1625), publicada em Roma em 1593 e cuja primeira edição ilustrada data de 1603. Nesta obra, Ripa empreendeu um ousado projeto que visava apresentar definições e fontes de personificações e alegorias que chegaram ao homem renascentista (DA ROSA, MIRAPALHETA, MORES, 2007). "Seguidor da tradição horaciana – *Ut pictura poesis* – o manual iconográfico de Ripa reconhece o desenho como uma prática artística autónoma, dotada de um papel decisivo na consagração do processo artístico" (RODRIGUES, 2012, p. 1-2).

A primeira edição ilustrada foi feita com mais de 500 termos discutidos e 400 desenhos ilustrados por meio de xilogravuras. O sucesso foi tanto que foi publicado em várias cidades da Itália durante o século XVII e também na Alemanha, França e Inglaterra. Esta obra veio a estabelecer parâmetros que, por muito tempo, serviram de base para a interpretação da simbologia das representações.

Nas várias edições de sua obra, o autor apresenta diversas propostas para a representação das alegorias, que tinham sempre a figura humana como referência base. Personificou várias imagens de virtudes, afetos, paixões humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, corpos celestes e províncias e rios da Itália. As imagens, compostas com base em contextualizações diversas, eram personificadas de acordo com o gênero italiano do termo masculino ou feminino. A alegoria para o termo *Disegno* ou *Dissegno*¹⁸⁴ aparece pela primeira vez na edição de 1613. (Fig. 96).

A ilustração contempla a imagem de um belo jovem, de aspecto nobre, ricamente vestido e portando um tipo de manto, a sustentar, na mão direita, um compasso e, na esquerda, um espelho¹⁸⁵. Segundo Ripa, o compasso estabelece a devida alusão ao desenho rigoroso, resultante da capacidade de calcular dimensões e respeitar proporções. O espelho visa simbolizar o reflexo da imaginação e não uma mimese do real, e, nas palavras de Ripa, "o espelho significa como o *Disegno* pertence àquele órgão interno da alma, que fantasia é dita, quase o lugar da imagem, portanto, que na imaginação todas as formas das coisas são usadas e fecundas em sua apreensão são consideradas belas, e não belas [...]" (1613, p. 197) [Tradução nossa]¹⁸⁶.

As vestes apontam para a o termo Investidura, preposição *in* e verbo *vestire* (sec. XIII), "vestir", de vestis, "manto". Aplicar, empregar, inverter capitais com finalidade lucrativa; fazer investimento

184 Observou-se o emprego de ambas as grafias para designar a mesma alegoria em diferentes edições da publicação.

185 "Un Giovane d'aspetto nobilissimo, vestito d'un vago & ricco drappo, che con la destra mano tenghi un compasso, & con la sinistra un specchio. Disegno si può dire che esso sia una notitia proporzionale di tutte le cose visibili, & terminate in grandezza con la potenza di porla in uso. Si sa giovane d'aspetto nobile, perche è il neruo di tutte le cose fattibili, & piacevoli per via di bellezza, perciòche tutte le cose fatte dall'arte si dicono più, & meno belle, secondo che hanno più, & meno Dissegno, & le bellezza della forma humana nella gioventù fiorisce principalmente" (RIPA, 1613, p. 196). "Um jovem de aparência muito nobre, vestido com um pano vago e rico, segurando uma bússola com a mão direita e um espelho com a esquerda. O desenho pode ser considerado uma "notitia" proporcional de todas as coisas visíveis, e finalizado em tamanho com o poder de colocá-lo em uso. Ele se conhece como um jovem de aparência nobre, porque é o nervo de todas as coisas que são factíveis e agradáveis por causa da beleza, de modo que todas as coisas feitas pela arte são ditas mais, e menos belas, de acordo com o que têm mais, e menos Design, E a beleza da forma humana na juventude floresce principalmente" [Tradução nossa].

186 "Lo specchio significa come il Dissegno appartiene à quell'organo interiore dell'anima, quale fantasia si dice, quasi luoco dell'imagini, perciòche nell'immaginatina si servono tutte le forme delle cose & fecondo sa sua apprensione si dicono belle, & non belle [...]" (RIPA, 1613, p. 197).

(de capitais); Dar, com certas formalidades, posse ou investidura a alguém ou a algo. (CUNHA, 2010). Percebe-se, aqui, que a noção de investimento deriva da ação de vestir, que se origina de uma atribuição medieval a respeito do valor simbólico conferido ao uso de um manto, em que “[...] todo manto é suporte de signos e toda entrega de manto está ligada a um rito de passagem, à entrada num estado novo.” (PASTOUREAU, 1993, p. 19).

Na acepção que o Renascimento lhe dá, o desenho evoca uma espécie de «sacramento» («*sacramentum est sacrae rei signum*») ou «**investidura**», que denota – no vestígio ou traço do que se consagrou, converteu ou investiu – a proveniência do acto de incisão que irreversivelmente marcou; uma tomada de posse irrevogável, instituída a partir de um plano incorpóreo, anestésico, comunitário, um *sacrum secretum*, como p. ex. o é, a seu modo, o rito baptismal (ou o funerário).[...] «o sacramento é uma forma visível de uma graça invisível (*sacramentum est invisibilis gratiae visibilis forma*)» (PAIXÃO, 2008, p. 37-38)[grifo nosso].

Ripa estabelece uma comparação entre o *Disegno* e as três idades do homem, exemplificando sua versatilidade e dinamismo. A alegoria é apresentada, inicialmente, como um jovem, cuja vestimenta proporciona a ele a aparência de um nobre¹⁸⁷, “[...] pois a beleza da forma humana floresce principalmente na juventude” (1613, p. 197). Ripa, porém, diz que o *Disegno* também pode assumir uma maturidade, “uma idade viril, como uma idade perfeita”¹⁸⁸ (1613, p. 197), ao demonstrar uma certa segurança em seus atos, ao saber dosar as ações sem se precipitar, e finaliza enfatizando que a figura do referido jovem poderá ser facilmente substituída pela de um homem velho e grisalho, numa alusão direta à paternidade da pintura, escultura e arquitetura (referência que evidencia o fato de Ripa ter conhecimento da obra de Giorgio Vasari, que, em 1568, nomeou o *Disegno* como o “**pai de nossas três artes**” (arquitetura, pintura, escultura)”¹⁸⁹), assim como pelo fato do *Disegno* vir a ser aperfeiçoado com a idade, mas jamais ser totalmente dominado, explicitando “o quão diminuto é o conhecimento humano sobre o desenho, cujas regras e razões, fruto da virtude e da experiência são um privilégio acessível apenas a uma restrita elite” (RODRIGUES, 2012, p. 2).

De acordo com Ottorino Pianigiani, em seu *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, 1907,

187 “*Si sa giovane d’aspetto nobile, perche è il neruo di tutte le cose fattibili, & piacevoli per via di bellezza, perciòche tutte le cose fatte dall’arte si dicono più, & meno belle, secondo che hanno più, & meno Disegno, & le bellezza della forma humana nella gioventù fiorisce principalmente*” (RIPA, 1613, p. 197). “Ele se conhece como um jovem de aparência nobre, porque é o nervo de todas as coisas que são factíveis e agradáveis por causa da beleza, de modo que todas as coisas feitas pela arte são ditas mais, e menos belas, de acordo com o que têm mais, e menos Design, E a beleza da forma humana na juventude floresce principalmente” [Tradução nossa].

188 “*Si può ancora fare d’età virile, come età perfetta, quanto ao Discorso, che non precipita le cose, como la gioventù, & non le tiene come la vecchiezza irresolute. Potrebbe anco far vecchio, & canuto come padre della Pintura, Scoltura, & Achitettura, com’anco perche non si acquissa giamai il Disegno perfettamente fino all’ultimo dell’età, & perche è l’honore de tutti gli artefiei manuali, e l’honore alla vecchiezza di che all’atre età di regione para che conuenga*” (RIPA, 1613, p. 197) “Ainda é possível fazer uma idade viril, como uma idade perfeita, como para o Discurso, que não precipite as coisas, como a juventude, e não as considere como uma velhice irresoluta. Ele também pode envelhecer e ficar grisalho como o pai da pintura, escultura e arquitetura, como também porque o desenho nunca foi adquirido perfeitamente até o último de sua idade, e porque é uma honra de todos os artesãos manuais, e ‘homenagem à velhice que, na terceira idade da região, parece adequada [...]” [Tradução nossa].

189 “Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura e pintura -, extrai de múltiplos elementos um juízo universal” (VASARI, 1568 In LICHTENSTEIN, 2006, p. 20).

disegno deriva do italiano *disegnàre*¹⁹⁰, que, por sua vez, derivou do latim *designare*¹⁹¹, composto do fragmento *de* e de *signum* sinal, imagem, efígie. Diz respeito à ação de estabelecer a forma de um objeto por meio de sinais com lápis, caneta ou outro instrumento similar; ação de desenhar na mente as linhas principais de uma obra; conceber; e se prefixar com pensamento, determinar. Observa-se que a ambiguidade do termo *disegno* é mantida por definir tanto as maneiras de conceber imagens por meio do traçado de signos quanto a projeção (a nível mental) das intenções de uma representação gráfica, um desígnio.

Desta maneira, o vocábulo *disegno* (substantivo) derivou do verbo *designare*, que é originário do século XIV, e passou a ser usado em Portugal por meados do século XVI, “no contexto da distinção do profissional arquiteto “à maneira de Vitruvius” em relação aos tradicionais mestres de ofício de raiz medieval” (BUENO, 2011, p. 31). De acordo com Cunha (2010), em seu Dicionário etimológico da língua portuguesa, o termo *desenho*, assim como ao verbo *desenhar*, passou a ser empregado na língua portuguesa por volta de 1571. Observa-se que o surgimento da palavra *desenho* coincide com o momento em que há a proliferação de publicações que versam sobre o tema, conforme mencionado anteriormente, assim como coincide com o período definido como Maneirismo. De certa forma, pode-se deliberar que tanto o *desenho* quanto o *desenhar* são, ao menos em sua origem, Maneiristas.

Pensando com Villanova Artigas (1968), pode-se localizar o *desenho* historicamente quanto aos seus movimentos e atribuições em relação às artes, às técnicas e às ciências, que criam linhas de fuga¹⁹² para pensar o *desenho* não apenas enquanto fato de tinta sobre papel, mas também enquanto um *desenhar*, uma ação que se dá no pensamento.

No Renascimento o *desenho* ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real. O “*disegno*” do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados (ARTIGAS, 1968, p. 26-27).

Esse duplo sentido atribuído ao *desenho* foi registrado em Portugal em 1713, na publicação intitulada *Vocabulário Portuguez e Latino*, do padre Rafael Bluteau (1638-1734). A primeira definição para o termo “*desenho*” publicada em um dicionário na língua portuguesa já atribuída ao verbete *desenho*, ou melhor, “*dezenho*” (conforme grafia da época), duas distintas definições: “*a Idea, que o pintor forma, para representar alguma imagem, bem como as justas medidas, proporçoens, & formas exteriores que devem ter os objectos, que se fazem à imitação da natureza*” BLUTEAU, 1713, p. 133-

190 “*disegnàre dal lat. DESIGNÁRE, propr. notare con segni, composto della particella DE di e SIGNUM segno, immagine, effigie (v. Segno). - Ritrarre per via di segni con matita, penna o altro simile istrumento, la forma di un oggetto; fig. Descrivere con parole, e nel metafisico Tracciare nella mente le linee principali di un lavoro; Ideare; ed an che Prefiggersi col pensiero, Determinare. Deriv. Disegnaménto; Disegnatóre-trice; Diségno. Cfr. Designare*” (PIANIGIANI, 1907, p.423).

191 “*designàre = lat. DESIGNÁRE, che Propr. vale porre i segni, quasi per stabilire i confini, d’onde il senso piú lato di accennare, indicare, comp. del prefiss. De indicante compimento di azione, oppure l’atto di metter giù, e SIGNÁRE da SIGNUM segno (v. q. voce). - Indicare in modo determinato, Destinare, Deputare: accanto a Disegnare = tracciare le prime linee di un quadro. Deriv. Designato; Designazione*” (PIANIGIANI, 1907, p. 399-400).

192 Pensando com os estudos de perspectiva, que diz respeito a todas as linhas do tema *desenhado* que não sejam paralelas ao plano de imagem e que podem convergir em um ou mais pontos de vista, os quais, por sua vez, são os pontos fixos nos quais convergem todos os raios visuais procedentes de todos os pontos do tema.

O verbete “*desenhar*” complementa o verbete anterior (desenho) ao apresentar a ação do fazer desenho em um processo que se divide em dois momentos específicos. “O primeiro traduz aquilo que Bluteau designa por *Desenhar* no pensamento. Formar uma *idea, idear*. A ideia, derivada do grego *eidos* assinala a *gênese* de uma imagem exemplar, um registo prévio de idealização *conceptual* da obra que o artista” (RODRIGUES, 2012, p. 3), que, no segundo momento, buscará reproduzir, materializar.

Em outra edição deste dicionário de Bluteau – *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 1: A - K)* –, publicado em 1789, o verbete *desenhar* é apresentado como *pintar na fantasia, desenhar no pensamento, ideiar*.

DESENHAR, v. at. traçar, pintar na fantezia. *Lucena 100, col. 2.* „ *quaes erão as Igrejas, que desenhova no pensamento; ideyava.* § *Debuxar no papel, o que se traçou na fantezia, Meth. Lus.* § *Resolver „ ali desenha fazer primeiro publica resenha „ Elegiada f. 215. v. § projectar, traçar. Sagamor. L. 1. c. 26. os successos vão longe do que em nossas contas os desenhamos. § Desenhar os muros, traçar o por onde hão de correr. Eneida 7. 35.*

DESENHO, f. m. a *ideia*, ou traça que o Pintor tem na fantezia; o *debuxo della no papel. Vieira „ deixa o desenho começado, lança segundas linhas, livros de pinturas, e desenhos de edificios imaginados, Severim Disc. § f. Ideia, modello, molde v. g. „ o desenho da prudência. § Empresa, projecto. Lobo. Vieira. Sagamor 1. Cap. 21. „ explicarei este desenho do discipulo amado. „ § Designio, conselho. Luss. Transf. F. 172: v. e 179 (BLUTEAU, 1789, p. 408-409). [grafia original]*

Nota-se que a conceituação de desenho entre os autores mencionados permaneceu praticamente a mesma entre os séculos XV e XVIII, pois, de acordo com Bueno (2011), o vocábulo *desenho*, por volta do final do século XVII, passou a perder parte de seu alcance semântico para o neologismo *projecto*, importado da língua francesa *projet*. Este, por sua vez, passa a denominar “inicialmente a reflexão que precede a realização de qualquer desígnio e, a partir de meados do século XVIII, o raciocínio que precede a realização de uma obra arquitetônica, reduzindo o desenho a mera representação gráfica” (BUENO, 2011, p. 32). Definições que permanecem até hoje, pois, atualmente na língua portuguesa, tal como na língua francesa, são utilizados três termos distintos para expressar os antigos significados da palavra italiana *disegno*: desígnio (em francês *dessein*), desenho (*dessin*) e projeto (*projet*).

Traçar e Gravar

“Algumas vezes faço esse raciocínio sobre o desenho de imitação. As formas que a visão nos entrega em estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão *nítida*. Esse movimento *conservativo é linba*.”

(VALÉRY, 2012, p. 63)

Observa-se que as ações vinculadas ao desenhar se ligam a processos de criação, em que, independentemente do vocábulo empregado, a elaboração de um desenho, seja em pensamento (desígnios), seja no papel (*disegnos e debuxos*), constitui uma trama de intenções e/ou propósitos, linhas e/ou traços. Assim, desenhar vem a ser compor superfícies, tal qual uma superfície têxtil.

Tem-se, como exemplo, o termo “debuxar”¹⁹³, que diz respeito tanto aos traços iniciais de um desenho, um esboço, um traçado preliminar de uma gravura quanto à indicação sobre papel quadriculado de um desenho que se pretende reproduzir em um tear a partir do entrelaçamento das linhas verticais de urdume (teia) e horizontais de trama (MELO, s.d).

A ação de produzir um traço sobre uma placa de argila, sobre um pedaço de madeira, sobre a pele, sobre um tecido ou sobre uma chapa de cobre tem seu significado atrelado à noção de produzir linhas, debuxos, hachuras, riscos. Riscar¹⁹⁴, verbete que possui sua origem no séc. XVI (CUNHA, 2010), vem a ser a ação de produzir uma linha através do atrito de um objeto sobre uma superfície. “Do latim vulgar *tractiāre*, derivado do latim *trahĕre* ‘tirar’ (CUNHA, 2010, p. 643).

Traçar pode ser a ação de produzir um esboço, um tipo de desenho por meio de traços, assim como pode ser o ato de gravar uma imagem sobre uma superfície. Ação que designa alguns insetos *tisanuros* e dá nome, em especial, aos da família dos *lepísmatídeos* (séc. XVI), as traças, provavelmente pelo fato de tais insetos produzirem marcas, furos, traçados que se formam ao roerem partes de objetos, a exemplo de tecidos, madeiras, pergaminhos e papéis.

Traçar¹⁹⁵, ao se considerar sua matriz etimológica, está diretamente associado à produção

193 “DEBUXAR, v. at. delinear em superfície, imitando com claro, e escuro a figura de algum corpo. § Entre ourives, riscar com estilo de latão sobre tábuas de buxo, § *Camões*, nas belas faces, e na boca, e testa Cencens, rosas, e cravo debuxando, i. e. imitando as cores destas flores, retratando-as. § Representar com palavras. Paiva Serm. 1. 191. v., nesta prática se debuxa a carne, e o espirito. § As arvores se debuxão na água sobre que pendem, bem como o rosto no espelho fronteiro, Palm. 3. p. c. 2. DEBUXO, f. m. a arte de debuxar. § Delineação. § Primeiro debuxo v. Risco, ou as figuras riscadas somente. § Metter alguém em debuxos, jr. fam. i. e. em lanço embaraçado. § Debuxo de buril, a figura, ou labor, que se imita abrindo com elle. § Peça de páo de que os Correieiros usão para fazer riscos á borda das correias.” (BLUTEAU, 1789, p. 362). [grafia original]

194 “RISCAR, v. at. apagar com riscos v. g. „v riscar o que se escreveu § Riscar por cima, no fig. avantejar, ficar superior v. raio, e raiar por cima. Arraes. § Riscar os pontos ao jogo, fazer riscos para os marcar. § Debuxar, ou fazer o Pintor hum risco. § Riscar o fidalgo, ou ministro dos livros del-Rei, e de seu serviço, apagar o nome dos livros, onde está assentado por fidalgo, ou na graduação de Magistrado, e excluir do serviço; e fig. ser riscado livro da vida, ou dos livros de Deus. Vieira. RISCO, f. m. perigo. § Traço de penna. § Delineação, que o Pintor faz com o barro sobre o panno, “consta de sós perfis, e linbas; e serve para ver a forma, da idéa. § Penhasco mui alto, e alcanrilado. [...] § Pôr, ou lançar o risco mais alto que outrem, avanrejar-se-lhe v.g. „pôr o risco por cima da mesma virtude [...]” (BLUTEAU, 1789, p. 350) [grafia original].

195 “Traçar - Delinear. Lançar as primeiras linhas. Fazer o risco de alguã obra mecanica. Traçar um edificio. ‘Aedificii ichnographiam lineis describere’. [...] Traçar. Inventar, & dispor os meynos para executar alguma cousa. Traça do

de uma marca, um sulco, que pode ser linear ou não, por meio do desgaste da superfície traçada, independentemente se por atrito, corrosão ou outro tipo de contato. Segundo Bluteau (1789), é relacionado ao desenho ou planta arquitetônica, um traçado apenas com linhas, com riscos. “Em resumo, *risco* aparece como um sinônimo de *debuxo*, designando um tipo de desenho composto apenas com perfis e linhas, sem o uso de cores ou efeitos de sombreado (BUENO, 2011).

Para o tipo de traço descrito por Bluteau (1789), também se usa o termo *hachura*, que diz respeito ao traçado de linhas paralelas e/ou cruzadas usadas para compor a representação de sombras e meios-tons em desenhos, gravuras e pinturas. Linhas que, no caso da topografia, cartografia, arquitetura e engenharia, podem ser dispostas de acordo com certas convenções para, assim, estabelecer significados e legendas na composição dos relevos de um mapa, um diagrama, um desenho técnico, um projeto arquitetônico. A palavra deriva do francês *hachurer*, que significa cortar em pequenos pedaços, a qual, por sua vez, deriva de *hacher*, que significa cortar (CUNHA, 2010).

O fazer desenho está atrelado ao traçar, de modo que, em muitos casos, o verbo traçar é tomado como sinônimo de desenhar, e desenhar pode vir a ser constituído por uma composição de marcas, cortes, linhas que riscam uma superfície. Fala-se em traçado de cidades, traçado de rotas, caminhos e mapas, traçados de croquis de peças de vestuário, traçados de projetos de objetos, traçados de gravuras, traçados de ideias.

A ação de traçar denota a execução de algo a ser designado, um desígnio, como algo visto de cima, em uma visão aérea, uma ação que antecede outra ação, mas, simultaneamente, uma ação que se dá de maneira concomitante a outras tantas ações que se dão em pensamento. Ao traçar uma imagem, a exemplo de um mapa, desenha-se algo que pode buscar representar um roteiro (rota) de um possível percurso a ser seguido, composição de elementos visuais (sígnicos) que, na maneira como estiverem arranjados, possibilitarão muitas leituras no cruzamento com as informações trazidas por quem os vê/lê.

Mostra-se por meio do desenho, uma abstração que tentará expressar, para quem o vê, um espaço, um percurso, uma série de dados e elementos que, muitas vezes, não seria possível expressar em palavras, esteja tal desenho repleto de detalhes ou não. Tal traçado, ainda, pode ser também um elemento de auxílio na apresentação de tal rota, caminho, percurso, definição de uma área, de um espaço.

A partir do século XV, o desenho vem a ser protagonista do surgimento de técnicas revolucionárias, como a prensa, o papel e os livros, fatos que contribuiriam com as inúmeras mudanças culturais atribuídas ao Renascimento. De fato, estas não foram as únicas técnicas que surgiram no citado período, entretanto constituem parte importante da história da produção e multiplicação das imagens, em que se destacam as técnicas de produção de gravuras, em especial a xilogravura¹⁹⁶ e as edifício – O desenho, ou planta, em que representa o Arquiteto a obra que tem ideado” (BLUTEAU, 1789, p. 232). [grafia original]

196 – O termo xilogravura ou xilografia, também denominada gravura em relevo, apresenta duas acepções, sendo que uma diz respeito ao processo e a segunda define um produto. O processo corresponde à técnica de impressão em que o desenho é entalhado com goiva, formão, faca ou buril em uma chapa de madeira e, posteriormente, entintado e prensado (como um carimbo) ou frotado, principalmente, sobre papel ou tecido. O produto corresponde à imagem estampada, impressa (PÉREZ; SEGARRA, 2012 e CHAMBERLAIN, 1988).

gravuras em metal, que contribuíram de maneira significativa com a disseminação de desenhos e as mudanças nas maneiras de compor os traços que constituem um desenhar (RAUSCHER, 1993).

As xilografias pictóricas do início do século XV – que é praticamente quando começa a arte gráfica na Europa – chegaram em uma etapa relativamente tardia do desenvolvimento do gravado em pedaços de madeira. Na Europa, os blocos de madeira trabalhados haviam sido muito utilizados para estampar desenhos em tecidos muito antes de experimentar as primeiras imagens (quase sempre figurativas). A maior parte destes blocos têxteis possuía um desenho extremamente simples e estava, com bastante frequência, grosseiramente talhado, mas alguns blocos de madeira que chegaram a nós estão desenhados e talhados com grande habilidade, e uns poucos exemplos do final do século XIV contém também elementos de imagens pictóricas (CHAMBERLAIN, 1988, p. 11) [Tradução nossa].¹⁹⁷

Segundo Walter Chamberlain, em seu livro intitulado *Manual de Grabado en madera y técnicas afines* (1988), há registros apontando que, no Antigo Egito, o uso de blocos de madeira já era utilizado em processos de impressão de estampas sobre tecidos, e tal processo de impressão também foi identificado em lugares como, por exemplo, China, Japão, Índia, México, Pérsia e Peru.

O uso de superfícies talhadas em relevo utilizadas como carimbos de impressão de imagens foi aperfeiçoado por várias civilizações antigas muito antes de seu emprego na Europa renascentista. Chamberlain (1998) menciona registros históricos que atestam o domínio do uso de tais técnicas de impressão pelos sumérios e babilônios, destacando o fato de os chineses apresentarem registros que confirmam o uso de diversos métodos rudimentares de impressão sobre papel e tecido (ainda em pequena escala) entre os séculos II e VII d.C.

A maneira mais antiga de impressão vem a ser o processo conhecido, hoje, como carimbo, em que se entinta a superfície talhada do bloco de madeira e, em seguida, pressiona-se ela contra o papel ou tecido para receber a imagem impressa, processo que “foi sendo substituído, gradualmente, por outro método, mais lento, porém muito mais controlado e sensível, conhecido como frotagem”¹⁹⁸ (CHAMBERLAIN, 1988, p. 11) [Tradução nossa]. Neste processo, ao invés de pressionar o bloco de madeira contra a superfície a ser estampada, coloca-se o tecido ou papel sobre a face talhada e entintada do bloco de madeira e se pressiona ou esfrega com cuidado o verso da superfície que se encontra em contato direto com o bloco talhado para, assim, obter-se uma impressão clara e uniforme, sendo este segundo procedimento muito empregado em xilogravuras ainda hoje quando não se tem acesso a uma prensa.

As gravuras mais antigas feitas por esse método de frotagem são amuletos budistas, impressos e distribuídos no Japão em 770. Esses amuletos, entretanto, eram todos textos; para os budistas, a impressão em xilogravura no papel era uma maneira ideal de acumular cópias das escrituras para recitar. As xilogravuras pictóricas devem ter surgido no Oriente um pouco antes do século VIII; os primeiros exemplos cuja data

197 “Las xilografias pictóricas de comienzos del siglo XV - que es prácticamente cuando comienza el arte gráfico en Europa llegaron en una etapa relativamente tardía del desarrollo del grabado en tacos de madera. En Europa, los bloques de madera labrados habían sido muy utilizados para estampar diseños en los tejidos mucho antes de que se intenta en las primeras imágenes (casi siempre figurativas). La mayor parte de esos bloques textiles tenía un diseño extremadamente simple y estaba, con bastante frecuencia, toscamente tallado, pero algunos bloques de madera que han llegado hasta nosotros están dibujados y tallados con gran habilidad, y unos pocos ejemplos de finales del siglo XIV contienen también elementos de imaginería pictórica” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 11).

198 “[...] fue sustituida gradualmente por otro método, más lento pero mucho más controlado e sensible, conocido como frotamiento” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 11).

é conhecida com certeza são encontrados no pergaminho do Sutra do Diamante, um importante livro sagrado budista, impresso em 868. A complexidade do design, o refinamento do desenho e a qualidade geral da impressão sugerem que não se trata nem muito menos de ser o primeiro de seu tipo¹⁹⁹ (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12) [Tradução nossa].

A prensa foi uma das invenções mais revolucionárias da história do início do mundo moderno. Embora Johannes Gutenberg, ourives e editor alemão do século XV, seja conhecido por sua criação de uma impressora mecânica que permitia a produção em massa de imagens e textos, a tecnologia de tipos móveis surgira muito antes no Leste Asiático. Na China do início do século XI, o artesão Bi Sheng descobriu que podia fazer caracteres chineses individuais de argila cozida (porcelana) para criar um sistema de tipos móveis. Além disso, o primeiro tipo móvel de metal conhecido foi produzido na Coreia do século XIII (AMARAL, 2003).

A disseminação de inovações nos processos de impressão se deu com o budismo na China e chegou até a Europa por meio da Rota da Seda, aumentando, a partir do século XIII, o contato e o intercâmbio entre culturas no Leste Asiático e na Europa, o que aumenta ainda mais as suspeitas de que Gutenberg possa ter desenvolvido seu processo mecânico de impressão de fontes textuais e representações visuais a partir do contato com algum material impresso asiático, como, por exemplo, algum papel-moeda.

O papel-moeda, emitido pelo governo central desde 812, tinha sido proclamado de uso obrigatório durante a dinastia Mongol e foi elogiado por Marco Polo, ele próprio filho de mercadores. Mas, tendemos a esquecer que o *veneziano* não foi o único a ter visitado a China, foi a penas o único que escreveu sobre isso. A estada de mercadores europeus na cidade de Hangzhou, conhecida pelas suas inúmeras oficinas de impressão, durante a dinastia Yuan, também credibiliza a possibilidade de uma inspiração chinesa para os primórdios da xilogravura europeia (AMARAL, 2003, p. 94).

Durante a segunda metade do século XV, depois que Gutenberg inventou sua prensa tipográfica, a xilogravura se tornou o método mais eficaz de ilustrar textos feitos com tipos móveis. Como resultado, as cidades em que a gravura, inicialmente, se consolidou na Europa - nomeadamente Mainz, na Alemanha, e Veneza, na Itália - se tornaram centros importantes para a produção de livros. A publicação de gravuras aliada à introdução de tipos móveis ofereceu possibilidades sem precedentes de intercâmbio cultural de conhecimentos e ideias, bem como de estilos e designs artísticos (CHAMBERLAIN, 1988).

Conforme mencionado anteriormente no subcapítulo Tecidos e o Papel, a demanda pela impressão de imagens (tanto com xilogravuras quanto com gravuras em metal) passou a crescer gradualmente de acordo com o aumento da disponibilidade do papel na Europa do século XVI, e tais procedimentos de impressão, inevitavelmente, passaram a compor novas maneiras de traçar e elaborar a representação de imagens, pois o desenho da gravura, fosse talhada sobre madeira, fosse

199 “Los grabados más antiguos que se conservan realizados por este método de frotamiento son unos amuletos budistas, impresos y distribuidos en Japón en el año 770. Estos amuletos, sin embargo, eran todo texto; para los budistas, la impresión sobre papel con bloques de madera era una manera ideal de acumular copias de las escrituras para poder recitar. Las xilografías pictóricas debieron de aparecer en Oriente algo antes del siglo VIII; los ejemplos más antiguos cuya fecha se conoce con seguridad se encuentran en el pergamino del Sutra del Diamante, un importante libro sagrado budista, impreso en 868. La complejidad del diseño, el refinamiento del dibujo y la calidad global de la impresión sugieren que no se trata ni mucho menos del primero de su clase” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12).

riscada sobre o metal, apresentava diferenças significativas em relação ao desenho convencional de pena ou carvão sobre papel.

Antes do século XV, obras de arte como retábulos, retratos e outros itens de luxo eram encontrados principalmente nas residências de famílias abastadas e nas igrejas, porque era a elite social e os líderes religiosos da comunidade que dispunham de recursos financeiros suficientes para encomendar tais objetos. O formato reproduzível das impressões e a crescente disponibilidade de papel proporcionaram à crescente classe média, que pode não ter tido meios de adquirir pinturas ou estátuas, a oportunidade de ter acesso a representações artísticas. Embora os projetos de grande escala ainda fossem financiados por ricos mecenas, havia uma produção significativa de impressões de pequeno formato que podiam ser facilmente encontradas à venda por gravadores (CHAMBERLAIN, 1988; PÉREZ; SEGARRA, 2012).

As primeiras xilogravuras europeias foram feitas sobre cartas de baralho e em folhas soltas que retratavam temas predominantemente cristãos, servindo como imagens devocionais relativamente baratas (PÉREZ; SEGARRA, 2012). Embora os museus, hoje, preservem tais impressões com todo o cuidado necessário para garantir sua durabilidade, de modo que possam ser desfrutadas por gerações futuras, elas foram, nos séculos XV e XVI, dobradas e carregadas pelos peregrinos em suas viagens, cortadas e coladas nas capas interiores dos livros ou pregadas nas paredes de uma casa. Consequentemente, poucas xilogravuras antigas sobrevivem, porque, muitas vezes, foram destruídas pelo uso contínuo. No entanto, as principais xilogravuras existentes revelam o caráter estilístico desse tipo inicial de impressão.

Por exemplo, duas xilogravuras (a *Pietà*, feita no sul da Alemanha e a *Madona do Fogo* italiana do início do século XV, que, supostamente, sobreviveu a um incêndio que destruiu o prédio em que estava alojada) (Figuras 100 e 101) exibem figuras e outros elementos cênicos em que as variações na espessura de seus contornos lhes propiciam um pouco de profundidade. Essas imagens apresentam sombreamentos e padronização mínimas, lembrando desenhos estampados aos quais o comprador costumava aplicar tinta à mão para aumentar o apelo emocional da composição. Isso é visto com a incorporação da tinta vermelha que representa o sangue pingando das feridas de Cristo na impressão da *Pietà*, assim como nas demais cores usadas para destacar as vestes e demais elementos em ambas as imagens.

No que diz respeito aos processos de gravar relevos sobre madeira, estes não surgiram como uma prática artística, já que os primeiros gravadores eram artesãos classificados como carpinteiros, uma indicação de posição relativamente humilde (assim como os tecelões). “Em parte, isso se devia ao seu relacionamento com os impressores de tecido, seus predecessores imediatos, mas talvez mais pelo fato de que quase nenhum gravador de madeira fazia seus próprios desenhos”²⁰⁰ (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12) [Tradução nossa]. O trabalho dos gravadores consistia, simplesmente, em copiar um desenho original com a maior fidelidade possível, e quem produzia estes originais era normalmente um pintor, que, na maioria dos casos, desfrutava de uma independência profissional à qual poucos artesões tinham acesso.

200 “Ello se debía en parte a su relación con los estampadores de telas, sus inmediatos predecesores, pero quizá más al hecho de que casi ningún grabador de madera realizaba sus propios diseños”. (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12).

心性無染本自圓成但離妄緣即如如佛
玄素和尚一日因有屠者禮謁願就所居辦供師
欣然而往衆皆訝之師曰佛性平等賢愚一致但
可度者吾即度之復何差別之有
大顛和尚初參石頭頭問師曰那箇是汝心師云
言語者是便被喝出經旬日師却問曰前者既不
是除此外何者是心頭曰除却揚眉動目將心來
師云無心可將來頭云元來有心何言無心無心盡
同謗師於言下大悟
曹山耽章禪師有僧以紙為衣號為紙衣道者
自洞山來師問曰如何是紙衣下事僧曰一裘才
掛體萬事悉皆如又問如何是紙衣下用其僧前
而拱立曰語即脫去師笑曰汝解伊麼去不解恁
麼來僧忽開眼曰一靈直性不假胞胎時如何師
曰未是妙僧云如何是妙師曰不借借其僧退坐
於堂中而化師作偈曰覺性圓明無相身莫將知
見妄踪觀念異便於玄體異心差莫與道為隣
情分萬法沉前境識鑑多端喪本真若向句中
全曉會了然無事昔時人師如是啟發上根會與
軌轍可尋也
蒙山和尚云發明之後常當入真空三昧洗除多
生塵習塵習輕清時能念知今生出母胎時事及

Figura 97 - Páginas do livro Coreano impresso com tipos móveis de metal, Päk one, *Antologia dos Ensinamentos Zen dos Grandes Sacerdotes Budistas*, 1377, 24. 5 x 17 cm. Bibliothèque Nationale de France. Paris



Figura 98 - *Diamond Sutra*, 868, pergaminho impresso em xilogravura, encontrado nas Cavernas de Mogao (ou "Sem par") ou nas "Cavernas de Mil Budas", que foi um importante centro budista dos séculos 4 a 14 ao longo da Rota da Seda. De acordo com a British Library, é "o mais antigo sobrevivente de um livro impresso datado". Impressão xilogravura, tinta no papel. 27,6 x 499,5 cm, *British Library*, Londres.

Já as gravuras em metal, em sua maioria, eram provenientes do trabalho de pintores profissionais e/ou ourives que já tinham experiência em trabalhar com a ornamentação de armaduras e metais preciosos. Por ser uma técnica de impressão que utiliza placas de metal como matriz (a exemplo do cobre, que era o metal mais utilizado), o processo de gravação exigia muito mais cuidado no manejo do buril sobre o metal, vindo a tornar sua execução mais demorada e, conseqüentemente, mais cara. Tal técnica não teve, de início, a mesma aceitação que a gravação com madeira, isto devido às suas particularidades (custo e tempo demandado em sua execução). Diferentemente do que acontecia com as gravuras em madeira, as gravuras em metal acabavam sendo desenhadas, gravadas e impressas pela mesma pessoa (CHAMBERLAIN, 1988).

Os documentos mostram-nos que na Alemanha existiam gravadores e impressores profissionais ativos no início do século XV; no final do século, não era habitual um pintor de renome gravar os seus próprios blocos. O trabalho do gravador já havia se tornado bastante independente; Acredita-se que, em alguns casos, um desenhista intermediário redesenhou o desenho original para melhor se adequar à linguagem (ou limitações) do gravador²⁰¹ (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12- 13) [Tradução nossa].

A grande maioria das xilogravuras dos séculos XV e XVI era, portanto, resultado de uma divisão do trabalho e não se tratava de gravações originais no sentido moderno, posto que não haviam sido criadas em um bloco de madeira pelo mesmo artista. As cópias atuais não são consideradas como um meio direto de expressão original, mas as gravações primitivas eram, na realidade, imitações de um desenho. Por outro lado, a destreza dos gravadores primitivos parecia ir em uma crescente, já que muito do que era gravado se tratava muito mais de versões estilizadas do que cópias fiéis. Parece razoável supor que a maioria das xilogravuras, sobretudo até o final do século XV, estavam baseadas em desenhos preparados por artistas que conheciam bem o ofício dos gravadores, e que quase todos os gravadores profissionais eram, por necessidade, artesões muito habilidosos (CHAMBERLAIN, 1988).

Nas primeiras gravuras - as chamadas gravuras "primitivas", que correspondem aproximadamente ao primeiro quartel do século XV - os contornos, principalmente de figuras, costumavam ser largos e curvilíneos. O sombreamento raramente era tentado, mas o fundo geralmente era pintado de preto. As linhas principais foram deliberadamente simplificadas para que as formas e áreas representadas pudessem ser coloridas mais facilmente à mão; assim, as gravuras de contorno preto foram vendidas a baixo custo para clientes que queriam colori-las eles próprios. Muitas das xilogravuras remanescentes deste período são coloridas desta forma, embora a gravura em cores verdadeiras - aquela em que as cores foram aplicadas ao bloco antes da impressão, em vez de serem adicionadas à mão na gravura - fez seu aparecimento bastante tarde. Gradualmente, ao longo do curso, eles se tornaram mais finos, com ângulos mais agudos e uma leve sugestão de sombreamento. Parece que mais atenção também foi dada ao problema de como representar o fundo e a paisagem²⁰²

201 *"Los documentos nos muestran que en Alemania había grabadores e impresores profesionales en activo a principios del siglo XV; a finales del siglo no era habitual que un pintor de renombre grabase sus propios bloques. El trabajo del grabador en madera se había convertido ya en algo bastante independiente; se cree que en algunos casos un dibujante intermediario redibujaba el diseño original para adaptarlo mejor al lenguaje (o las limitaciones) del grabador en madera"* (CHAMBERLAIN, 1988, p. 12 - 13).

202 *"En los primeros grabados - los llamados grabados "primitivos", que corresponden aproximadamente al primer cuarto del siglo XV -, los contornos, principalmente de figuras, solían ser anchos y curvilíneos. Rara vez se intentaba el sombreado, pero el fondo se pintaba normalmente negro. Se simplificaban deliberadamente las líneas principales para poder colorear más fácilmente a mano las formas y las zonas representadas; de este modo, los grabados de contornos negros eran vendidos a bajo precio a aquellos clientes que quisieran colorearlos ellos mismos. Muchas de las xilografías que se conservan de este período están coloreadas de esta manera, aunque el verdadero grabado en color - aquel en el que los colores se aplicaban al bloque antes de la impresión, en lugar de añadirlos a mano sobre el grabado - hizo su aparición bastante tarde. Gradualmente, durante el hicieron más finos, con ángulos más agudos y una ligera insinuación de sombreado. Parece que también se prestó más atención al problema de cómo representar el fondo y el paisaje"* (CHAMBERLAIN, 1988, p. 13).



Figura 99 - Petrus Christus, Retrato de uma doadora ajoelhada diante de um livro com uma impressão pendurada na parede atrás dela (detalhe), c. 1455, óleo no painel, 41,8 x 21,6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.

(CHAMBERLAIN, 1988, p. 13) [Tradução nossa].

No final do século XV, o artista alemão Albrecht Dürer encontrou uma maneira de retratar sutilezas com texturas e efeitos tonais impressionantes em suas gravuras. Ao produzir *Sansão e o Leão* com uma série de linhas muito finas e próximas (Figura 102), ele representou efeitos de sombras e movimentos de modo a parecer um desenho feito com bico de pena. De acordo com o *Metropolitan Museum of Art*, Nova York, detentor do bloco de madeira em que foi talhada tal gravura, não se tem como afirmar se foi o próprio Dürer quem talhou o bloco ou se ele contratou um artesão altamente qualificado para entalhá-lo. As complexidades envolvidas na composição dos padrões de linhas curvas e muito finas para criar efeitos pictóricos, até então nunca alcançados na xilogravura, certamente exigiram a supervisão de Dürer, se não sua mão na goiva. Entretanto, sabe-se que era o próprio Dürer quem talhava suas gravuras em metal e, provavelmente por esta experiência, que o artista buscou maneiras de empregar, nas xilogravuras, uma maior profusão de detalhes e formas, conforme ele já fazia nas gravuras em metal.

O domínio das técnicas de impressão, assim como a precisão nos traçados dos desenhos tanto nas xilogravuras quanto nas gravuras em metal, foram se aprimorando com o passar do tempo, vindo a sofrer influência da pintura praticada na época, especialmente das pinturas em retábulo com seus contornos negros bem marcados e suas cores vivas, fatores que tornavam as gravuras opções atraentes e muito mais acessíveis que as pinturas. No decorrer do tempo, entre os séculos XV e XVI, as gravuras, assim como os demais procedimentos gráficos, foram se tornando cada vez mais independentes da pintura e, especialmente, das limitações da pintura de cunho religioso. “A experimentação, tanto técnica quanto artística, aumentou rapidamente. Pouco tempo depois os gravados chegaram a influenciar sobre as demais artes visuais, contribuindo inclusive com a criação de estilos novos”²⁰³ (CHAMBERLAIN, 1988, p. 13) [Tradução nossa].

As mudanças nos procedimentos de produção dos traços nas gravuras, saindo de um traçado grosso e espaçado até chegar a um traço fino e próximo, se assemelham às transformações que se deram na produção têxtil, em que, conforme foi se conseguindo produzir fios mais finos e resistentes, foi sendo possível tramá-los em tecidos mais leves e maleáveis, uma vez que as características dos fios, como espessura e composição, interferem diretamente nas características dos tecidos produzidos, semelhante ao que ocorre no desenho e na gravura, cujas variações empregadas no traçar de cada linha, como largura, comprimento e disposição, acabam por ser determinantes no resultado do desenho. O desenho, assim como as gravuras, os tecidos e as tapeçarias, apresentam, em suas trajetórias, o registro das maneiras pelas quais suas linhas foram sendo produzidas e como seus criadores foram compondo seus trabalhos e suas vidas com a apropriação e a recriação de signos extraídos a partir do estudo de suas referências.

O tecelão, o desenhista, o pintor, o gravador, o ourives, mesmo com as especificidades de cada um de seus ofícios, puderam aprender um com o outro nas maneiras de conceber seus trabalhos, em um vir a ser *Moirai*, em que seu criador é responsável pelo destino que tange a concepção, posição e

203 “La experimentación, tanto técnica como artística, aumentó rápidamente. Poco tiempo después los grabados llegaron a influir sobre las demás artes visuales, contribuyendo incluso a la creación de estilos nuevos” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 13).



Figura 100 - As primeiras xilogravuras geralmente mostram assuntos religiosos. Aqui vemos a Virgem Maria embalando seu filho morto, Jesus. Sul da Alemanha, Suábia, *Pietà*, c. 1460, xilogravura, colorida à mão com aquarela, 38,7 x 28,8 cm. *Cleveland Museum of Art, Cleveland*.

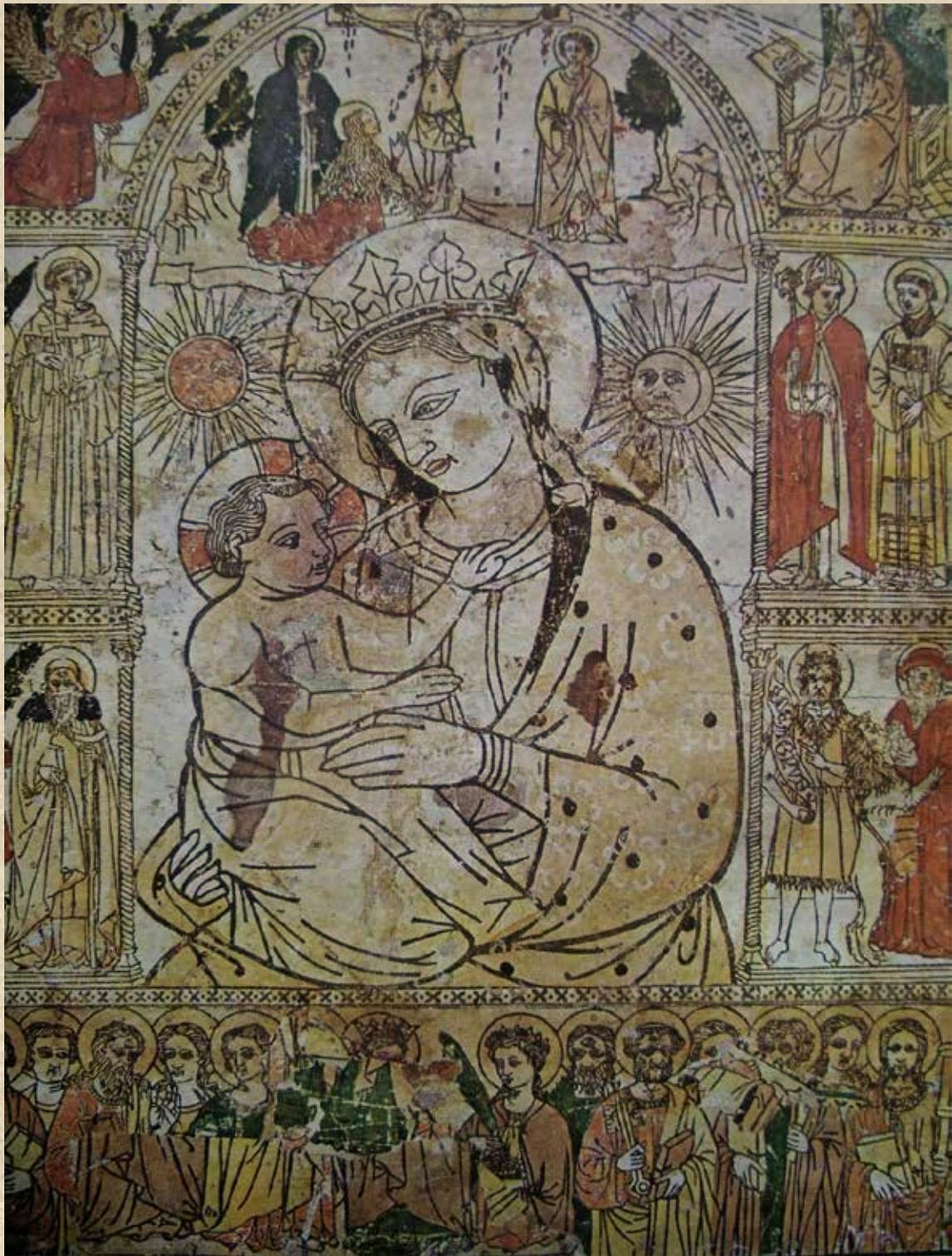


Figura 101 - A *Madonna del Fuoco* é uma imagem da Santíssima Virgem com o Menino, venerada em Forlì, Itália, e considerada a protetora da cidade. Esta xilogravura sobreviveu a um incêndio. Mostra Maria segurando o menino Jesus, rodeada de santos e cenas da vida de Maria. Gravura de autoria desconhecida do século 15, antes de 1428, xilogravura, colorida à mão com tinta, dimensões desconhecidas. Catedral de Santa Croce, Forlì, Itália

término de cada linha, de cada hachura, vindo a ser cada linha composta com as experiências de suas vidas. A cada novo desenho fiado, traçado e/ou tramado, aprende-se muitas novas maneiras de se fazer diferente no próximo desenho.

A exemplo de Dürer, que era filho de um ourives, o qual, por sua vez, aprendera seu ofício com outros mestres holandeses. Dürer passou a traçar as hachuras em suas gravuras como as fazia em seus desenhos e pinturas, fazendo com que a xilogravura fosse elevada a um nível sem precedentes de virtuosismo técnico, como pode ser visto em *Sansão e o Leão*, onde ele apresenta impressionantes efeitos pictóricos que, em sua época, só eram possíveis com o desenho a bico de pena ou em gravuras em metal. Gravuras como esta influenciaram de modo significativo a ilustração na Alemanha e, conseqüentemente, em outros países que tiveram contato com seu trabalho, transformando, assim, a vida do artista, uma vez que sua fama se deu muito mais pela difusão de suas gravuras do que propriamente por suas pinturas. Vale lembrar que, nessa tese, não há distinção entre o desenho sobre o papel e o desenho que se entalha sobre madeira, metal ou linóleo para ser impresso.

Ao pensar as maneiras de desenhar no cruzamento com as noções que envolvem o tecer, observa-se uma capilarização do conhecimento, ou seja, outros modos de aprendizagem em que se objetiva a formação/criação de conhecimentos ao invés dos já antiquados, porém ainda em uso, métodos de transmissão do conhecimento. Não se aprende a desenhar apenas lendo a respeito ou ouvindo alguém dizer como se faz, mas é a ação de efetivamente se colocar na prática do fazer desenho que propiciará ao “desenhante” entendimento, assimilação, compreensão de todas as sensações que estão imbrincadas no desenhar. Não se tem como saber o que pode vir a ser desenhar até o momento em que se desenha.



Figura 102- (Esq.) Albrecht Dürer, matriz de xilogravura para Sansão e o Leão, c. 1497 a 1498, madeira de Pêra, 39,1 x 27,9 x 2,5 cm; (Dir.) Albrecht Dürer, Sansão e o Leão, c. 1497 a 1498, xilogravura, impressão sobre papel, 40,6 x 30,2 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York. (Montagem do autor)



Figura 103- Armadura de metal atribuída a Kolman Helmschmid, gravura atribuída a Daniel Hopper, *Cuirass and Tassets* (Torso e Defesa do Quadril), com detalhe da Virgem e do Menino no centro do peitoral, c. 1510–20, aço, couro, 105,4 cm de altura. *Metropolitan Museum of Art*, Nova York. (Montagem do autor)

Dezenhar e Tecer

“Nunca nada se acaba: a maneira pela qual um espaço se deixa estriar, mas também a maneira pela qual um espaço estriado restitui o liso, com valores, alcances e signos eventualmente muito diferentes. Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo o devir.”

(DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 208).

Dezenhar e tecer se apresentam, aqui, como uma maneira de ENSINAR a arte e seus múltiplos fazeres e criações, o que se dá com a *Caostura* de diferentes modos de ver (observar, olhar) e modos de pensar (projetar), reverberando em modos de compor (arranjar, criar, ordenar).

Dezenhar e tecer são imanentes, não acontecem de maneiras distintas nem estabelecem uma hierarquia entre si. Embora possam disparar imagens diferentes e variadas, ambas acontecem e se dão com o uso de linhas e encontros com o inesperado. Não são a mesma coisa nem representam as mesmas coisas, mas, aqui, são apresentadas como coisas distintas que não acontecem separadamente ou de maneiras isoladas.

Ao se produzir um desenho, uma série de acontecimentos se dá. Ao se empunhar um lápis, uma caneta ou qualquer outra coisa que possa ser usada como instrumento de traço, antes mesmo de proferir a primeira linha, incontáveis imagens cruzarão o pensamento. Imagens que serão tramadas com as outras imagens que decorrerão a partir do motivo a ser desenhado, esteja tal motivo diante dos olhos ou não.

E em meio a este turbilhão de dados e elementos, o traçar se dá a partir de uma escolha, que, por sua vez, será definida com a pressão da mão que irá deslocar o lápis sobre o papel, a sua inclinação, a direção, a precisão e a extensão do traço, e, durante o traçar, novos pensamentos vão se dar, se tramando com o que se vê, se projeta e se compõe.

O pensamento é involuntário, não se pensa por querer, mas se é forçado a pensar coagido por imagens, “[...] em presença daquilo que “dá a pensar”, daquilo que existe para ser pensado [...]” (DELEUZE, 2006b, p. 210). O pensamento não pode ser definido por uma “boa vontade do pensador” nem por “uma decisão premeditada”, mas por uma ação de violência, por uma agressão por parte dos signos (DELEUZE, 2003, p. 93).

Toda esta agressão vai se repetindo e se modificando a cada nova linha, a cada nova imagem, a cada novo olhar.

Cada faculdade, inclusive a do pensamento, não tem outra aventura a não ser a do involuntário; o uso involuntário permanece cravado no empírico. O Logos se quebra em hieróglifos, cada um dos quais falando a linguagem transcendente de uma faculdade. Mesmo o ponto de partida, a sensibilidade no encontro com aquilo que força a sentir, não supõe qualquer afinidade ou predestinação. Ao contrário, é o fortuito a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ela força a pensar (DELEUZE, 2006b, p. 211).

Dezenhar, que se cria com a experimentação nos encontros com linhas, que se abre para a formação de um estilo, por não se fixar na *doxa*, ou seja, não se fixar na opinião, que se caracteriza por uma situação na qual, a partir de uma vivência perceptiva-afetiva, “[...] alguém extrai dela uma qualidade pura [...]; mas ao mesmo tempo que abstrai a qualidade, ele mesmo se identifica com um sujeito genérico, experimentando uma afecção comum [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 173). *Dezenhar* se dá ao escapar do que se toma por uma “opinião universal liberal como consenso” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 174).

Dezenhar vem a ser um processo de experimentação, no qual é com o traçar que se experimenta as linhas com as quais um desenho se tece, e, nesta experimentação de linhas, que vão sendo fiadas e tramadas de acordo com desígnios imprecisos, é que se pode entrar em conflito com opiniões universais. Neste conflito, escolhas são tomadas, e, a partir do momento que se começa a compor um repertório de resultados oriundos de tais escolhas, pode surgir a necessidade de traçar estratégias para repetir ou não os possíveis resultados. Repetições que não são capazes de reproduzir o que foi feito com exatidão: repete-se intenções, mas nunca resultados. Aprende-se a fiar e tecer um *dezenhar* com os efeitos de cada decisão e de cada experimentação, pois o que pode impedir o *dezenhar* é a impossibilidade de pensar. “Pensar acontece diretamente nas coisas” (GODINHO, 2007, p. 21), afinal, parafraseando Leonardo da Vinci, desenho é coisa mental.

Quando se fala do processo de ver, trata-se de pensar com o que as bases do ensino tradicional de desenho ensinam/propõem, que o desenhar está diretamente atrelado às maneiras de como aquele que desenha olha, observa, enxerga, vê aquilo a ser desenhado. Desenhar, de modo geral, está atrelado a um dado senso de observação. Como já observara Paul Valéry, em seu livro *Degas Dança Desenho*: “Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a” (2012, p. 61).

Em um desenho de observação, muitas das técnicas e métodos de desenho empregados chamam a atenção para o fato de que se faz necessário observar com atenção o máximo possível de detalhes que compõem aquilo que se tem diante dos olhos para que se possa manifestar, em linhas, riscos, formas e manchas, tal imagem.

Neste exercício de observar e desenhar, cria-se, busca-se, faz-se uso de relações de comparação entre os elementos observados (forma, linha, dimensão, proporção, cor, textura etc.) e os materiais utilizados para a produção de tal desenho (lápis, canetas, papéis etc.) para, assim, se estabelecer os modos pelos quais estes elementos serão grafados como desenho.

As técnicas e métodos irão apontar, na maioria das vezes, para regras do como fazer para atingir um determinado desígnio, servindo tais procedimentos como fio condutor para que o desenhar aconteça dentro de parâmetros pré-estabelecidos, ou seja, modelos e padrões.

Até este ponto, fica evidente que desenhar, ao estabelecer uma ligação direta com a representação, tem, no processo de ver, um dos sentidos principais a serem trabalhados para se conseguir fazer ver por via do desenho que representa algo.

Este ver, porém, é sensação. Desenhar e fiar as linhas em traços, arranjando-as em tramas e/ou emaranhados, não deixam de ser ações que, realizadas com o atravessamento de muitas sensações, nos colocaram a pensar que o desenhar e tecer são imanentes às sensações, que não podem ser resumidas ao tato e a visão, embora tais sentidos possam aparentar ser os mais demandados neste caso.

[...] ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos, até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente, o olho até então servira apenas de intermediário, ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos, até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, conseqüências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela (VALÉRY, 2012, p. 61).

Assim como o desenho se dá enquanto processo, procedimento que gera condições para que algo seja visto, em que o desenhar cria condições de modificar as maneiras de enxergar o que se desenha, o desenho, e praticamente toda maneira de desenhar e tecer, também acontece com o que não é visto, mas é sentido, o que não deixa de ser um procedimento às cegas.

Procedimentos que também foram pensados com Derrida (2010) em sua publicação intitulada *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*, livro que foi publicado na França pela primeira vez por ocasião de uma exposição de mesmo nome organizada pelo filósofo, entre outubro de 1990 e janeiro de 1991, no museu do Louvre. Tanto a exposição quanto o texto de Derrida partem do tema da cegueira, apresentando que tanto o desenho como a escrita são marcados por um inseparável não ver que deixa ver.

De cada vez que um desenhador se deixa fascinar pelo cego, de cada vez que ele faz do cego um *tema* do seu desenho, projecta, sonha ou alucina uma figura de desenhador ou, mais precisamente por vezes, de alguma desenhadora. Mais precisamente ainda, começa a *representar* uma potência desenhadora a operar, o próprio acto do desenho. Inventa o desenho. O traço [*trait*] não se paralisa então na tautologia que dobra o mesmo ao mesmo. Pelo contrário, está à mercê da *alegoria*, deste estranho auto-retrato do desenho abandonado à palavra e ao olhar do outro (DERRIDA, 2010, p. 10).

No caso de um “desenho cego” tradicional, ao se fixar o olhar na imagem à frente enquanto se desenha sem olhar para o papel, não se tem como saber ao certo como está ficando o desenho. Tece-se suspeitas do como tenha ficado o que foi desenhado até tal momento, e a curiosidade de olhar para o papel pode ser imensa, uma vez que, geralmente, o resultado reserva surpresas.

[...] os olhos fechados com o que remetem para a insuficiência do olhar; que por mais que busque apreender o que presencia, sempre é remetido para um horizonte da não-visão, da obscuridade, do passado originário inacessível que está contido em cada átimo do presente (BLANCO, 2011, p.7).

Mesmo em um desenho de observação, em que se desenha olhando para o “modelo” e, seguidamente, para o papel, quando se desvia o olhar do “modelo” para buscar no papel o ponto onde se irá traçar as linhas que dão forma ao que foi visto, há uma cegueira, mesmo que momentânea, já que, ao desviar a atenção do modelo para o papel, passa-se a desenhar com a memória da imagem vista, desenha-se no escuro, e é neste escuro que se tateia o fiar das linhas que formarão o desenho ao transformar o que se viu em traço, em uma trama.

Escuro interpretado, aqui, no sentido de estar “às cegas”, de modo que o desenhar, ao ser pensado desta maneira, passa a se dar nos moldes de um tatear, em que muito do que acaba sendo desenhado acaba por ser afetado pelas outras memórias e imagens que povoam o pensamento daquele que desenha. “Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se *querer* para *ver* e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente” (VALÉRY, 2012, p. 61).

Desenhar, neste aspecto, se assemelha muito ao procedimento de escrita, em que se precisa nutrir-se de informações (leituras, imagens) para seguir tateando no escuro e produzindo, assim, um rastro (escrito e/ou traçado).

Acidentalmente, e por vezes à beira do acidente, acontece-me escrever sem ver. Não, sem dúvida, com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados na noite; ou, pelo contrário, de dia, com os olhos fixos noutra coisa, olhando algures para outro lado, diante de mim, por exemplo, quando vou ao volante: rabisco então alguns traços nervosos com a mão direita, num papel preso ao painel de bordo ou caído ao pé de mim no assento. Algumas vezes, sempre sem ver, em cima do próprio volante. São anotações para não esquecer, grafites ilegíveis, dir-se-ia em seguida uma escrita cifrada. O que é que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos [...] (DERRIDA, 2010, p. 11).

Nunca se sabe o que realmente se pode esperar quando se desenha. Pode-se ter uma pretensão, um desígnio de onde se quer chegar, mas o processo, o caminho, sempre reserva surpresas, imprevistos, iminentes encontros que podem ou não acontecer.

No movimento de traçar um desenho, ou um texto, o autor apenas captura um traço, um ponto de vista entre infinitos outros, o que é um indicador de cegueira, tanto da mão que trabalha quanto de qualquer objeto representado (BLANCO, 2011, p. 4).

Ao desenhar, não se desenha o que foi visto ou o que está sendo visto, mas acaba por criar-se uma imagem pensada com aquilo que se viu. Ficciona-se uma imagem que pode sugerir o que foi visto, que atesta representar uma dada imagem. Imagem que sempre deixa escapar características que podem distanciá-la ou aproximá-la do dado modelo. Tece-se uma tapeçaria, em que cada detalhe traz, consigo, uma infinidade de encontros que se deram em cada ponto, em cada debuxo, em cada nó, em cada entrelaçamento. Quem desenha e quem tece aprende e ensina com a experimentação, em uma percepção que é mais *háptica* do que *óptica*, percepções que nos forçam a pensar.

Pensar se encontra relacionado a um procedimento inventivo, a um encontro com as imagens, encontro com signos (DELEUZE, 2003). Encontro com o imprevisto, imanência com o inesperado que se dá nos ziguezagues dos movimentos do tecer e do desenhar ao viver-se uma vida artista nas salas de aula em meio a uma pesquisa acadêmica. Desespero para escapar dos clichês. Violência com a exterioridade. Inimigos são os lugares comuns, os clichês, o conhecido, o berço das ideias feitas, que não tem nada a ver com as alianças que o pensamento faz com o caos.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao

contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação mais pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar (DELEUZE, 1987, p. 96).

São muitos os signos presentes na composição de um desenho que se trama ou mesmo em um tecido que se desenha, havendo pelo menos dois tipos de movimentos assimétricos, sendo um responsável por estriar o liso e o outro, por reestabelecer o liso a partir do estriado, e, aqui, o que se toma por "[...] liso e estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 200), seja o estriado definido a partir da composição de linhas entre dois pontos ou o liso definido a partir da composição de pontos entre duas linhas.

Tais movimentos de tornar estriado e/ou liso compõem o pensar se dando em ato com as ações envolvidas no processo. Pensa-se com o desenhar e com tecer nos encontros com todos os signos presentes nestes processos. "É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 198).

Para *dezenhar*, pode-se proceder pelo menos de três maneiras: a primeira seria estabelecendo diferenças entre as linhas, organizando-as, planejando os entrecruzamentos, tecendo e reproduzindo estruturas conhecidas, fixado a modelos e padrões que se repetem (como um tafetá, uma sarja ou um cetim); quanto à segunda, pode-se proceder sem implicar distinção alguma entre as linhas, compondo um emaranhado tal como um feltro; a terceira pode se dar em processos de *caosturas*, em que a composição das linhas vai se dando entre o caos dos dados e elementos e alguns ordenamentos prévios que se pode ter, sobre os quais se implica costuras que vão atravessando o caos e o estriando de modos possíveis.

O *dezenhar* com linhas organizadas tende a ser "sedentário" ao ter modelos prévios a seguir, padrões preestabelecidos de repetição, sendo previsível e lento por se fixar no mesmo, por optar ficar em uma zona de conforto, numa área estriada pelas convenções do que é "certo" e "errado". "Como efeito, no sedentário, o tecido-vestimenta e o tecido tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 193-194).

Em contraponto, o *dezenhar* também pode vir a ser "nômade" ao tramar sua superfície sem a preocupação de uma organização prévia, em que, como no processo de tecimento do feltro, procede-se pelo emaranhamento das fibras (dados e elementos), que vão sendo espalhadas e tramadas, buscando ajustar-se conforme forem se dando as necessidades (forma, espessura, dimensão). Escolhas e decisões são tomadas nos encontros conforme surgirem as necessidades de deslocamento.

Um desenhar imprevisível, que, “[...] ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 194).

Pode-se dar, também, encontros do desenhar “sedentário” com o *deZenhar* “nômade”, onde um devém o outro em procedimentos de *caosturas*, costurando o caos como que em uma colcha de retalhos, misturando feltros e tecidos planos, compondo um espaço liso, em que “[...] “liso” não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 195). Espaço de possibilidades, onde a composição se dá com a experimentação, criando condições para a criação e o *ensigno*.

*

Os movimentos de uma composição podem ser pensados, por exemplo, com a obra de Leonardo da Vinci, a exemplo do que Hocke (1974) nos traz quando menciona que da Vinci, ao entrar em contato com duas das tendências artísticas de sua época, “[...] a apresentação da realidade sob uma forma velada (hieroglífica) e a expressão abstrata das forças universais que provém de Deus” (p. 161), passou a se afastar (ao menos aparentemente) da natureza, repensando a composição de muitas de suas obras, e que, diante de tais encontros, com seus estudos e experimentos, que suas criações passaram a ser compostas em um “jogo abstrato de entrelaçamentos”. Isso nos leva a pensar que o desenhar acaba por se compor em um zigzague, em um jogo de movimentos de alisamento e estriamento que não seguem uma ordem ou hierarquia.

A composição que resulta na criação de um desenho ou em algum tipo de *textum* acaba se dando a partir de encontros, onde as sensações que atravessam os corpos no momento do choque dificilmente podem ser ignoradas. Estas composições acabam sempre se dando em uma combinação de impressões e informações, carregadas de fragmentos daquele que desenha/tece, assim como do outro corpo envolvido no encontro, para fiar as linhas que serão usadas no tecer. Na composição, sempre há um pouco de si e do outro, e é nestas misturas e nas repetições dos encontros que ambos vão mudando.

Muitos tiveram a impressão de que tais “entrelaçamentos” e tais figuras, sujeitos, por um lado, aos caprichos da linha que se desenvolve livremente e, por outro, ao controle da inteligência que sabe calcular, manifestam a intenção de da Vinci em reconstituir de formas abstratas a unidade de um mundo em dissolução. O certo é que tais linhas entrelaçadas, verdadeiros labirintos míticos, conduzem a um centro ou a uma célula primitiva, conhecida como o centro do mundo, centro este que, no caso de Leonardo da Vinci, simboliza o “eu” complexo do próprio artista (HOCKE, 1974, p. 163).

O que se quer mostrar é que, na composição, faz-se uso de outras imagens, de outras referências que servem para colocar a pensar. Assim, a representação faz parte do processo compositivo, embora não necessariamente precise estar manifestada diretamente, e compõe as composições das composições.

*

Nas experiências em sala de aula, faz-se necessário que um professor de desenho, para

atender as demandas e especificações definidas nos currículos dos cursos, assim como parte das expectativas dos estudantes, utilize ações e propostas que culminem com a representação, uma vez que muito do que se procura ensinar com o desenhar devém, em grande parte, das situações em que os estudantes encontram dificuldade em atingir os modelos. É com a produção de cópias “malfeitas” que acaba se criando condições de pensar como criar com o desenhar em meio à representação.

Deste modo, fazer uso de procedimentos “clássicos” para se criar condições de composição de simulacros pode ser ação importante no desenvolvimento de uma experimentação com o *deZenhar*. Se diz ir por um caminho, apontando para um determinado tipo de resultado, para fazer com que aquele que está cursando uma determinada disciplina de desenho se coloque no movimento de experimentar, de se mover, de fazer alguma coisa para que o professor possa ter condições de trabalhar com aquilo que o estudante fizer, mostrando, assim, as possibilidades que vão despontando no percurso, chamando a atenção para os acidentes de percurso, os “erros”, os desvios de rotas, mostrando as forças que podem transformar um defeito em efeito.

E quando se diz “criar com o *dezenhar*”, tal frase não se restringe à ideia de desenhar coisas novas, ou inventar com o uso das linhas traçadas uma representação diferente de algo como um objeto, uma roupa ou uma paisagem, mas que com a ação de produzir um desenho se está aberto a uma infinidade de possibilidades que coloca aquele que desenha a pensar com as linhas, com as imagens prontas que traz na memória, com a imagem do objeto ou cena que possa ter à sua frente, com as informações codificadas (signos) que podem vir a serem tramados no momento em que o desenho é feito. Se faz uso de um procedimento-tecelão, em que, na experimentação com as linhas, cria-se condições para fazer escolhas entre seguir compondo o desenho em um espaço estriado ou em transformar o que estava estriado em liso. A liberdade de se poder escolher que caminho seguir alforria aquele que desenha das obrigações definidas pela “bela alma”, e esta liberdade só se conquista experimentando o fiar de suas próprias linhas, vindo a ser as *Moirai* que fiarão o destino de cada desenho.

Exercício III – Experimentação com Fiar e Tramar

Materiais:

- O desenho realizado no exercício II sobre papel tamanho A3 (ou maior);
- Uma imagem que servirá de referência para a execução do desenho (pode ser uma foto digital, uma imagem impressa, algo que esteja ao vivo diante de seus olhos);
- 1 Lápis macio apontado (4B ou superior);
- Lápis de cor, canetas hidrográficas, marcadores (nas cores que desejar ou que tiver acesso);
- Um papel para testar as cores antes de aplicá-las no desenho;

Orientações:

- A música agora pode ser ambiente, não há a obrigatoriedade de seguir ouvindo;
- Observe seu desenho. É provável que esteja diante de uma composição formada por um emaranhado de linhas, em que, ao traçá-las nos exercícios anteriores, é imaginável que algumas formas em meio ao emaranhado remetam à imagem que lhe serviu de modelo;
- Escolha a cor de caneta ou lápis que pretende utilizar;
- Teste em outro papel para ter certeza da cor e se a ponta (no caso de lápis) está adequada para traçar novas linhas;
- Com o lápis ou caneta da cor escolhida, trace linhas paralelas de modo a preencher as áreas que podem vir a compor a figura desenhada;
- Caso venha a sentir necessidade, altere a cor de acordo com a área a ser preenchida;
- Observe que, ao efetuar este preenchimento, a figura passará a se destacar em meio ao emaranhado de linhas;
- Observe que há a possibilidade de variar, neste traçar, a espessura de cada linha, o sentido de cada linha, o espaçamento entre uma linha e outra;
- É provável que este preenchimento aconteça de maneira aleatória, em que, ao dar por terminado o preenchimento de uma área, haja a necessidade de retornar a uma área anterior para acrescentar mais linhas, podendo ser elas de outra cor, sentido, espessura ou material, e tal movimentação zigzagueante será uma constante.



Figura 104 - *Exemplo I de Experimentação com Fiar e Tramar*. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Figura 105 - *Exemplo II de Experimentação com Fiar e Tramar*. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 42x29,7 cm. Arquivo pessoal do autor.



Figura 106- *Clotho* desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor.

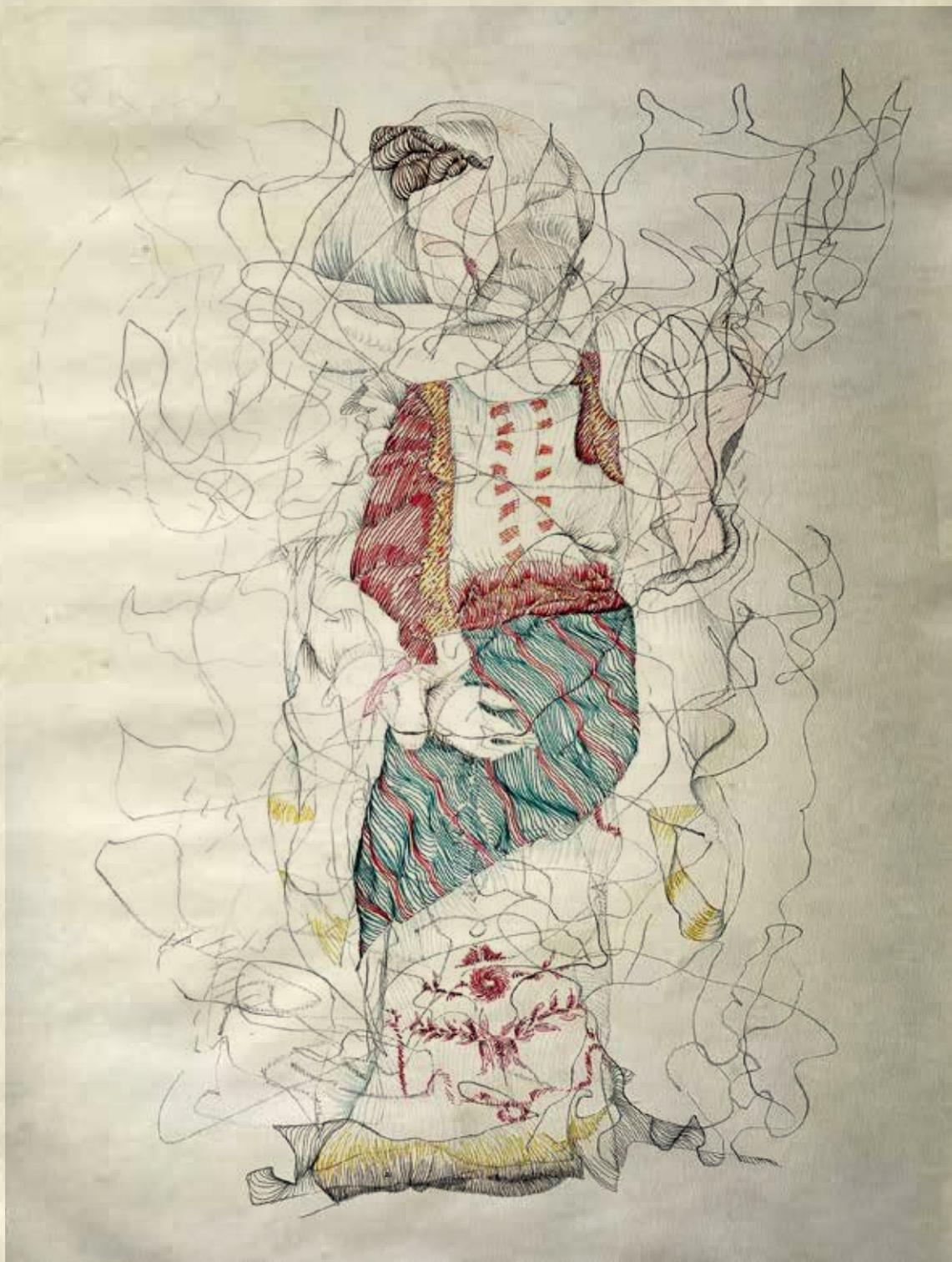


Figura 107- *Láquesis*, desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor.

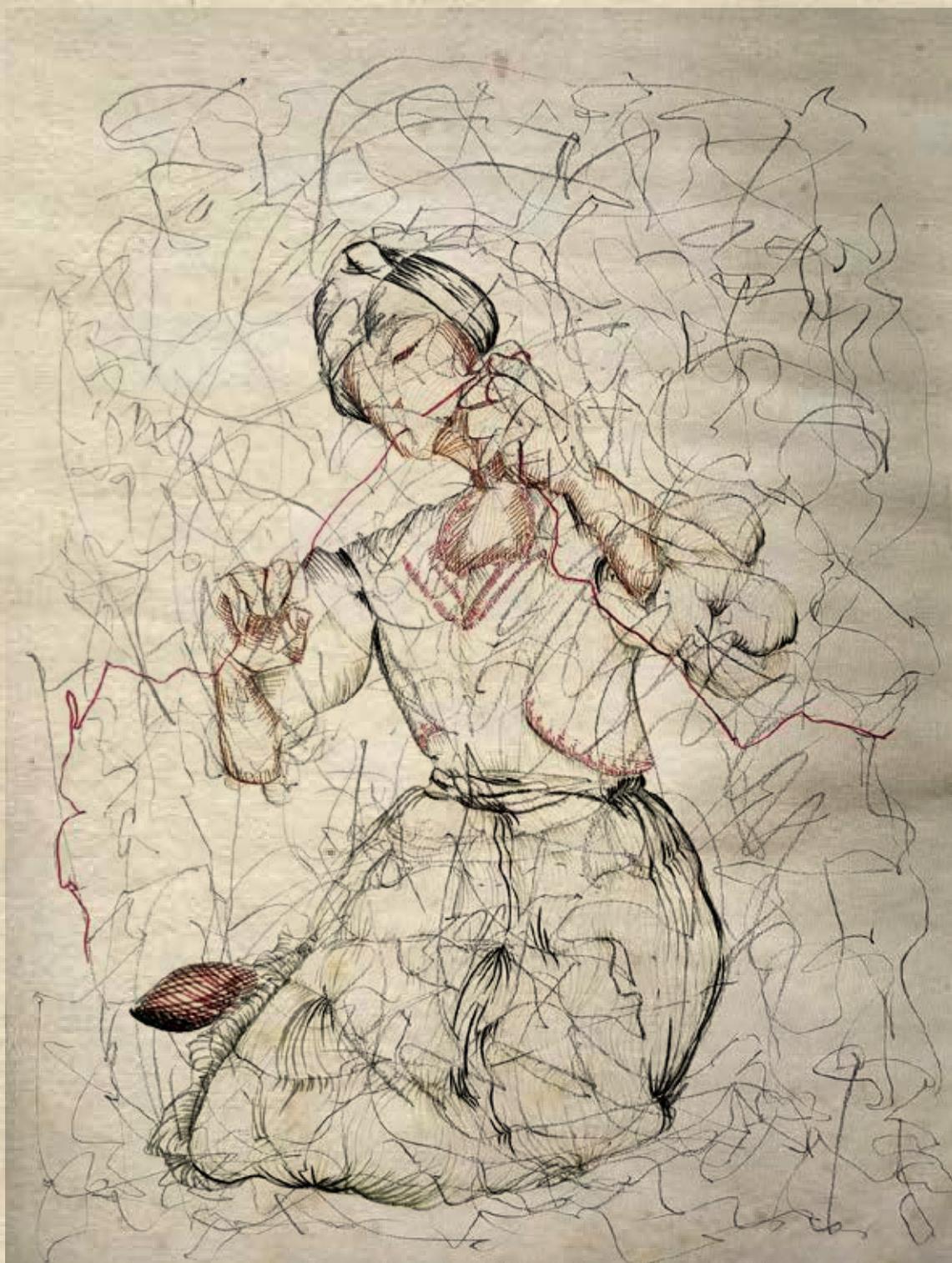
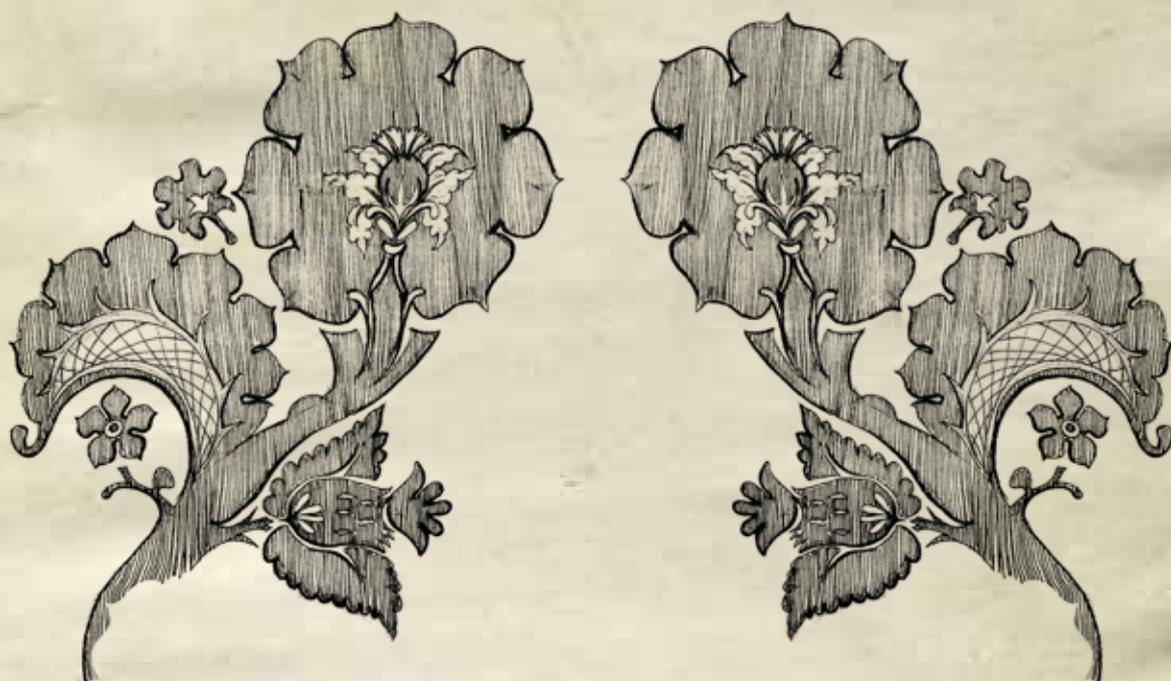


Figura 108- *Átropos*, desenhada a partir dos exercícios I, II e III. Anderson Luiz de Souza, 2020. Lápis 4B, caneta nanquim sobre papel, e marcadores coloridos. 50x65cm. Arquivo pessoal do autor.



TECELÃO / DEZENHANTE

III



Ensigno

Hockney certa vez especulou que desenhava quando criança porque “tinha mais interesse do que as outras pessoas em olhar para as coisas”. Ou seja, queria desenhar porque o mundo visual o fascinava. E ainda fascina.

(GAYFORD, 2011, p. 34).

O tecelão chegou à oficina de Jacopo silenciosamente. A porta se apresentava entreaberta e, sem que Jacopo percebesse sua presença, o tecelão foi adentrando ao recinto. Jacopo se encontrava sozinho e, aparentemente, estava quase finalizando um estudo a partir de uma escultura que tinha à sua frente, usando giz preto, carvão e giz branco sobre papel azul.

A oficina estava organizada. Havia uma bancada com muitos materiais e objetos que o tecelão logo subentendeu que deveriam ser usados na produção de pinturas, pois havia muitos pinceis, duas ou três pinturas em processo e muitos desenhos e estudos em papel. O espaço era bem iluminado por uma grande janela, e em uma das paredes do estúdio, logo acima da bancada, era possível ler claramente “*Il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano*”²⁰⁴. No ar, era possível sentir uma mistura de odores que lhe eram familiares, mas havia algo que lhe causava estranhamento.

Curioso para ver melhor o que o Jacopo desenhava²⁰⁵, o tecelão foi se aproximando cuidadosamente, tentando entrar no campo de visão de Jacopo de modo a não assustá-lo. Quando Jacopo levantou a cabeça, tirando os olhos do papel e conduzindo seu olhar na direção do tecelão, quase que instantaneamente o questionou sobre por que ele já não estava desenhando.

O tecelão, que não esperava tal indagação, rapidamente se munuiu de papel e carvão, se posicionou ao lado de Jacopo a uma certa distância, de modo que um não atrapalhasse o outro, e começou a traçar, observando tanto a escultura quanto o desenho de Jacopo.

E, ao começar a traçar as primeiras linhas sobre o papel, o tecelão se deu conta de que a suposta escultura se tratava de uma peça modelada em cera e argila. Jacopo aprendera com Ticiano a reproduzir tais modelos a partir de corpos de sujeitos mortos estudados em escolas de anatomia. O modelo era de um corpo de um homem de aproximadamente trinta anos, que estava disposto de barriga para cima e sobre uma bancada, com algumas partes encobertas por pedaços de tecido.

Em um primeiro momento, o tecelão estranhou aquela situação e se deu conta de que o cheiro que não conseguia identificar vinha daquele modelo, que havia sido produzido recentemente, mas logo começou a se acostumar com a situação, pois lembrou de já ter ouvido, em algum momento, que tal prática, a de usar modelos feitos a partir de cadáveres ou partes de corpos humanos como referências para estudos de desenho de anatomia, vinha se tornando um tanto quanto comum entre artistas.

Os desenhos foram surgindo, e, entre os sons ásperos das pontas de carvão e giz raspando as superfícies dos papéis, uma tosse e alguns pigarros, o tilintar da pena no recipiente com tinta escura, o

204 “O desenho de Michelangelo e o colorido de Ticiano”. [tradução nossa].

205 ECHOLS, “Jacopo Tintoretto/The Conversion of Saint Paul/c. 1544,” 2019.



Figura 109- Estudos de desenho, Figura de homem reclinado e detalhes de homem crucificado vivo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

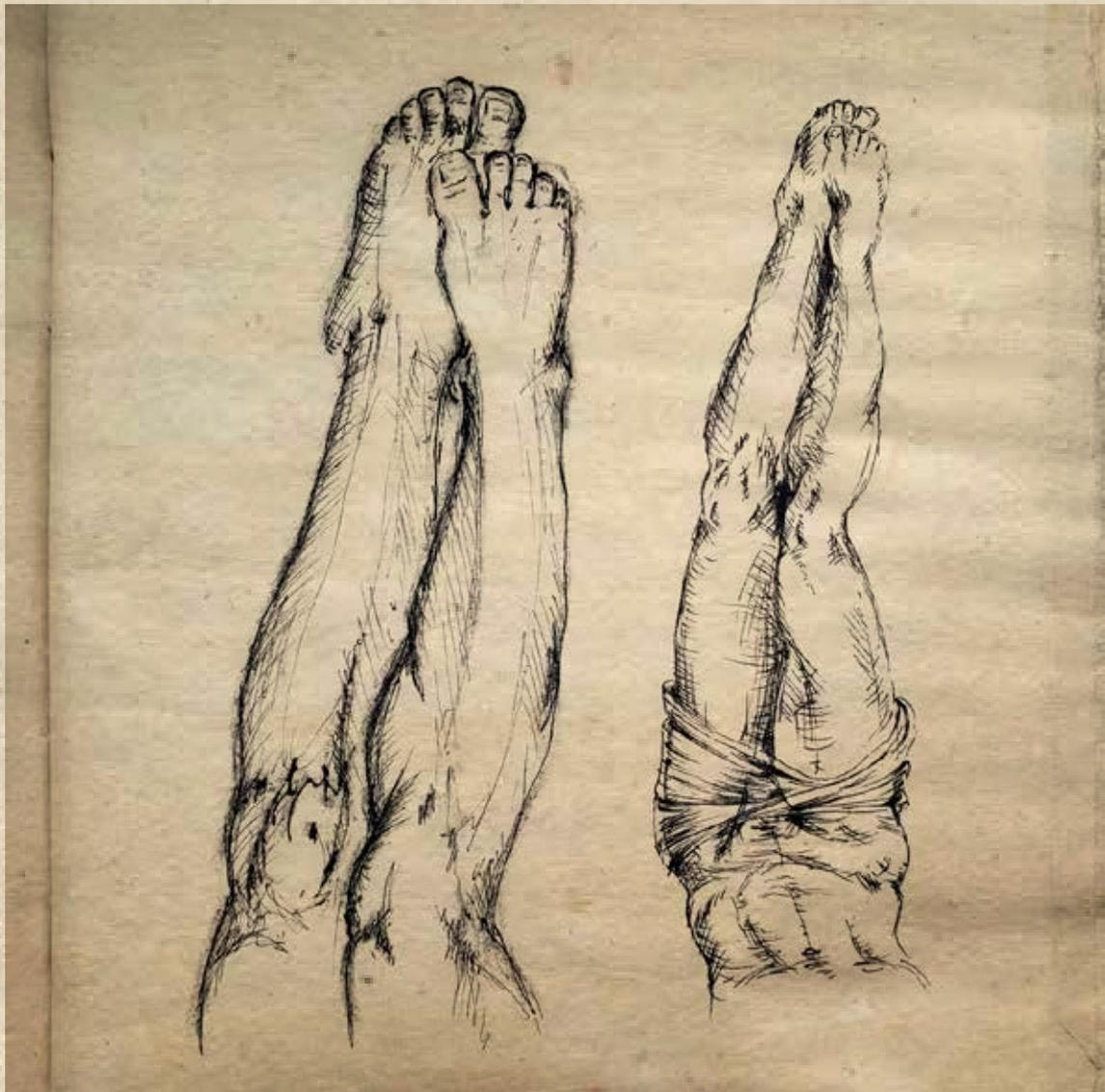


Figura 110- Estudos de desenho, Figura de homem crucificado vivo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

silêncio das pausas quando os olhos saiam do papel, ambos olhavam as posições e detalhes da figura humana, observando os músculos, representando-os por meio de traçados suaves para compor as formas ressaltadas pelas sombras. Os desenhos eram traçados várias vezes, repetindo-se e até quase se sobrepondo sobre uma mesma folha de papel.

Aqueles estudos, praticamente em silêncio, eram procedimentos que levaram o tecelão a pensar em seus trabalhos em tecelagem, pois, assim como ele estava sensível aos signos de cada material, também percebia as aproximações entre as maneiras como ele traçava e compunha as partes do desenho com os modos de tramar, a exemplo da produção de tapeçarias e *brocadellis*. Em ambos os trabalhos manuais, a busca por sugerir sensações era praticamente a mesma, e isso latejava na cabeça do tecelão, pois os tecidos que ele tecia com desenhos incrustados, antes mesmo de serem tecidos, precisaram ser desenhos em algum momento para, então, serem tramados.

Algo que ele executava, aparentemente de maneira tão mecânica, o fez perceber, naquele instante, que ele já desenhava antes mesmo de tecer, ainda que seu tecer viesse também a ser desenho.

Após desenharem por algumas horas seguidas, com poucas pausas para descanso e um ou outro gole de água, sempre em silêncio, estando ambos muito atentos à presença um do outro, Jacopo finalmente iniciou uma conversa.

O Tecelão relutou para conseguir ficar todo este tempo trabalhando calado, sendo tal ação um tanto quanto desafiadora, pois a todo instante lhe ocorriam perguntas, indagações, pensamentos altos, os quais ele manteve guardados para si. E isso só se deu porque Battista já o havia advertido sobre o comportamento genioso, e por vezes agressivo, de seu filho. Assim, se o tecelão realmente quisesse frequentar sua oficina, não poderia agir de forma inconveniente. O tecelão sabia que estava sendo observado, assim como ele também estava atento a tudo.

Jacopo falava sobre seus estudos para retratar, em sua obra, motivos cristãos que pudessem vir a se tornar produções tão importantes quanto eram as obras de Ticiano. Ele acreditava que o estudo da anatomia humana o conduziria para alcançar tal prestígio com seu trabalho, assim como fez Michelangelo.

O Tecelão o ouvia atentamente, esperando a oportunidade de falar.

Em sua fala, Jacopo deixava transparecer o quanto era ambicioso, em contraste com sua simpatia pelas tendências reformistas dentro da igreja católica, ao enfatizar a pobreza, humildade, submissão de Cristo e seus seguidores. Jacopo era indubitavelmente muito religioso, ao mesmo tempo que demonstrava uma certa obsessão em conseguir alcançar uma posição de destaque com seu trabalho, mencionando seu apreço em poder, um dia, vir a integrar uma grande confraria cristã.²⁰⁶

O tecelão não costumava frequentar a igreja e pouco simpatizava com os ritos e crenças cristãs, o que o tornava, para os olhos de muitos, um pagão. E atento a isso, sabendo que tal virtude poderia custar-lhe a vida, ele sabia bem o que dizer e como se portar para não vir a ser tratado como um desafeto.

Ao observar que seu anfitrião não estabelecia um mesmo ponto de partida para iniciar um mesmo desenho, fato notado no decorrer do traçado de três ou quatro estudos da mesma figura vista do mesmo

206 ECHOLS, “Jacopo Tintoretto”, 2019.

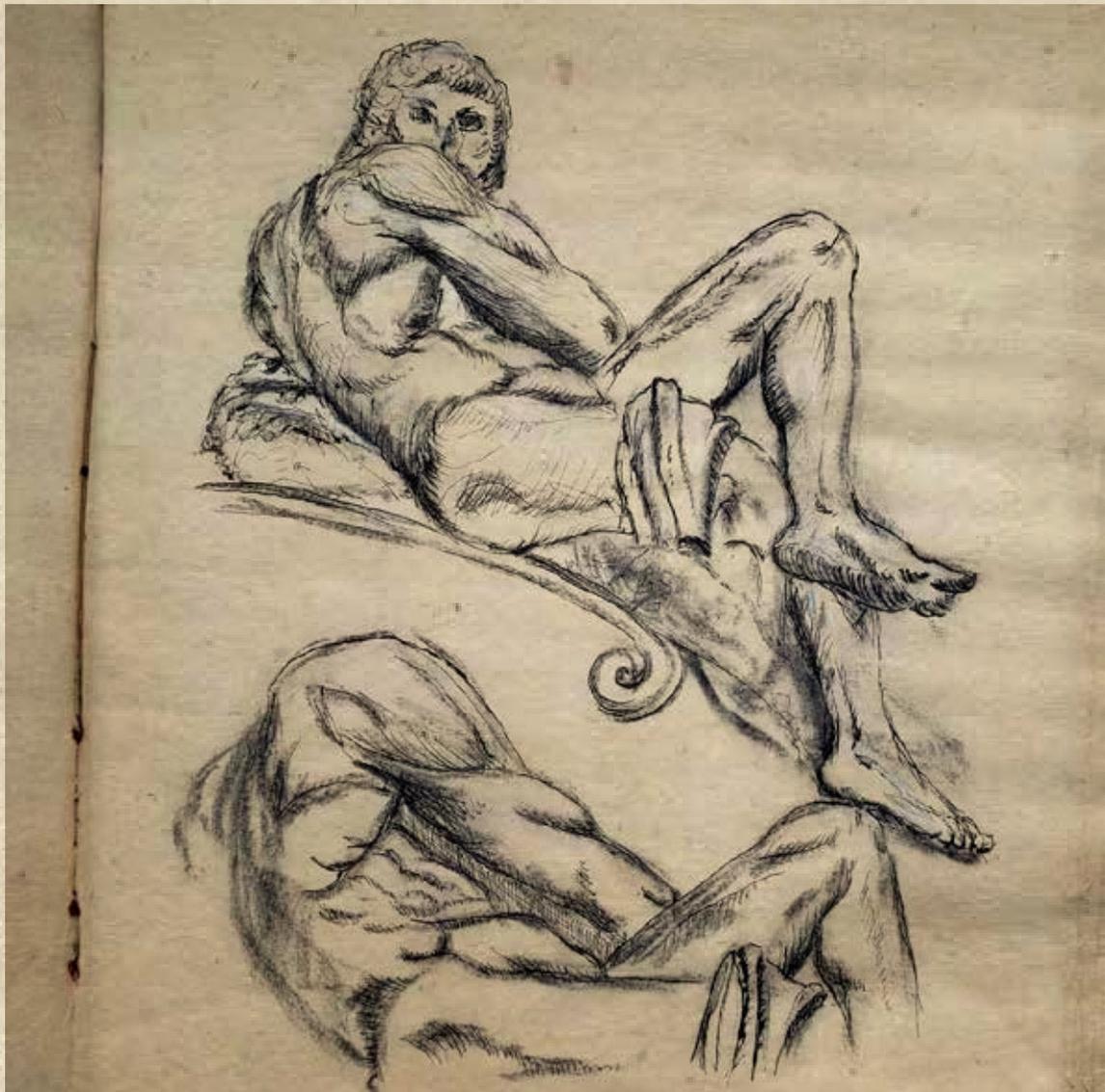


Figura 111- Estudos de desenho a partir de réplica de escultura "DIA" de Michelangelo, vista I. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 112- Estudos de desenho a partir de réplica de escultura "DIA" de Michelangelo, vista II. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 113- Estudos de desenho a partir de réplica de escultura “Sansão matando os filisteus” de Michelangelo. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

ângulo, o tecelão comentou que ver Jacopo desenhar o remetia ao tramar de uma tapeçaria que era construída por partes, mas que precisava sempre de novos alinhavos, com a inserção de linhas posteriores para reforçar os traçados, e a união das partes para que, com o peso da peça final, não se criasse espaços, buracos, fendas ou possíveis rasgos.²⁰⁷

Jacopo escutou atentamente, respondendo que tal observação se aplicava precisamente à maneira como o próprio Tecelão desenhava, que era em ziguezague, como o ir e vir de uma lançadeira em um tear, mas que, ao invés de o desenho vir surgindo de baixo para cima, ele observou que o tecelão traçava inicialmente uma teia (urdume), com a qual era possível perceber as dimensões a serem tomadas pela figura, e que era sobre esta teia que ele vinha tramando suas linhas, compondo o desenho que ia se espalhando para cima, para baixo, para os lados, sem uma ordem exata, mas sempre com movimentos de vai e vem.

A observação de Jacopo levou o tecelão a discorrer a respeito de que o problema dos começos estavam em, talvez, ter encontros diferentes para cada novo início. Tentar começar sempre pelo mesmo lugar, pelo mesmo ponto, não era garantia de um mesmo trajeto, já que os imprevistos podiam se dar a qualquer momento, e isso não poderia ser ignorado, muito menos evitado, por ser constituinte do processo, fosse no desenho, fosse no tecer, e cada novo começo era uma nova oportunidade de um novo aprendizado.

Jacopo concordou com a cabeça, dizendo que estudar por meio do desenho era fundamental se ele quisesse atingir um sucesso semelhante ao de seus grandes mestres (Ticiano e Michelangelo). E repetir um desenho nunca era repetir simplesmente, pois, como o próprio Tecelão já havia levantado, cada traçar é sempre diferente um do outro. Jacopo lembrou que muito deste pensamento ele aprendera no pouco contato que tivera com Ticiano, que costumava dizer “que quem escreve sem estudar não faz poesia nem boa nem bem-vinda.”²⁰⁸

A fala de Jacopo levou o tecelão a responder que, em seu entendimento, estudar vem a ser uma maneira de exercitar a eliminação e a criação de pressupostos. Por meio da repetição dos traçados, experimenta-se possibilidades, cria-se variações, e, conforme se vai traçando, experimenta-se com os encontros que se dão nas tentativas de atingir seus próprios desígnios²⁰⁹, ou, ainda, vai-se compondo desígnios, já que todas as marcas, sinais, ou seja, signos (*signum*) com os quais se estabelece contato durante o desenhar nos colocam a pensar com seus aspectos, suas localizações e com as maneiras do como podem ser arranjados na composição. Pois o que se busca designar, ou seja, apontar, indicar, mostrar está diretamente atrelado às maneiras do como se mostra, ou seja, do como se trama tais linhas, tais marcas.

Interessava muito ao tecelão os modos como ele estudava, aprendia e ensinava qualquer uma das práticas com as quais estabelecia contato. Mas o tecer e o desenhar sempre estiveram em primeiro plano em suas vivências, uma vez que tanto sua subsistência quanto o seu lazer dependiam diretamente de seus conhecimentos e domínios do desenhar e do tecer, o que automaticamente o colocava em estado de

207 LEMASSON, 2004.

208 BOSCHINI (1674) in LICHTENSTEIN, 2014, p. 61.

209 Verbetes Designar in CUNHA, 2010, p. 210.

atenção constante com todos os outros encontros que pudessem acontecer atrelados às suas práticas de desenho e tecelagem.

Para ele, as maneiras de se aprender²¹⁰ algo eram decorrentes de um *ensignar*, em que o signo deste *ensigno* não se ocupa da representação das coisas do mundo reconhecível, como na teoria clássica, mas trata de um signo que não busca guardar um lugar de um autêntico proprietário que se encontra momentaneamente ausente.²¹¹ Vem a ser um signo do impensado, impensável, que trata de um mundo inimaginável, que produz estranhamentos avessos a identificações, produzindo incômodos de modo intempestivo e abrupto.

É no momento que este signo inapropriado entra em contato com as percepções, com um campo de percepção, que pode haver um movimento, uma busca de decifrar e interpretar este signo, e é com este movimento que se dá o aprender.

Ensigno diz respeito ao modo como se aprende por meio da decifração e interpretação de um signo. Tal aprendizado abre caminho para novos fazeres, cria condições de se experimentar os signos de modos diferentes, vem a compor novos modos de vida ao invés de representações de vidas.

Absorto, Jacopo se pegou parado, olhando para o infinito e pensando em tudo que o tecelão acabara de lhe dizer. Se dera conta de que estudava para compor seu *textum*, sua poesia, de maneira que pudesse seduzir, exatamente por buscar romper com os modelos tradicionais de pintura que ele conhecia até aquele momento. Ele sabia que não era um desenhista aos moldes acadêmicos se comparado aos seus contemporâneos. Era um autodidata que, embora apresentasse, em suas composições, signos familiares, como as figuras humanas traçadas ao modo de Michelangelo e o uso de cores luminosas e contrastantes como Ticiano, o que o diferenciava era exatamente experimentar e explorar composições fantásticas na execução de cenas que se apresentassem de uma maneira própria e, por vezes, contrária ao uso de outros pintores.²¹²

*

O Tecelão seguiu estudando desenho com Jacopo ao longo do período em que seguiu trocando conhecimentos tintureiros com o Sr. Batista. Seus dias eram curtos, pois sempre se tinha muito o que fazer, uma vez que também não podia parar de tecer, embora sua produção de tecidos houvesse, conseqüentemente, diminuído. Mas ele percebia que suas recentes trocas e aprendizados contribuíam muito com o refinamento de seu trabalho, pois, agora, ele aprendera mais sobre o manejo da seda, assim como também aprimorara seu desenhar, o que fez com que ele conseguisse perceber novas maneiras de agregar valor em seus tecidos.

Os novos aprendizados ampliaram sua maneira de observar o mundo que o cercava e para o qual ele ofertava seus produtos. Ao observar com mais afincos os elementos visuais que abundavam pelas

210 “Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber absoluto. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos.” (DELEUZE, 2003, p.4)

211 TOMAZ, 2002.

212 ECHOLS, “Jacopo Tintoretto”, 2019.

ruelas e canais, como os detalhes nas fachadas das construções, molduras de janelas, frontões e esculturas, os elementos florais e animais exóticos de influência oriental presentes em bordados e padronagens das vestes dos nobres com quem cruzava, o tecelão percebia a presença da repetição de elementos, de características, de signos. Aquele repertório visual o colocava a pensar em como ele poderia compor com tais elementos. Diante de tal percepção, ele começou a registrar cada vez mais tais elementos em seu caderno, pois, ao desenhar, ele conseguia fazer o registro daquilo com o que havia pensado. Seus desenhos eram seus textos, suas anotações.



Figura 114- *Estudos de Ferronerie para brocadellis*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 115- *Estudos de Ferronerie para brocadellis*. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.



Figura 116- Estudos de Ferronerie para brocadellis. Caderno do tecelão, século XVI. Arquivo pessoal do autor.

Dezenhante Diário

“Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.”

(CALVINO, 1990b, p. 67).

Motivado pelas criações anteriores, o autorretrato e os croquis, o Dezenhante seguiu a experimentar as composições com o tramar de linhas sobre superfícies repletas de outras linhas. Experimentações que seguiram sendo criadas a partir do uso de imagens de referência, mas que se permitiam escapar da lógica de uma produção de cópia fiel ao se fazer uso de variações e possibilidades de novas formas, cujas linhas, que já se encontravam na superfície de cada papel, possibilitavam. Em cada desenho, variou-se um pouco mais, permitindo testar novas possibilidades de tramas.

Experimentou-se produzir desenhos em outros formatos, como foi no caso da série #RAIAS, composta por quatro desenhos, dos quais dois integraram o 6º Salão *FUNDARTE/SESC de Arte 10X10*.

Os desenhos apresentados no citado salão foram criados a partir da experimentação na produção de desenhos sobre papéis oriundos de cadernos de molde extraídos de revistas de moda, como *Manequim* e *Burda*. Os referidos estudos de desenho tiveram, como foco principal, a experimentação com linhas, com o traçar/desenhar de linhas interagindo e se valendo das linhas que já existiam nos papéis usados.

A ideia de fazer estes desenhos surgiu a partir dos recipientes de vidro que foram comprados para outro fim, mas que funcionaram perfeitamente como pequenos aquários para os desenhos. Toda a série foi proposta a partir de estudos de desenho de figura humana nadando, pensando com o movimento dos corpos em deslocamento dentro d'água. As linhas que compõem os desenhos foram traçadas em fluxo contínuo, sem esboços ou estudos prévios, apenas se definiu o tamanho necessário para que cada um dos papéis coubesse dentro dos recipientes de vidro.

O título “Raias” possui significado amplo e diz respeito aos estudos de desenhos compostos por linhas, estabelecendo relação direta com a ideia de linhas de demarcação, limites, divisas e fronteiras, linhas de delimitação, faixas de pistas de corrida por onde correm os riscos e traços. Em sua etimologia, deriva de *Raio*, que vem do latim *Radius*, o qual corresponde ao espaço circular, medido a partir de um ponto de origem que se estende em todas as direções.

Experimentou enveredar pela seara das xilogravuras ao produzir a série intitulada *Bacorroco*, na qual produziu uma matriz com grande dimensão (70x51 cm), cujas impressões também foram feitas sobre papéis de cadernos de moldes, dando origem a uma série de três gravuras. Uma destas impressões, a variação em azul, participou da exposição coletiva *In.Pressões*, realizada no Espaço Cultural Feevale em 2017.

Na sequência destes trabalhos, foram produzidos outros dois desenhos, nos quais se seguiu uma semelhante exploração do tramar de linhas sobre os papeis de cadernos de moldes. Foram eles: *Experimentações corpo-linhas*²¹³, tendo, como referência direta, a figura de David de Michelangelo, embora, no desenho, a perna direita sugira uma prótese mecânica; e *Linhas de Vênus*, na qual a alusão principal foi a Vênus de Botticelli, embora também se tenha tomado, como referência, outras imagens de Vênus, retratadas por outros artistas.

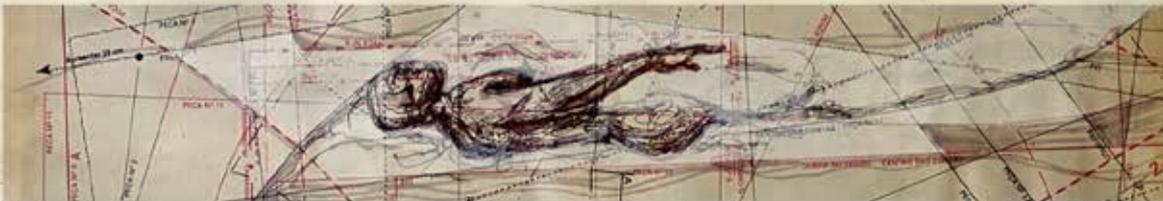


Figura 117- Série Raias #1, Anderson Luiz de Souza. Desenho- Caneta nanquim, caneta hidrográfica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6 cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 118- *Série Raias #2*, Anderson Luiz de Souza. Desenho- Caneta nanquim, caneta hidrográfica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

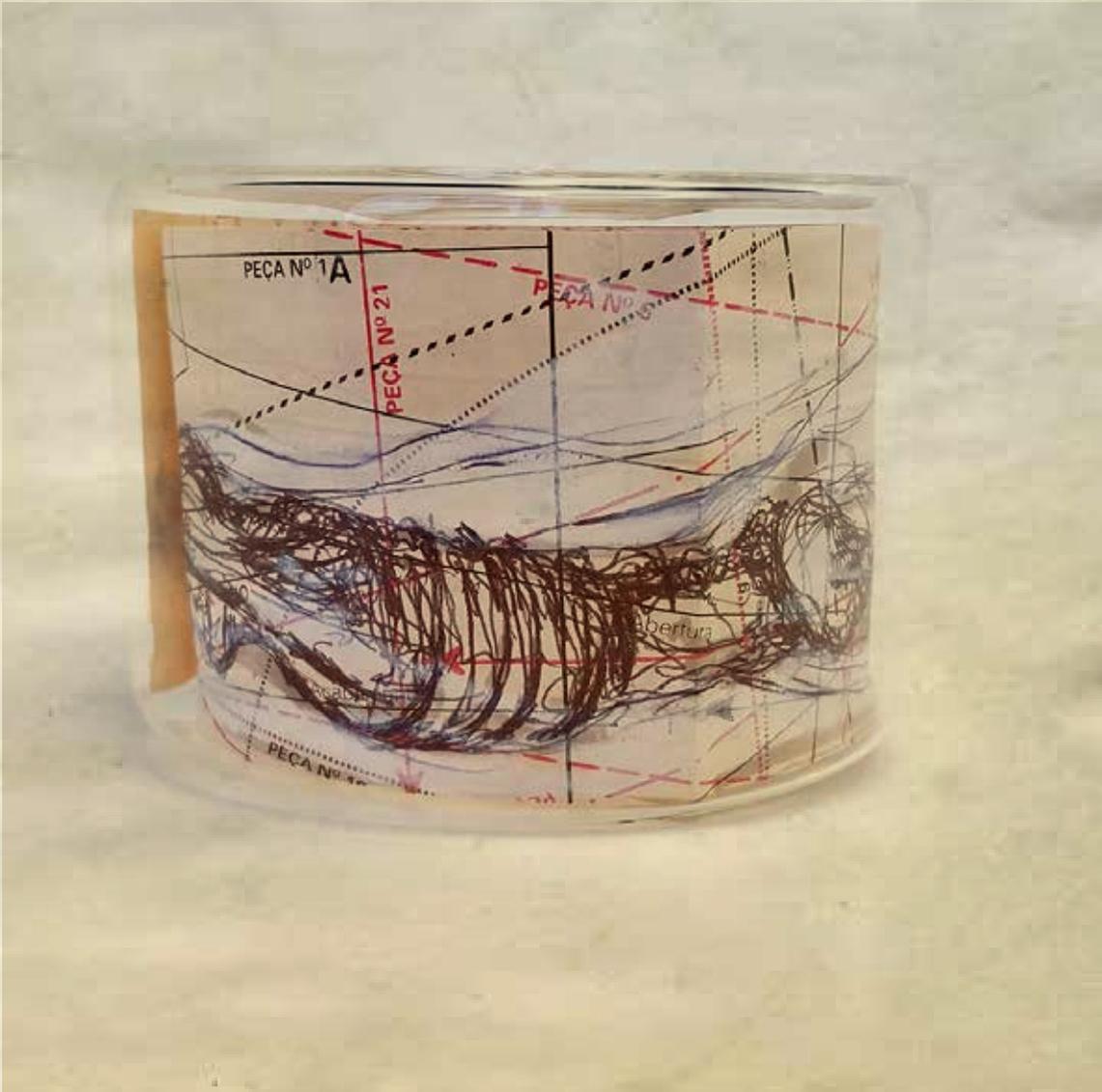


Figura 119- *Série Raias #3*, Anderson Luiz de Souza. Desenho- Caneta nanquim, caneta hidrográfica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 6,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x6. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

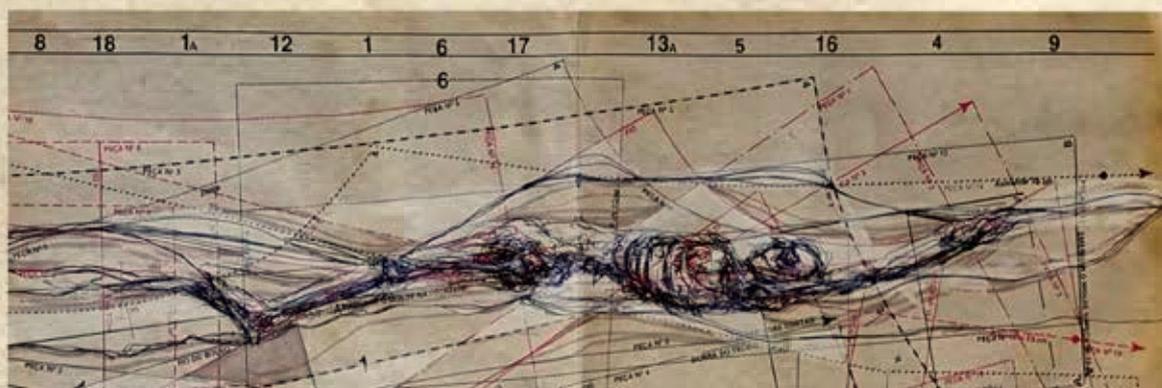
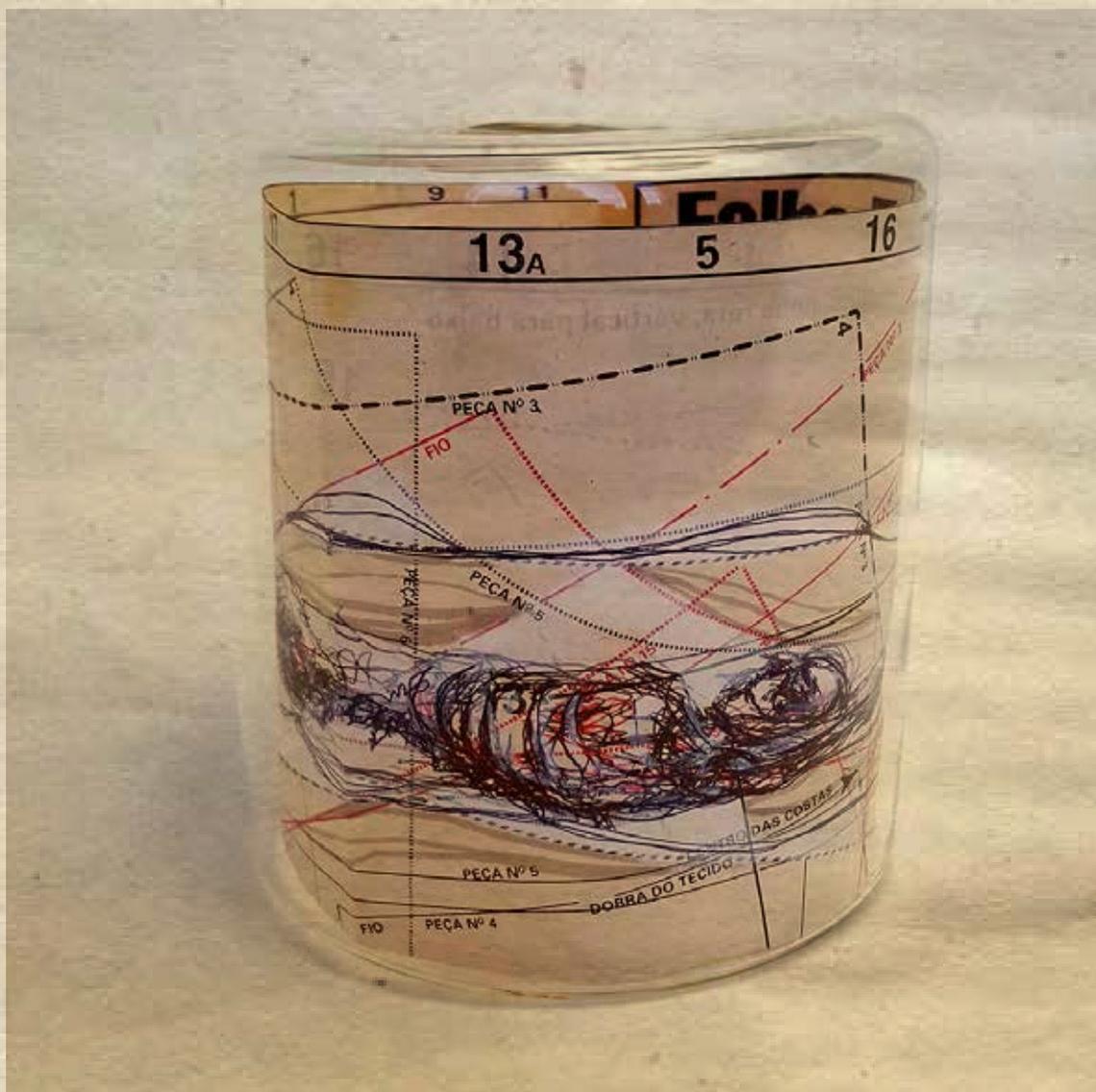


Figura 120 - *Série Raias #4*, Anderson Luiz de Souza. Desenho- Caneta nanquim, caneta hidrográfica, lápis dermatográfico sobre papel e recipiente de vidro. 12,5 x 10 x 10cm. Abaixo, em detalhe, a imagem inteira que está dentro do recipiente de vidro, com dimensões de 40x12. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 121 - *Série Bacorroco, Variação amarelo*, Anderson Luiz de Souza. Xilografia e caneta hidrográfica sobre papel e vidro. 52x75 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

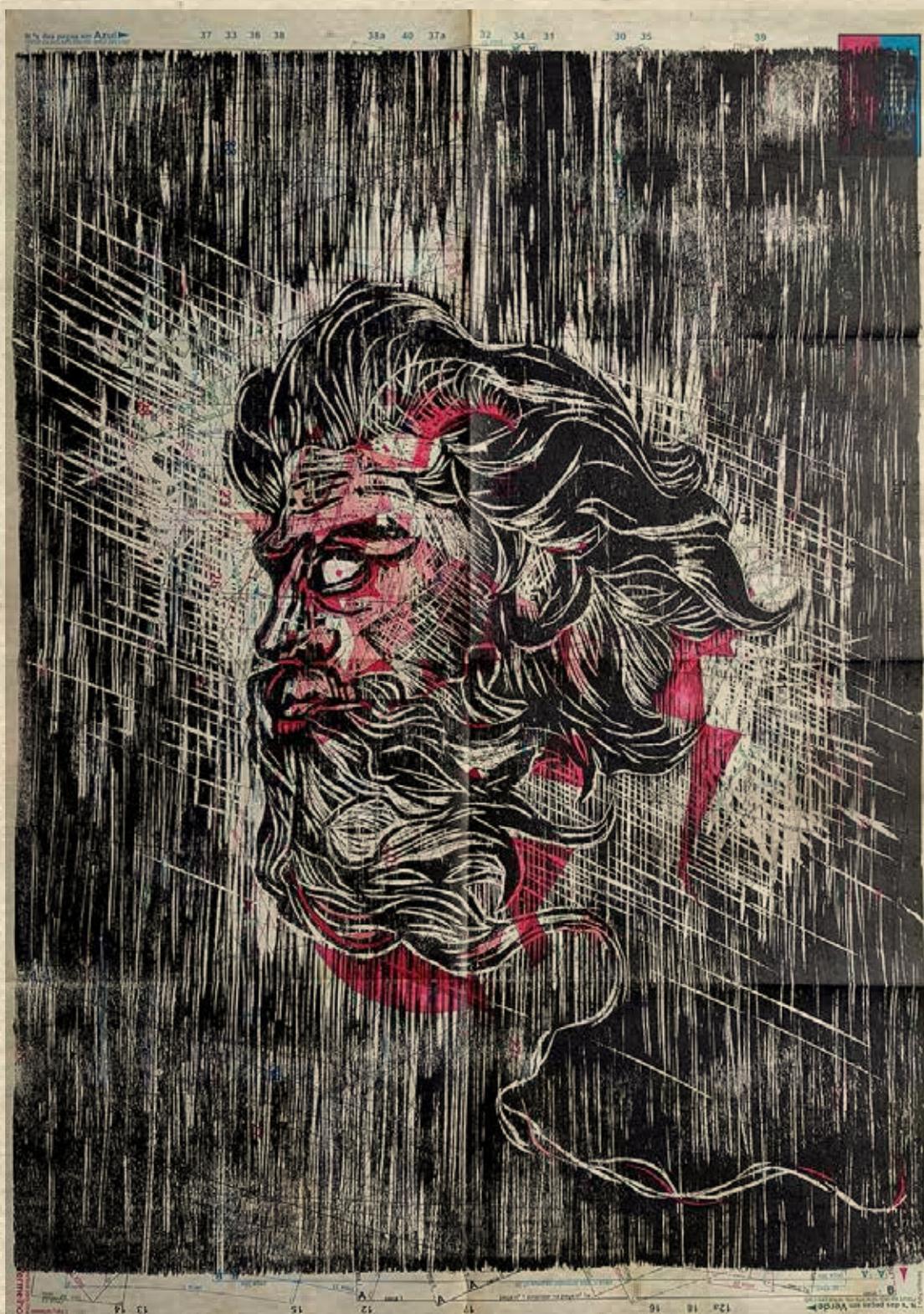


Figura 122- *Série Bacoroco, Variação magenta*, Anderson Luiz de Souza. Xilogravura e caneta hidrográfica sobre papel e vidro. 52 x 75 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.



Figura 123- *Série Bacoroco, Variação azul*, Anderson Luiz de Souza. Xilogravura e caneta hidrográfica sobre papel e vidro. 58 x 88 cm, Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

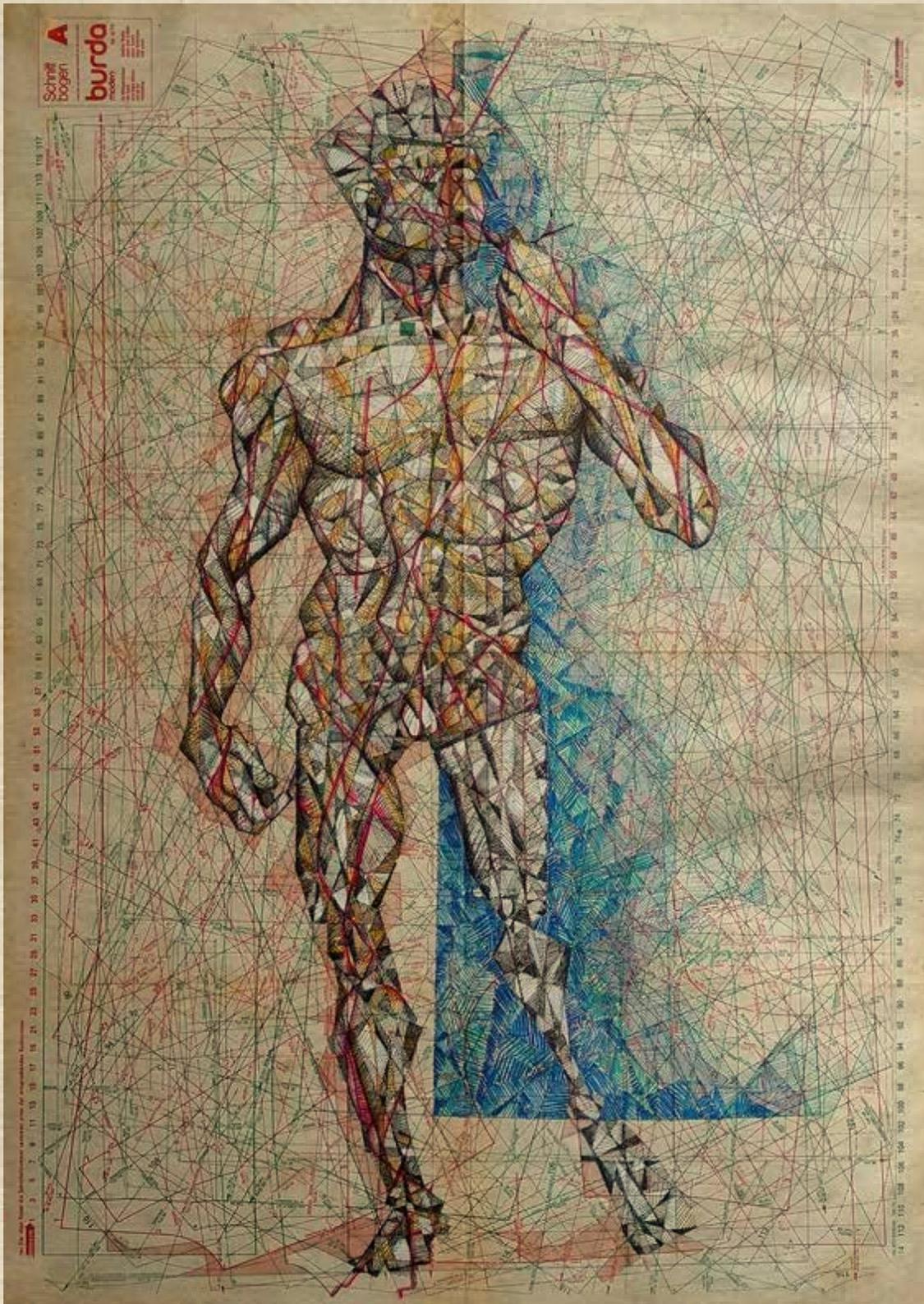


Figura 124- *Experimentações corpo-linhas*. Anderson Luiz de Souza canetas hidrográficas sobre papel. 58x88cm. Porto Alegre, 2016. Arquivo pessoal do autor.

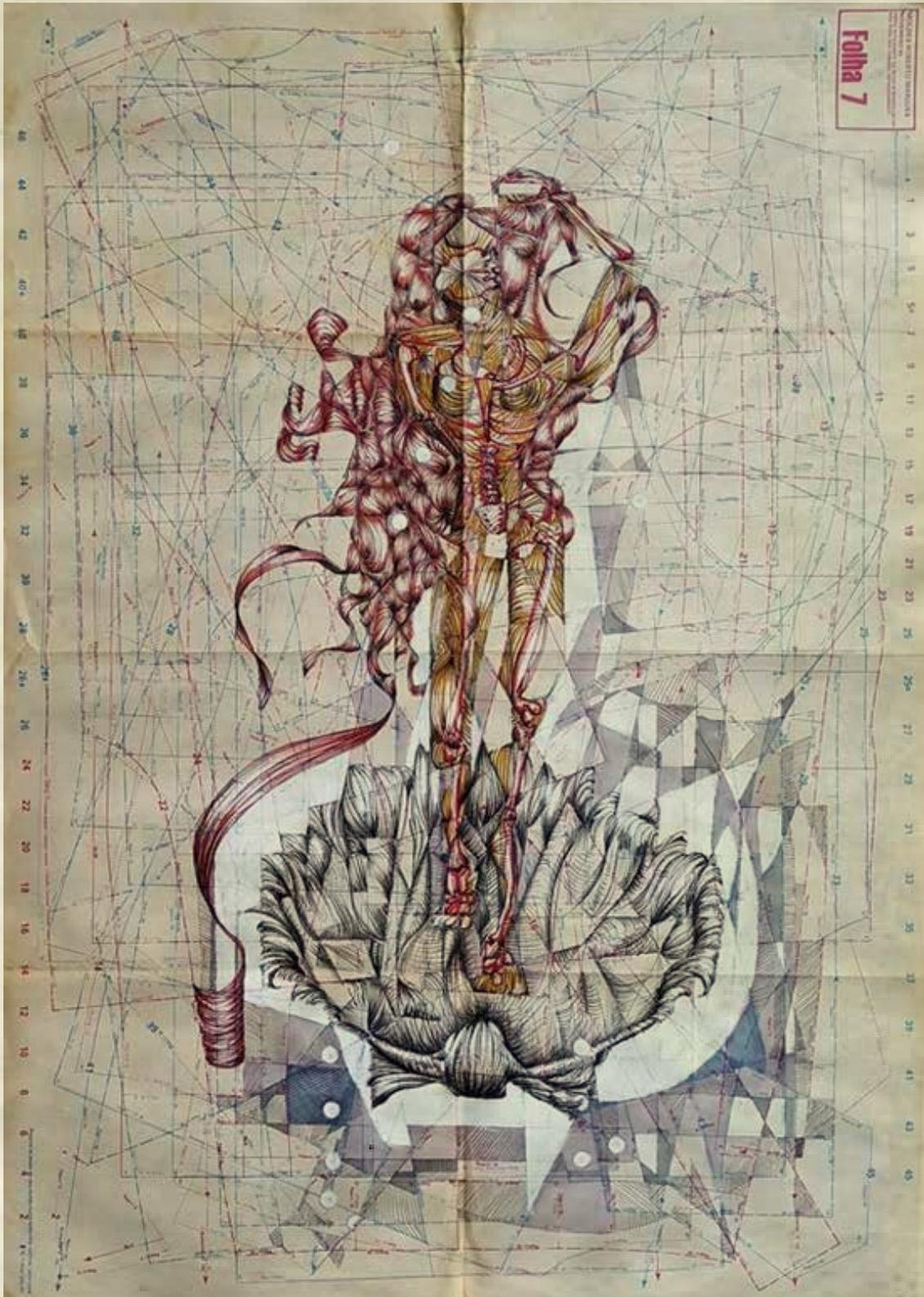


Figura 125- *Linhas de Vênus*. Anderson Luiz de Souza. 2016. Caneta nanquim, caneta hidrográfica e lápis dermatográfico gráfico sobre papel. 55 x79 cm. Arquivo pessoal do autor.

ARREMATES OU A TESOURA DE ÁTROPAS

“[...] encontramos sempre uma necessidade dissimétrica de passar do liso ao estriado, bem como do estriado ao liso. Se é verdade que a geometria itinerante e o número nômade dos espaços lisos não param de inspirar a ciência régia do espaço estriado, inversamente, a métrica dos espaços estriados (*metron*) é indispensável para traduzir os elementos estranhos de uma multiplicidade lisa.”

(DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 208).

Ao traçar pensando com as Moiras, com a *Maneira* das Moiras, aquele que desenha vem a ser o progenitor do fado que se dá na composição do tramar das linhas que dá forma a seus desenhos, e, conforme aquele que desenha vai mudando com as experiências de vida, com todos os encontros com os quais se depara, tais vivências geram condições para que seu desenhar também mude, assim como o próprio desenhar já cria possibilidades para que ambos (desenhista e desenhar) se modifiquem.

Aquele que desenha vem a ser um tecelão de seu desenho ao fiar cada linha, definindo a espessura, direção, disposição, comprimento e término de cada linha no desenho. Ao traçar, ao compor com o caos que ele atravessa e que também o atravessa, *desenha*, pois o desenhar se dá em meio a um infinito de possibilidades no qual a composição de um desenho vem a ser como o tecimento de uma peça de tecido plano ou de uma tapeçaria, é único. Assim como já foi dito aqui no início, tal “como fluxo contínuo do rio de Heráclito, nunca se desenha o mesmo desenho, nunca o traço da linha será igual. Em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra!” (DERDYK, 2007, p. 17). O mesmo pensamento pode ser aplicado aqui ao tecer, pois, especialmente em uma produção artesanal, também não se tece a mesma peça duas vezes.

A experimentação de processos leva o tecelão dezenhante a mudar seu traçar a cada novo trabalho, novo projeto, novo desenho, novo tecido, pois as experiências e os aprendizados vivenciados em cada projeto o faz pensar as mudanças e as novas possibilidades para o próximo trabalho. Trama-se/tece-se fragmentos, depois se *caostura* um ao outro, unindo os pedaços para formar um todo que compõe uma colcha de retalhos, ou se trama os pedaços, ao mesmo tempo que vai cosendo e sobrepondo algumas partes. Estas *caosturas* compõem os processos de criação que não são lineares, que acontecem em ziguezague, em muitas direções e sentidos, ziguezague que pode ser de altos e baixos, dentro e fora, de um lado e do outro lado, frente e trás, acima e abaixo.

Ao longo de todo o tempo que compôs esta pesquisa, percebeu-se que os processos de desenho de seu autor foram se modificando ao passar a assumir e experimentar diferentes maneiras de desenhar – desenhos em uma linha mais abstrata, desenhos livres despreocupados de técnicas e modelos, desenhos repletos de procedimentos de medida e escala para se manter uma dada

proporção –, e todas estas experimentações foram aleatórias e desordenadas e repetidas diversas vezes, mas sempre diferentes.

Tais maneiras de experimentar a composição de desenhos modificou-lhe, colocou seu autor a pensar seus processos. Cada imagem, cada som, cada sensação compõe o fiar/traçar de cada linha em um desenho, assim como compõe também os procedimentos de como cada linha vem a ser tramada. São muitos os signos com os quais as linhas são fiadas.

Ao fiar cada traço, se aprende muito com a experimentação e o processo de transformar os signos que o afetam em linhas. Não é bem o signo que vira linha, mas é com ele que passa a ser possível traçar linhas, a maneira como se é afetado pelos signos dispara as possibilidades de traçar. Cada traço compõe a linha que dá vida a um desenho.

Vê-se que, aqui, não é dito exatamente como fazer desenhos. Vê-se que, ao mostrar exemplos, ao comentar sobre processos, ao contar histórias, lendas e mitos, acaba-se por falar das possibilidades de as linhas serem arranjadas, ora em desenhos, ora em textos, ora em tecidos, ora em ambos.

Vê-se que é dito das possibilidades de aprendizado que a ação de produzir/fazer desenhos nos coloca a tramar. Aprendizados que se dão em ziguezague em meio aos transcorreres da vida. Aprendizados tomados como *ensignos*, que são fiados e compostos juntamente com a linha da vida. O desenho de cada um que desenha está em permanente devir, assim como os processos de fiação e tecelagem de um tecido. Cada encontro e desencontro em sua vida pode produzir disparos que modificam seu desenhar/fiar/tramar. Se aprende quando se está atento às sensações da vida.

As *Moirai*, ao fiar e sortear as conquistas e percalços de uma vida, não estão a punir ou presentear tal vida, mas estão a criar condições para que haja possibilidades de mudança, possibilidades de diferenciar, possibilidades de criar algo.

A ação de riscar e desenhar encontra semelhança no tecer, não apenas por ambos os processos serem compostos por linhas, mas também pela repetição. Em um desenho, risca-se/traça-se muitas linhas que, geralmente, passam pelos mesmos caminhos, nas mesmas direções, com os mesmos materiais. Traça-se, às vezes, quase como que a gaguejar. A cada risco, a cada nova linha, percebe-se muitas possibilidades de o desenho devir. No tecer, embora o tear pré-delimite a área a ser tramada, há a repetição dos movimentos de passar o fio de trama em ziguezague, movimentos que nunca resultam em um mesmo tramar, pois um fio nunca ocupará a mesma posição do fio anterior, assim como, também, sua disposição irá variar de acordo com a movimentação dos liços.

Não houve, aqui, uma linha, um traço, um desenho ou uma frase sequer que não tenha sido revista, retraçada, relida, revisitada inúmeras vezes em diferentes momentos da composição desta pesquisa, e a cada vez que a leitura, o olhar ou o contato com tais elementos se repetiu e se repete, alguma mudança vem a ser produzida, percebe-se mudanças que ocorreram (e ainda ocorrem) ou, ainda, vislumbra-se mudanças necessárias, mesmo sem saber o que poderia mudar.

Com as *Moiras*, aprende-se a sentir os signos mesmo nos momentos quando se está sendo rondado pelos “pavores do “fazer certo”” (ZORDAN, 2014, p. 118). Signos que apontam para uma

impermanência, para aprender a aceitar o movimento que a vida nos impõe.

Em todo movimento – do puxar as fibras em uma roca, do girar do fuso, da condução de caravanas pela Rota da seda, do deslocamento das caravelas pela pelos mares e oceanos ou, ainda, do sulcar de um buril ou de uma goiva a traçar marcas sobre a superfície de uma matriz de gravura –, as possibilidades de criação sempre afloram em meio aos fluxos transitórios. As possibilidades e aprendizados são inerentes aos encontros que se tornam possíveis devido ao movimento.

Cortes, por se perceber a necessidade de delimitar caminhos, designar rumos e não se perder em meio ao caos de infinitas possibilidades. Só se desenha movimentando-se, só se tece movimentando-se, só se vive movimentando-se, e o corte da linha pode ser o cessar de tais movimentos e a possibilidade de um novo início.

Desenhar vem a ser uma maneira de tecer, que pode tanto se dar aos modos de produção de tecidos planos como aos modos de um feltro, assim como pode mesclar ambos os processos em uma mesma composição.

Talvez seja relevante dizer que tudo o que foi desenhado e tramado até aqui neste *tecidotese* decorreu de uma grande gama de encontros e experimentações, que foram sendo fiadas de muitas maneiras no decorrer dos últimos anos. Processos filatórios que passaram a receber uma maior atenção, especialmente, nos últimos quatro anos, a partir do ingresso no programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande de Sul, primeiro com o mestrado e, logo na sequência, com o doutorado.

Todo o percurso desenhado até aqui começou com linhas. Linhas traçadas na composição de desenhos, linhas desenhadas e explicadas durante aulas de desenho, linhas tramadas produzindo tecidos, linhas de costura unindo pedaços e retalhos de tecidos, linhas que foram inventadas na produção de trabalhos artísticos, linhas que foram lidas e escritas no tecimento de uma vida acadêmica, linhas que delimitaram e compuseram os caminhos percorridos até aqui. Linhas imanentes à vida, que seguem a desenhar e tecer em meio a todos os encontros possíveis, e que, aqui, são tramadas em um *textum* a compor este *tecidotese*.

Não se tem como apontar ou definir com precisão onde se deu ou qual foi o ponto de partida, como acontece na confecção de um tecido de malha, que pode ser tricotado com apenas um fio. O presente *textum* vem a ser composto por uma variedade de pedaços de tecidos planos tramados com fios de composições variadas e unidos, um a um, com costuras em ziguezague, chamadas aqui de *caosturas*. “É uma coleção amorfa de pedaços justapostos, cuja junção pode ser feita de infinitas maneiras: como veremos o *patchwork* é literalmente um espaço riemanniano, ou melhor, o inverso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), uma colcha de retalhos ou mesmo uma tapeçaria composta por muitos tipos de tecidos aplicados, bordados e costurados. Pedaços de tecidos planos e feltros, pois, ao pensar com os procedimentos usados no desenhar (tanto em seu fazer quanto no seu ensino), afirma-se as semelhanças entre a produção de composições têxteis e as produções de desenho, atento ao fato de que, em ambas as ações, desenhar e tecer, mesmo sendo de planos distintos e operando com materiais e maneiras muito particulares, mesmo com suas diferenças, apresentam afinidades nas

composições de seus processos.

Desenhar e tecer são procedimentos que operam tanto no plano do visual quanto do manual, transitando por uma zona de espaços onde não se tem (e nem se pretende ter) como estabelecer a soberania do olho sobre a mão, muito menos da mão sobre o olho.

Deleuze, em seu livro *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007), dedica um capítulo à relação entre olho e mão, onde, embora seu texto discorra, em grande parte, pensando com a pintura, sua fala coincide com o que se vem pensando, aqui, com o desenhar e tecer. “A relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e vicariâncias²¹⁴ orgânicas [...]” (DELEUZE, 2007, p.155).

O lápis e o papel, assim como o fio e o tear, podem, de maneira ampla, exprimir uma subordinação da mão, mas aquele que desenha não desenha apenas com lápis, assim como aquele que tece não deixa de fazer uso de outros tipos de fios para tecer. Pode-se desenhar com carvão, com objetos cortantes, como uma goiva ou buril ou com tinta e pinceis ao pigmentar uma superfície através do desgaste de um dado material ao atritar tal superfície, ao remover partes de uma superfície no produzir marcas e/ou sulcos por meio de cortes ou ao aplicar um pigmento fluido, assim como o tecer pode se dar com a variação dos modelos e tamanhos dos teares, as disposições dos fios nestes teares, a quantidades de fios, os comprimentos dos fios, suas composições, cores e titulação²¹⁵.

Com essas tantas possibilidades, quando somados os aspectos táteis aos visuais, cria-se condições para que encontros se deem. Encontros de acontecimentos, encontros de técnicas, encontros de práticas. Deste modo, percebeu-se que muito dos mecanismos que compõem o desenhar e o tecer (a exemplos dos fatos e acontecimentos que povoam suas respectivas histórias) coincidem e se entrecruzam a todo momento. Esta percepção foi se tornando mais evidente a cada vez que se procurou demonstrar, aqui, os encontros entre o desenhar e o tecer, como no exemplo da *Vênus de Lespugue* (Figura 80), no desenho das duas damas de Dürer (Figura 60) ou mesmo nos desenhos do Tecelão. Os referidos exemplos são apenas amostras para se pensar sobre a ampla fragmentação das práticas que o desenhar e o tecer compartilham, em que, ao mesmo tempo, se ampliam seus aspectos visuais, táteis e hápticos.

Traçar uma linha ou produzir um fio, por muito tempo, esteve subordinado a práticas manuais em que o tátil e o visual foram se desenvolvendo juntos, já que, de modo geral, o desenhar decorre dos movimentos feitos com a mão empunhado um objeto pictórico (como um giz, um lápis ou uma caneta) com a mediação do olhar e o tecer, de maneira semelhante, primeiramente, necessita dos dedos para produzir um fio (seja com o uso de um fuso ou com uso de uma roca) para, em um segundo momento, produzir o tecido com o tramar dos fios e com a ajuda de um tear. Há ainda o caso do feltro, que precisa das mãos e do olhar para coletar as fibras e dispô-las sobre a superfície onde se dará a feltragung. Nesse sentido, tanto os aspectos manuais quanto os visuais, sejam em um desenho,

214 Pensando com a definição de vicariância, que diz respeito a um tipo de mecanismo evolutivo no qual a distribuição de uma espécie ancestral é fragmentada em duas ou mais áreas devido ao surgimento de uma barreira natural.

215 A titulação de fios dentro do processo têxtil nada mais é do que a mensuração estimada de sua espessura (ou diâmetro, grossura, bitola etc.). Tal informação é utilizada, especialmente, por indústrias de tecidos (malhas ou tecidos planos) para determinar o tipo de produto que desejam produzir.

sejam em um tecido, são determinantes em suas composições, não ignorando os casos em que um aspecto se sobressai mais que o outro, embora a subordinação a um “código ótico”²¹⁶ seja marcante no desenhar e no tecer, em que, no ensino de desenho, tal código dificilmente apresenta condições de ser ignorado (DELEUZE, 2007).

Na produção de tecidos, muito da sua valorização e status foi se estabelecendo em virtude de sua raridade, especialmente no que corresponde à sua procedência e a seus aspectos tácteis e visuais, como peso, cores, texturas e motivos ilustrados em sua superfície, o que contribuiu para que, por muito tempo, os tecidos, juntamente com especiarias, metais preciosos e armas, se tornassem produtos muito valiosos, que, por séculos, mobilizaram hordas de mercadores a se submeter aos desafios de viajar para terras estrangeiras em busca de tais preciosidades (LE GOFF, 1991).

Conforme o contato com as produções têxteis passaram a aumentar, notou-se também uma gradual mudança na produção de desenhos. Mudanças que não estão separadas de todo o processo de desenvolvimento das cidades e estabelecimento de “novas” necessidades de consumo, entendendo o termo consumo de maneira ampla, pensando todas as necessidades básicas (fisiológicas e mentais) que uma pessoa pode ter, compreendendo o alimento, o vestuário, o abrigo, o lazer, a saúde e a segurança. Nas leituras e bibliografias consultadas, Anawalt (2011), Boucher (2010), Ferreira (1983), Fritoli, Krüger, Carvalho (2016), Garcia (2010), Le Goff (2005 e 1991) e Leroi-Gourhan (1984), foi possível observar que é mostrado de muitas maneiras, em vários momentos da história da humanidade, exemplos que ajudam a demonstrar que os tecidos tiveram notável relevância na composição das vidas e, conseqüentemente, na história dos povos sobre o globo por reverberar diretamente em produções de viés artístico, como pinturas, gravuras e esculturas pelo registro, pela representação, pela apresentação, pelo ensino ou, ainda, pelas maneiras criadas para compartilhar, registrar e colocar a pensar tais movimentos das vidas nos encontros com os tecidos.

Chega-se, aqui, com muita coisa tecida, muita linha fiada, mas também com muitas outras linhas que acabaram ficando de fora da composição, bibliografias, conceitos, imagens que se encontram, de alguma forma, presentes no *textum*, assimiladas, devoradas, tramadas nas entrelinhas.

No movimentar da pesquisa, criar um personagem foi necessário para compor uma demonstração do uso da metodologia *maneirista-moirai* com a produção de desenhos que, de alguma forma, ajudasse a colocar a pensar como os “maneirismos” tratados aqui podem auxiliar tanto no ensino quanto na criação de um desenhar em articulação com o tecer, pois, desde o início da pesquisa, o desenhar sempre estabeleceu vínculos com os movimentos de colocar a pensar. Como já dito anteriormente, “o desenhar como algo imanente e indissociável de tudo que se dá com aquele que desenha²¹⁷”, escreve, tece. Assim, tudo o que foi mostrado até o momento, mesmo que composto por meio de *caosturas*, se deu na tentativa de demonstrar entrelaçamentos que acontecem nos encontros entre o desenhar e o tecer.

216 Por código ótico, entende-se, aqui, as definições e regras que partem do estabelecimento de modelos e condutas idealizadas a partir da visão. “Quanto mais a mão é assim subordinada, mais a visão desenvolve um espaço ótico “ideal” e tende a apreender suas formas segundo um código ótico” (DELEUZE, 2007, p. 155)

217 Conforme dito no início do subcapítulo *Tatear*.

Movimentos de ir e vir, do ziguezaguear do fio de trama no tear e da ponta do lápis sobre o papel. O fio de trama que parece voltar sobre o mesmo ponto, mas não volta. Volta apenas muito próximo, passando ao lado do fio anterior, a deixar, mesmo que de maneira ínfima, uma distância entre as tramas. Distância muitas vezes invisível a olho nu, mas que está ali, estriando a superfície do tecido. Espaço entre fios onde pode haver atravessamentos por outra linha a costurar esta superfície, por deslocamento de ar, por algum tipo de líquido ou de temperatura.

São exemplo as linhas traçadas com bico de pena a compor camadas e estas camadas de linhas passando uma por cima da outra ou por cima de si mesmas. Todavia, ao se sobreporem, as linhas que se encontram podem ou não se fundir em um único segmento. Uma linha grafada pode compor um desenho por meio do tramar de diferentes segmentos de linhas ou por um único segmento de linha contínuo, mas não há uma regra ou conduta única que defina o desenhar, assim como na produção de tecidos, que pode ser feita de muitas maneiras, necessitando basicamente de fibras e/ou linhas.

Para *desenhar*, precisa-se fazer uso do tato, permitir-se tocar, sentir para se experimentar traçar/fiar linhas. Vir a ser cúmplice da linha, seguindo-a, conduzindo-a, fiando-a. É necessária a experiência do manejo, do contato, para, com elas, tecer desenhos. Com a linha se brinca, enamora-se, deixa-se seduzir por suas formas angulares e/ou sinuosas para se perder no labirinto sem paredes dos vastos campos das superfícies pictóricas.

Dezenhar é compor um desenho, uma figura, uma imagem com a incerteza, com o incerto, com as complexidades, volatilidades das mudanças. Não há detenção de um conhecimento fixo, só há inconstância. Ao pensar o deZenhar enquanto a tradução de signos que se dá no pensar com a imagem e na imagem, no representar e com o representar, o desenhar se torna complicado, cheio de dobras.

Dobras que dificultam o locomover das linhas. Linhas em que, mesmo quando se apresentam despreocupadas e livres, por vezes ziguezagueantes, o Dezenhar, ainda assim, traz consigo pressupostos que perseguem uma perfeição. Tal desígnio, porém, não diz respeito à busca de um ideal ou de uma circunstância que não possa ser melhorada, mas sim de deslocar o desenhar, colocando-o em um movimento contínuo de experimentação.

REFERÊNCIAS:

- A ARTE DA TAPEÇARIA: COLEÇÃO PETIT PALAIS** – Paris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.
- ABRANTES, Samuel Sampaio. **Atotô obaluayê ajuberu: um olhar semiológico sobre a indumentária de obaluayê**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 1996.
- ADÓ, Máximo Daniel Lamela; CORAZZA, Sandra Mara. Sociografia e educação da diferença. **Quaestio-Revista de Estudos em Educação**, v. 18, n. 2, 2016. Disponível em: <<http://189.108.239.212/ojs/index.php/quaestio/article/view/2702>> Acesso 24 out. 2020.
- AIRÒ, Anna. *Un nome tira l'altro: la denominazione delle filatrici negli Euvangiles des Quenoilles. il Nome nel testo*, p. 11-26, 2008. Disponível em: <<https://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/download/277/261>> Acesso 14 jun. 2020.
- ALMEIDA, Valéria R. S. F. **A tecnologia na comunicação do Senado: do papiro à internet**. 2007. 249 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/2957>> Acesso 14 mai. 2020.
- AMARAL, António Eugénio Maia. 1000 anos antes de Gutenberg. **Cadernos BAD**, n. 2, 2003. Disponível em: <<https://bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/868>> Acesso em: 18 ago. 2020.
- ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- ANGIER, Natalie. **“Fur for evening but cloth was the stone age standby”**. In, The New York Times, 14-12-1999, pp. D1-D2. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1999/12/14/science/furs-for-evening-but-cloth-was-the-stone-age-standby.html>> Acesso 31 mar. 2018.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia: geral e Brasil**. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARTIGAS, Vilanova. Arte e Arquitetura - O Desenho. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 3, p. 23-32, 1968.
- AYRE, Katie Louise. **All in a whorl—A selective annotated bibliography of resources for hand-spindle spinners**. 2017. Disponível em: < http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/6621/paper_access.pdf?sequence=1 > Acesso 28 jun. 2020.
- BARBER, Elizabeth Wayland. **Prehistoric Textiles: the development of cloth in the Neolithic and bronze ages with special reference to the Aegean**. Oxford, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho: educadores, política e história**. São Paulo: Cortez, 2015.

- BARCELOS, Renata. Sapanna - Obaluaiye. Fundação Orisa Brasil, 2017. Disponível em: < <https://orisabrasil.com.br/Loja/especial-obaluaye-sapanna/>> acesso 17 jun. 2020.
- BARROS, Manoel. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Carlos. **Subsídios para o estudo das Origens e evolução da indústria têxtil em Portugal**. Porto: Portugália tipografia e encadernação, 1950.
- BATAILLE, George. **O nascimento da arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BATTAGLINI, Arnaldo. A fronteira como território. In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígino**. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: Pintura e experiencia social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BEK-PEDERSEN, Karen. *Are the spinning nornir just a yarn?. Viking and Medieval Scandinavia*, v. 3, p. 1-10, 2007. Disponível em:< <https://vdocuments.site/download/are-the-spinning-nornir-just-a-yarn> > Acesso 05 de jun. 2020.
- BELLO, Samuel EL; ZORDAN, Paola; MARQUES, Diego. Signos e interpretação: entre aprendizagens e criações. **Cadernos de Educação**, n. 52, 2015. Disponível em:< <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/7315>> Acesso 05 de mai. 2020.
- BENJAMIM, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGREEN, Laurence. **Marco Polo: de Veneza a Xanadu**. Cruz Quebrada: Casa das Letras, Portugal. 2008.
- BLANCO, Rafael Antônio. **A origem do traço em memórias de um cego**. 2011. Disponível em <https://tresando.com/2011/02/24/a-origem-do-traco-em-memorias-de-cego-de-jacques-derrida/> Acesso abr. 2018.
- BLUTEAU, D. Raphael. **Vocabulário Português e Latino, vols. III, IV, V e VI**. Coimbra, 1713. Disponível em: <<https://archive.org/details/RaphaelBluteauVolVIIILetrasT'ZVocPortLatino>> Acesso: Acesso 23 de jan. 2017.
- BLUTEAU, Padre Raphael. SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 1: A - K)*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 v., v. 1: xxii, 752 p. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/rest/bitstreams/260957/retrieve> > Acesso 08 de Ago. 2020.
- BLUTEAU, Padre Raphael. SILVA, Antônio de Moraes. **Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 2: L - Z)**. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 v., v. 1: xxii, 752 p. Disponível em: <https://ia802604.us.archive.org/28/items/bub_gb_4FkSAAAIAAJ/bub_gb_4FkSAAAIAAJ.pdf> Acesso 23 de jan. 2017.
- BOLDRINI, Maria Constanza. *Taccuina*. In: *Una parola al giorno*, 2020. Disponível em:<<https://>>

unaparolaalgiorno.it/significato/taccuino> Acesso 05 de mai. 2020.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Vol. I A-I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986a.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Vol. II A-I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986b.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Luso Livros, 1917. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/H%C3%83%C2%BAmus.pdf>> Acesso 30 de set. 2017.

BREMMER, Jan N. Initiating Heracles. In **C. Calame and P. Ellinger (eds), Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne**, Paris: Les Belles Lettres, 2017, 271-304.

BRY, Théodore de. *La llegada de Colón a la isla de Guanabani (en las Bahamas) el 12 de octubre de 1492. Grands Voyages*, 1594. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000070.pdf>> Acesso 30 ago. 2020.

BRYANT, Michele Wesen. **Desenho de moda: técnicas de ilustração para estilistas**. Ed. Senac São Paulo, 2012.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e designio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)**. Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CALAFATE, Pedro. **Francisco de Holanda**. Filosofia Portuguesa. Instituto Camões. Sem data. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/ren5.html>> Acesso 23 jul. 2020.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Editora Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Editora Companhia das Letras, 1990b.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: Unesp, 1999.

CARVALHO, Larissa. **Considerações sobre as estampas relativas ao novo mundo em *habiti antichi et moderni di Tutto il mondo (1598) de Cesare Vecellio***. In Concinnitas. Ano 2013, volume 01, número 22, junho de 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/11059/8745>> Acesso em 01 set. 2019.

CARVALHO, Margareth Maria Mendes. **Imagens de Pensamento em Gilles Deleuze**. 2008. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Imagens%20de%20Pensamento%20em%20Gilles%20Deleuze.pdf>> Acesso em 18 dez. 2019.

CENINI, Cenino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Gaetano e Carlo Milanese. - Firenze: F. Le

Monnier, 1859. – XXIX. EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 27 marzo 2014. Disponível em <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/cennini/il_libro_dell_arte/pdf/cennini_il_libro_dell_arte.pdf> Acesso em 18 dez. 2019.

CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Ediciones AKAL, 1988.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: o declínio da imagem renascentista do índio. **Varia Historia**, v. 24, n. 40, p. 591-612, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200016#back13> Acesso 25 set. 2020.

CLARET, Anthony Mary. *Anthony Mary Claret*. In **hymns and chants**. 2016. Disponível em: <<https://www.hymnsandchants.com/Texts/Fiat/Saints/1024AnthonyClaret.pdf>> Acesso em 13 jun. 2020.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: **Contos brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Moderna, 2005.

COOPER, Kay. *The technology of Prehistoric to Late Roman yarn production*. Munich, GRIN Verlag, 2009. Disponível em: <<https://www.grin.com/document/161886>> Acesso 27 out. 2018.

CORAZZA, Sandra (org.). **Métodos de Transcrição: pesquisa em educação da diferença**. São Leopoldo: Oikos, 2020.

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CURTIS, Brian. **Desenho de Observação**. Trad. Alexandre Salvaterra. 2ª edição. Porto Alegre, 2015.

DA ROSA, Ronel Alberti; MIRAPALHETA, Filipe; MORES, Mariciane. Pintando o Deus verdadeiro— Boaventura, Ripa, Pacheco, e a Teologia da imagem. **Teocomunicação**, v. 37, n. 156, 2007.

DALLEY, Terence. **Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales**. Blume ediciones, Barcelona, 1980.

DAUNAY, Marie-Christine; JANICK, Jules; PARIS, Harry S. *Tacuinum Sanitatis: Horticulture and Health in the Late Middle Ages*. In: **Chronica Horticulturae**, VOL. 49, NUMBER 3, ISHS, 2009. Disponível em: <https://www.hort.purdue.edu/newcrop/janick-papers/chronica_tacuinum.pdf> Acesso em 13 mai. 2020.

DEL PASO, Socorro; DEL PASO, Fernando. **La cocina mexicana**. Ciudad de Mexico: Punto de Lectura, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida...** In: Educação & Realidade 27(2): 10-18, jul. /dez. 2002. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>> Acesso 16 out. 2018.

- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, 2ª edição.
- DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora, v. 34, p. 22-31, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**, entrevista a Claire Parnet, em 1988, em vídeo, transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>, acessado em set. de 2018;
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles. O Pensamento Nômade [1973]. In: **A Ilha Deserta: e outros textos**. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.4. tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012a, 2ª edição.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.5. tradução Peter Pál Pelbart e Janine Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012b, 2ª edição.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DENNY, Walter B. *Oriental carpets and textiles in Venice*. **Venice and the Islamic World**, v. 828, 2007.
- DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. Editora Scipione Ltda. São Paulo, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas**. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DIETRICH, B. C. *The Spinning of Fate in Homer*. In: Phoenix, Vol. 16, No. 2, p. 86-101 (1962)) Disponível em: <http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/B_Dietrich-SpinningFate.pdf> Acesso em 10 abr. 2019.
- DOMÍNGUEZ, Luis Blanco. *La seda: el hilo conductor de un itinerario cultural. Proyecto de implantación de la Ruta de la Seda en la provincia de Valencia*. 2015. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/71050407.pdf>> Acesso 21 jun. 2020.

- DRAPER, Robert. *Inside the cloak-and-dagger search for sacred texts*. In: *National Geographic*. Dezembro, 2018. Disponível em: <<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2018/12/inside-bible-collectors-search-other-original-christian-texts/>> Acesso em 10 dez. 2019.
- DUARTE, Eduardo. **Desenho romântico português**. 2007. Tese de Doutorado. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Lisboa, através da Faculdade de Belas Artes, 2007
- DUFFY, James. **A concepção de Homero do Destino**. In: *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 8 (May, 1947), pp. 477-485). Disponível em: <http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/James_Duffy-Destino.pdf> Acesso em 10 abr. 2019.
- EBOMI. Omolu Orixá Ou Obaluaiê. In *Juntos no Candomblé*. 2008. Disponível em: <<http://www.juntosnocandomble.com.br/2008/10/omolu.html>> Acesso em 17 jun. 2020.
- ECHOLS, Robert. “*Jacopo Tintoretto/The Conversion of Saint Paul/c. 1544,*” *Italian Paintings of the Sixteenth Century*, NGA Online Editions, s/d. Disponível em: <<https://purl.org/nga/collection/artobject/46142>> Acessado em 03 de set, 2019.
- ECHOLS, Robert. “*Jacopo Tintoretto*”, NGA Online Editions, s/d. Disponível em <<https://purl.org/nga/collection/constituent/1929>> Acessado em 25 de ago. 2019.
- EFRAIM, Raquel. **Penélope, tecelão de enganos**. In *Kínesis*, Vol. IV, nº 08, Dezembro 2012, p. 135-146. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>> Acessado em 25 de mar. 2020.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Floorcloth**. Volume 10. Universidade de Cambridge, 1911. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Floorcloth> Acessado em 20 de dez. 2020.
- ESCOBET, Vicente Galcerán. *Tecnología Del Tejido*. Terrassa, 1960.
- ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza; MURILLO, José María Martínez; IBARRA, José Ignacio Vaquero. *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica. Cuadernos Arte Cátedra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.
- ETYMONLINE. *Online Etymology Dictionary*, disponível em <http://www.etymonline.com/index.php?term=*bheue-&allowed_in_frame=0> Acesso 30 set. 2017.
- FALCONNET, Ernest Marie Pierre Claude (Ed.). *Les petits poèmes grecs*. A. Desrez, 1838. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:24.1-24.21>> Acesso em 13 abr. 2019.
- FERREIRA, Ana Maria Pereira. **A importação e o comércio têxtil em Portugal no século XV (1385 a 1481)**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- FIALHO, Daniela Marzola. **Cidade visíveis: para uma história da cartografia como documento de identidade urbana**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27.

- FRITOLI, Clara Landim; KRÜGER, Eduardo; CARVALHO, Silmara Küster P. História do papel: panorama evolutivo das técnicas de produção e implicações para sua preservação. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, v. 9, n. 2, p. 475-502, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/download/2424/2162>> Acesso em: 18 mai. 2020.
- FRUGONI, Chiara. **Invenções da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Disponível em: <<https://www.academia.edu/download/60069074/Paraskeva20190720-113805-fbx75u.pdf>> Acesso em: 18 jun. 2020.
- FUCHSBAUER, Jürgen. *The Thracian And The Constantinopolitan Life Of Paraskeva Of Epibatai*. 2016. Disponível em: <<https://www.academia.edu/download/60069074/Paraskeva20190720-113805-fbx75u.pdf>> Acesso em: 18 jun. 2020.
- FUMDHAM. **Fundação Museu do Homem Americano**. Disponível em: <<http://fumdham.org.br/>> Acesso em 12 jun. 2020.
- GARCIA, Carol. **Imagens errantes: Ambiguidade, resistência e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- GAYFORD, Martin. **Uma mensagem maior: Conversas com David Hockney**. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- GODINHO, Ana. **Linhas do estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2007.
- GOMES, Eduardo de Castro. A escrita na história da humanidade. **Dialógica**, Manaus, v. 1, n. 3, 2007. Disponível em: <<http://cefort.ufam.edu.br/dialogica/files/no3/Vol03-03-a%20escrita%20Historia%20humanidade.pdf>> Acesso em: 10 mai. 2020.
- GORRESIO, Zilda Marengo Piacenti. **Pressupostos Míticos de Cg Jung**. Annablume, 2005.
- GRESHKO, Michael. Encontrada arte rupestre mais antiga do mundo – feita por neandertais. *National Geographic*, 23 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2018/02/encontrada-arte-rupestre-mais-antiga-do-mundo-feita-por-neandertais>> Acesso em 12 jun. 2020.
- GUIDON, Niède; PESSIS, Anne-Marie, MARTIN, Gabriela. Pesquisas arqueológicas na região do Parque Nacional Serra Da Capivara e seu Entorno (Piauí – 1998 – 2008). In: **FUMDHamentos: Publicação da Fundação Museu do Homem Americano**, nº 8, 2009. Disponível em: <http://fumdham.org.br/wp-content/uploads/2018/08/fumdham-fumdhamentos-viii-2009-_853648.pdf> Acesso 15 de jun. 2020.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HESIOD. *The Homeric Hymns and Homerica with an English*. Translation by Hugh G. Evelyn-White. Theogony. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0130%3Acard%3D901>> Acesso em 14 abr. 2019.
- HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

- HODDINOTT, Brenda. **Desenho para Leigos**. Alta Books, 2011.
- HOMER. *The Iliad with an English*. Translation by A.T. Murray, Ph.D. in two volumes. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1924. Disponível em: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:24.1-24.21>> Acesso em 13 abr. 2019.
- HOMER. *The Odyssey with an English*. Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919. Disponível em: < <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg002.perseus-eng1:7.152-7.197>> Acesso em 13 abr. 2019.
- HOPKINS, J. **Desenho de moda**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- HUNTER, Dard. *Papermaking: the history and technique of an ancient craft*. Courier Corporation, 1978.
- ISODA, Gil Tokio de Tani. **Sobre desenho: estudo teórico-visual**. 2013. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- KAMP, Kathryn A. et al. Um depósito ritual de fuso do local clássico tardio maia de E1 Pilar, Belize. **Jornal de arqueologia de campo**, v. 31, n. 4, p. 411-423, 2006. Disponível em: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/009346906791071792>> Acesso 29 jun. 2020.
- KANEOYA, Iochihiko. Xintoísmo: mitologia e influência na formação da cultura e caráter do povo japonês. **Nipocultura**, 2013. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/wp-content/uploads/2013/08/xinto%C3%ADsmo7.pdf>> Acesso em 13 mai. 2020.
- LABARRE, A. *Histoire du livre*. Paris. PUF, 1970.
- LASCHUK, Tatiana. **Design Têxtil: da estrutura à superfície**. Porto Alegre: Editora Uniritter, 2009.
- LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros da Idade Média**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- LEEK, Thomas. *Holda: Between folklore and linguistics. Indogermanische Forschungen*, v. 113, n. 2008, p. 312-338, 2008. Disponível em: < http://www.academia.edu/download/56634636/Holda_-_Leek.pdf> Acesso em 13 jun. 2020.
- LEMASSON, Patrick. **As técnicas de tapeçaria**. In: A arte da tapeçaria: coleção do Petit Palais – Paris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.
- LE MOS, Flavia C. Silveira; JÚNIOR, Hélio R. Cardoso; NASCIMENTO, Roberto D. Santana. *Nomadizar*. In FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEROI-GOURHAN, Andre. **Evoluções e Técnicas, I – O Homem e a Matéria**, Lisboa: Edições 70, 1984.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – textos essenciais. Vol.9 – O Desenho e a cor**. São

Paulo: Editora 34, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – textos essenciais. Vol. 13: O ateliê do pintor.** São Paulo: Editora 34, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol.12: A formação do artista e a questão social.** São Paulo: Ed. 34, 2013.

LINDOW, John. *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs.* London: Oxford University Press, 2002. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=jME8hD2UO4QC&pg=PA21&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false > Acesso 05 jun. 2020.

LÓPEZ, Javier Ocampo. **Mitos y leyendas latinoamericanas.** Plaza y Janes Editores Colombia S.A, 2006.

LÓPEZ, Maricel Mena. A Rainha de Sabá. Uma proposta de reconstrução histórica da sabedoria feminina afro-asiática do século X aC. **Revista de Cultura Teológica**, n. 42, p. 19-33, 2003. Disponível em: <<http://ken.pucsp.br/culturateo/article/viewFile/24950/17809>> Acesso 16 mai. 2020.

MACEDO, Concessa Vaz de. **A produção têxtil de fios e tecidos em Minas Gerais.** Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional – CEDEPLAR. Belo Horizonte, 2003. Disponível em < https://www.mao.org.br/wp-content/uploads/macedo_01.pdf > Acesso em: 20 jun. 2020.

MADARASZ, Norman. **A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta.** In: Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1209-1216, Set./Dez. 2005. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400006 > Acesso 16 out. 2018.

MARQUES, Diego Souza. **APRENDIZAGEM DA DIFERENÇA: Signos e subjetivação nos estilhaços da representação.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Porto Alegre, 2017.

MARTÍN DE LA CRUZ. **Libellus de medicinalibus indorum herbis, que traduce Libro de las hierbas medicinales de Indias.** Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1991 Disponível em: < https://www.academia.edu/2777939/Libellus_de_Medicinalibus_Indorum_Herbis_Digital_facsimile_ > Acesso 16 out. 2018.

MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari. **A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e de conhecimento.** III fórum de pesquisa FAU. Mackenzie I, 2007.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita.** São Paulo: Anhembi, 1958.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos.** Lisboa: edições 70, 2015.

McMURTRIE, Douglas C.. **O Livro: impressão e fabrico.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

- MEDDE, Vincenzo. Os Magos: uma fonte iconográfica para aprender sobre a história do século XV. Cosimo de 'Medici, Bizâncio e o Ocidente. *Historia Ludens*, 2017. Disponível em: <<http://www.historialudens.it/storia-moderna/308-i-re-magi-una-fonte-iconografica-per-conoscere-la-storia-del-quattrocento-cosimo-de-medici-bisanzio-e-l-occidente.html>> Acesso em 28 ago. 2020
- MEDEIROS, Carlos Laranjo; TOSTÕES, Ana; LOPES, Filomena. **Tecelagem tradicional: motivos e padrões**. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.
- MELO, José Maria de Campos. **Manual do fabricante de tecidos**. 2ª Edição. Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, s.d.
- MERRIAM-WEBSTER. *Distaff*. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/words-at-play/distaff-meaning#:~:text=Distaff%20is%20a%20noun%20and,recent%20use%20of%20the%20word.&text=The%20word%20comes%20from%20the,used%20in%20English%20around%201000AD.>> Acesso em mai. 2020.
- MERSHMAN, Francis. «St. Maurice.» **The Catholic Encyclopedia**, Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/10068c.htm>> Acesso em 18 jun. 2020.
- METMUSEUM. **Wrapper (Bogolanfini)**: 19th–20th century - Bamana peoples. Metropolitan Museum of Art, New York, 1979. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312395>> Acesso em 20 jun. 2020.
- MICHETTI, Miquelli. **Capítulos da modernidade: moda e consumo na Paris do século XIX**. Revista Proa, nº 01, vol. 01. P.228-252. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2398>> Acesso 19 out. 2018.
- MOLINA, Juan José Gómez. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Ediciones Catedra, 2003.
- MOMA. Pablo Picasso. **Luncheon on the Grass, after Manet, I** (*Le Déjeuner sur l'herbe, d'après Manet*, I)1962, *published* 1963. Nova York: *The Museum of Modern Art*. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78078>> Acesso 05 mai. 2020.
- MOTTA, Vera Lucia Barreto; DOS SANTOS, Valéria Maria Barreto Motta. Liderança Feminina À Luz Da Bíblia. **Qualitas Revista Eletrônica**, v. 8, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://revista.uepb.edu.br/index.php/qualitas/article/view/393>> 05 jun. 2020.
- MOTZ, Lotte. *The Great Goddess of the north*. *Arkiv för nordisk filologi*, v. 113, p. 28-57, 1998. Disponível em: <<https://journals.lub.lu.se/anf/article/download/11575/10262>> 05 jun. 2020.
- MURRAY, A.T., trans. *The Iliad*. first ed. 2 vols. London, 1925. Disponível em <https://ia801609.us.archive.org/5/items/in.ernet.dli.2015.281510/2015.281510.Homer-The_text.pdf> Acesso 19 abr. 2019.
- MURRAY, Alexander Stuart. *Manual of mythology: Greek and Roman, Norse, and Old German, Hindoo and Egyptian mythology*. London: Asher & Co, 1874. Disponível em: <<https://archive.org/details/manualofmytholog00murruoft/page/n7/mode/2up>> Acesso 05 jun. 2020.
- MUSEI VATICANI. Francis Bacon, **Study for Velazquez Pope II**, 1961. Vaticano. Disponível em: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d-arte-contemporanea/sala-30--gran-bretagna/francis-bacon--study-for-velazquez-pope-ii.html>> Acesso 05 mai. 2020.

- NABAIS, Catarina Pombo. **Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento e o virtual segundo Gilles Deleuze**. Estudos de Lógica, Linguaje y Epistemología, p. 319-326, 2010. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/filosofoarteciencia.pdf>> Acesso 19 out. 2018.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955.
- NATIONAL GALLERY. **Saint George and the Dragon**, Jacopo Tintoretto, 1555. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-saint-george-and-the-dragon>> Acesso 05 mai. 2020.
- NICE, Alain. *Tissage et archéologie à Goudelancourt-lès-Pierrepont*. *Revue archéologique de Picardie*, v. 1, n. 1, p. 55-62, 2009. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/pica_0752-5656_2009_num_1_1_3157> Acesso 19 jun. 2020
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- NOVIANA, Fajria. *Japanese Fairy Tales and Ideology: A Case Study on Two Fairy Tales with Female Main Character*. 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Fajria_Noviana/publication/337647308_Japanese_Fairy_Tales_and_Ideology_A_Case_Study_on_Two_Fairy_Tales_with_Female_Main_Character-Tap-Contos_de_fadas_com_personagem_feminina_principal.pdf> Acesso 19 jun. 2020.
- O GUIA DO PRADO, Madrid: **Museu Nacional do Prado**, 2015.
- OLARTE, Mauricio Nieto. *Historia Natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*. Biblioteca Virtual del Banco de la República, Bogotá, 2019. Disponível em: <<https://www.banrepultural.org/historia-natural-politica/hnp-intro.html>> Acesso 28 set. 2020.
- OLIVEIRA, Alice Bicalho de. **Ensaio sobre corpo e grafia: figura; grão e gesto em Roland Barthes**. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7SGKWM>>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- OLIVEIRA, A. J. Arte rupestre na Indonésia é a mais antiga do mundo, dizem arqueólogos. **Super Interessante**, 12 dezembro 2019. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/arte-rupestre-na-indonesia-e-a-mais-antiga-do-mundo-dizem-arqueologos/>> Acesso em 12 jun. 2020.
- OLIVETTI, Paola. *Uses and interpretations of ritual terminology: goos, oimoge, threnos and linos in ancient greek literature*. A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY Department of Archaeology and Historical Studies College of Arts and Law The University of Birmingham March 2010. <<https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3009/1/Olivetti11PhD.pdf>> 10/04/2019. Acesso 19 abr. 2019.
- OMAR, Qais Akbar. **O Forte de Nove Torres: A história real de uma família afegã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- OMENELICK2ºATO. Arte Têxtil: Origens e Africanidades. In: **Revista O Menelick 2º Ato**, julho de 2012. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/mais/arte-textil-origens-e-africanidades>> Acesso 19 mai. 2020.
- ORLANDI, Luiz B.L. **Acerca do zigzaguear**. In MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane.

(Orgs.). **Moda em Ziguezague: interações e expansões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2011.

PACEY, Arnold. *Technology in world civilization: A thousand-year history*. MIT Press, 1990. Disponível em: <<https://archive.org/details/technologyinworl0000pace/page/24/mode/1up>> Acesso em 21 mai. 2020.

PAIXÃO, Pedro A. H. **Desenho: a transparência dos signos**. Disciplina sem nome, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008.

PAPAVERO, Nelson; PUJOL-LUZ, José Roberto. Notas sobre o bicho-da-seda no folclore Chinês. **Revista Brasileira de Entomologia**, v. 55, n. 1, p. 141-142, 2011.

PARRAMÓN, José Maria. **Fundamentos do desenho artístico**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo, 2009.

PASTOUREAU, Michael. **O pano do Diabo: Uma história das listras e dos tecidos listrados**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

PECK, Harry Thurston. *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York. Harper and Brothers. 1898. Disponível em: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0062:id=keres-harpers>> Acesso em 14 abr. 2019.

PEREIRA, Rafaela Sabrina Barbosa. O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore de Bry na representação da barbárie americana. **CCHLA, UFRN** v. 10, n. 11, 2013. Disponível em: <<https://cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT07/7.10.pdf>> Acesso em 25 set. 2020.

PERES, Rodrigo Sanches; BORSONELLO, Elizabethe Cristina; PERES, Wiliam Siqueira. A Esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas. **Psicologia em Estudo**, v. 5, n. 1, p. 35-43, 2000. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/pe/v5n1/v5n1a03.pdf> > Acesso em 25 nov. 2020.

PÉREZ, Patricia Zulueta; SEGARRA, Mariano Olcese. *Las técnicas de grabado y la litografía en los libros de máquinas de los siglos XV al XIX*. **Studium: Revista de humanidades**, n. 18, p. 61-97, 2012. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4690823.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PERRET, Raphael. *Bodycloud. Master's thesis, Zucher Hochschule der Kunste, Germany*, 2009. Disponível em: < <https://raphaelperret.ch/so/wp-content/uploads/2010/01/Bodycloud-E.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2020.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: histórias, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PIANIGIANI, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma – Milano: Albrighi, Segati e C., 1907. Disponível em: < <https://archive.org/details/vocabolarioetim00piangoog>> Acesso 20 jun. 2020.

PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO. **Linoleogravura**. Porto Alegre, 2020. Disponível em < encurtador.com.br/sxHLN > Acesso 20 dez. 2020.

PLINY THE ELDER, *The Natural History*. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A., Ed. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet

Street. 1855. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>> Acesso em 21 mai. 2020.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade – Sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2010.

QUINTILIAN, **Institutio Oratoria**, Book 10, Harold Edgeworth Butler, Ed. Cambridge, Mass., *Harvard University Press; London, William Heinemann*, Ltd. 1922. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,1002,00110:2:7>> Acesso em 21 mai. 2020.

RAMASWAMY, Vijaya. Gender and the writing of South Indian history. In: BHATTACHARYA, Sabyasachi (Ed.). *Approaches to History: Essays in Indian Historiography*. Primus Books, 2011. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=P4CF8RASuwkC&pg=PA210&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> Acesso em 21 mai. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. L'inactuel*, Belval (FR), n. 6, p. 53-68, 1996. Disponível em: <https://francais.cuso.ch/fileadmin/francais/document/ranciere_anachronisme.pdf>. Acesso em 21 nov. 2019.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **Xilogravuras secas: o estudo de um meio de linguagem**. 1993. 312f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284329>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RIBEIRO, Carlos Flexa. **A pintura no Renascimento**. In: O Renascimento. Rio de Janeiro: Agir, Museu Nacional de Belas-Artes, 1978.

RICCI, Adelaide. «No catálogo dos santos» Reflexões sobre a santidade de Omobono. **Strenna da ADAFA, nova série, I**, 2001. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/31260709/A.RICCI_2011_Nel_catalogo_dei_santi.pdf> Acesso em 21 jun. 2020.

RIPA, Cesare. **Iconología** (Prólogo de Adita Allo Manero). Tomo I. Madrid, Akal, 1613.

RIVAS, Clemente Medina. *Lidia: mujer de barrio, Iglesia de Dios*. S/D. Disponível em: <https://santuariodelasmercedes.org/02conocenos/03ntrosacerd/_ntrosacd_archivos/lidia_mujer_de_barrio_Iglesia_de_dios.pdf> Acesso em 21 mai. 2020.

ROBINSON, Andrew. **Escrita: uma breve introdução**. Porto Alegre, RS: L&M POCKET, 2016.

RODRIGUES, Sofia Leal. **Desenho, Tipografia e Publicidade: o caso do modernismo português**. Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas-Artes, 2012. 473 f. Tese (Doutoramento em Bellas-Artes), 2012. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7023/3/ulsd_RE1183_td.pdf> Acesso: 07 jul. 2020.

ROTH, Otávio. **Criando papéis: o processo artesanal como linguagem**. São Paulo: MASP, 1982.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAYEG-SIQUEIRA, João Hilton; “Teoria Social da Retórica”, p. 37 -50. In: **Retórica, Escrita e Autoria na Escola**. São Paulo: Blucher, 2018.

SEQUEIRA, Joana. **O pano da Terra: Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média**.

Porto, U. Porto Edições, 2014.

SERRANO-NIZA, Dolores. *La naturaleza en el telar Andalusi*. In: *Ciencias de la naturaleza en Al-Andalus: Textos y Estudios VI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Escuela de estudios Árabes*. Granada, 2001, p. 239)

SHÖPKE, Regina. **Dicionário filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

SILVA, Gabriela Jobim da. **Design 3D em tecelagem jacquard como ferramenta para a concepção de novos produtos: aplicação em acessórios de moda**. Guimarães: UNIVERSIDADE DO MINHO ESCOLA DE ENGENHARIA Departamento de Engenharia Têxtil Mestrado em Design e Marketing, 2005.

SMITH, Dale M. “Harrison, Jane (1850–1928)”. In: *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis, Reino Unido, 2016. Disponível em: <<https://www.rem.routledge.com/articles/harrison-jane-1850-1928>> Acesso em 27 jun. 2020.

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London. John Murray: printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street. In the article on Soranus, we find: “at this present time (1848)” and this date seems to reflect the dates of works cited. 1873 - probably the printing date. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DM%3Aentry+group%3D29%3Aentry%3Dmoira-bio-1>> Acesso em 14 abr. 2019.

SOUZA, Anderson Luiz de. **Desenhar com linhas: criação de Figura corpo** / Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

SOUZA, Anderson Luiz. **Das coisas-lugares a caosturar**. Estudos do Corpo/Cartografar Corpos – Atividade de Extensão FAGED/UFRGS. Ano 05, Porto Alegre, 2016. Publicado em 04/07/2016. Disponível em: <<http://estudosdocorpo.weebly.com/blogue/das-coisas-lugares-a-caosturar>> Acesso 16 out. 2018.

SOUZA, Thiago Fonseca de. **Pinturas rupestres e paisagem: um estudo de caso das representações zoomórficas do Vale do Catimbau–PE**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

SPINOZA, Benedictus de, 1632-1677. **Ética / Spinoza**; [tradução de Tomaz Tadeu]. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TADEU, Tomaz. **A arte do encontro e da composição: Spinoza+ Currículo+ Deleuze**. Educação & Realidade, v. 27, n. 2, 2002.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. **Linhas de Escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TADEU, Tomaz. **Tinha horror a tudo que apequenava....** In: Revista Educação: Especial Biblioteca do Professor, nº6. Deleuze Pensa a educação. São Paulo: Editora Segmento, 2012.

TATE. Francis Bacon, *Study for 'Portrait of Van Gogh IV'*, 1957. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-portrait-of-van-gogh-iv-t00226>> Acesso 05 mai. 2020.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras; ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm. **Tatear**. In

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, p. 263, 2012.

TORELLY, Gabriel; ZORDAN, Paola. **Fabulação, sentido e pesquisa**. In 39ª Reunião Nacional da ANPED – 20 a 24 de outubro de 2019 – UFF – Niterói/RJ. Disponível em: <http://39.reuniao.anped.org.br/wp-content/uploads/sites/3/trabalhos/4486-TEXTOPROPOSTA_COMPLETO.pdf> Acesso 20 dez. 2020.

TRC LEIDEN, **Classic Velvet Designs**, 2020. Disponível em: <<https://trc-leiden.nl/trc-digital-exhibition/index.php/velvet/item/177-classic-velvet-designs>> Acesso 28 ago. 2020.

UDALE, Jenny. **Fundamentos do design de moda: tecidos e Moda**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

VAIANO, Bruno. Encontrada pintura rupestre mais antiga da humanidade: 73 mil anos. **Super Interessante**, 14 setembro 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/encontrada-pintura-rupestre-mais-antiga-da-humanidade-73-mil-anos/>> Acesso em 12 jun. 2020

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia**. In: Educação & Sociedade, vol. 26, núm. 93, Set-Dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-3302005000400007&script=sci_arttext> Acesso em 09 nov. 2019.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. **Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda**. Typ. Do Panorama: Lisboa, 1567.

VITALI, Achille. *La moda a Venezia attraverso i secoli: Lessico Ragionato*, A-I. Filippi Editore Venezia, 1992.

VOIGT, André Fabiano. Qual a importância de uma época? Anacronismo e história. **Anos 90**, v. 24, n. 46, p. 23-44, 2017. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/view/74086>> Acesso em 05 nov. 2019.

YONEZAWA, Fernando; SILVA, Fabio Hebert da. O paralelismo corpo-mente em Spinoza: notações (im) pertinentes para a educação. **Educação e Pesquisa**, v. 44, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022018000100467&script=sci_arttext> Acesso em 16 dez. 2019.

ZHARNIKOVA, S. V. The world of Russian rotating wheel images. Vologda: [**Region. scientific and methodical center of culture**], v. 45, n. 3, 2000. Disponível em: <<https://www.booksite.ru/fulltext/zhar/nik/ova/1.htm>> Acesso 30 jun. 2020.

ZORDAN, Paola. **Ars Magna Sciendi**. Revista Arte ConTexto. ENTRE ARTE E CIÊNCIA. REFLEXÃO EM ARTE. V.3, Nº8, NOV., ANO 2015. Disponível em <http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_paola-zordan.html> Acesso: 20 out. 2018.

ZORDAN, Paola. **Arte com Nietzsche e Deleuze**. In: Educação & Realidade 30(2): 261-272.jul. /dez. 2005. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/129242/000561839.pdf?sequence=1>> Acesso 16 out. 2018.

ZORDAN, Paola. **Das Maneiras de se escrever uma pesquisa**. 2014. Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 117-130 - mai./ago. 2014 ISSN 1983-7348 Disponível em <<http://>>

[dx.doi.org/10.5902/1983734815109](https://doi.org/10.5902/1983734815109)> Acesso: 15 set. 2018.

ZORDAN, Paola. **Disparos e excessos de arquivos**. Anais do 20º encontro Nacional da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/paola_zordan.pdf > Acesso 20 out. 2018.

ZORDAN, Paola. FragmentAÇÕES, dilacerações, diluições. **Artifícios: Revista do Diferê-Grupo de Pesquisa Diferença e Educação**, v. 1. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/paola_basso_zordan.pdf> Acesso: 23 jan. 2020.

ZORDAN, Paola. **Pela livre vida magisterial**. In: ALEGRAR n°18 - Dez/2016. Disponível em <<https://alegrar.com.br/artigos-18/>> Acesso 20 out. 2018.

ZORDAN, Paola. **Teia e Encontros Fiandeiros**. Seminário Nacional de Arte e Educação, n. 23, p. P. 12-27, 2012.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.







UFRGS
Porto Alegre
2021