

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO****ARTES VISUAIS****TEXTO QUER DIZER TECIDO: UM ENSAIO SOBRE O TÊXTIL****Orientando: André de Azevedo Marques****Orientador: Cauê Alves****RESUMO**

Não se sabe precisar o momento da história em que se deu a invenção da tecelagem, mas sabe-se de sua presença em múltiplas partes do mundo, já no período Paleolítico, há dezenas de milhares de anos atrás. Em algumas culturas ela substituiu a escrita e tornou-se uma linguagem suplementar à fala. E ao tecer sua matéria como um texto, comunicou ideias e transmitiu aprendizados.

A conexão de natureza histórica entre as Artes Visuais e a tecelagem acaba por justificar e delimitar os meios da tecedura. E destituída de um lastro filosófico que a afirme, a arte têxtil, muitas vezes, recebe exclusivamente o status de artesanato.

O ensaio a seguir pretende conjugar os textos e os têxteis da artista Anni Albers, e das tecelãs da escola Bauhaus, com os conceitos vindos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Traz à mesma ordem fibras e palavras, trata de histórias e propriedades que caracterizam o tecido como linguagem, e que territorializam sua fala.

O intuito dessa pesquisa não é elencar motivos que qualifiquem ou desqualifiquem a peça têxtil como arte. Mas sim fazer um apontamento, estabelecer relações que assinalam que um domínio lhe foi negado, e que existe mais a ser dito na obra de arte têxtil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Texto. Tecido. Linguagem. Anni Albers**ABSTRACT**

It is not known specifically the precise moment in history of the invention of weaving, but what it is known is its presence in many parts of the world, as early as in the Paleolithic period, tens of thousands of years ago. In some cultures it has replaced writing and has become a language supplementary to speech. And by weaving this material as a text, ideas were communicated, and learning was transmitted.

The natural connection of historical aspect between the Visual Arts and the act of weaving ends up justifying and delimiting the means of weaving itself. And lacking a philosophical ballast that affirms it, textile art often exclusively receives the status of craftsmanship.

The following essay aims to combine the texts and textiles of the artist Anni Albers, and the weavers of the Bauhaus school, with the concepts coming from the philosophy of Gilles Deleuze and

Felix Guattari. It brings to the same order fibers and words, deals with stories and properties that characterize tissue as language, and which territorialize their speech.

The purpose of this research is not to list motifs that qualify or disqualify the textile as an art. But rather to make a point of establishing relationships that point out that an art domain has been constantly denied, and that there is more to be said about the work of textile art.

**KEYWORDS:** Text. Textile. Language. Anni Albers

## INTRODUÇÃO

Etimologicamente a palavra texto quer dizer tecido, e a palavra linha, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da corrente) e não são unidos, como tecidos acabados por fios [...] quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganhará significado.

*Vilém Flusser*

A partir da afirmação “texto quer dizer tecido” pode-se pensar que existem relações análogas entre as estruturas textuais e têxteis, que elas tanto se espelham quanto se traduzem. Tanto tecer como escrever associam exercícios mentais às práticas manuais, e tem na linha o seu agente ativo. As palavras e as fibras fiadas, ora apresentam-se frágeis como a paina do algodão, ora mais resistentes como os caules da planta do linho<sup>1</sup>, mas são seus entrelaçamentos que constroem os significados e lhes dão força.

A tessitura desse ensaio se desenvolveu no intuito de pensar se, artesanato como é aplicado para a tecelagem, assemelha-se ao conceito de *medium* como aplicado a pintura, uma vez que ambos associam e descrevem propriedades materiais, práticas e suas habilidades.

Segundo Aristóteles, 384 a.c. a 322 a.c., a função da arte é dar corpo à essência secreta das coisas. Porém, o corpo da arte têxtil não diz do que é secreto, mas do que foi historicamente segregado à um gênero e feminizado, Mulheres que tecem contam histórias em uma conversa fiada<sup>2</sup>.

O início da fabricação dos têxteis tem sido objeto de inúmeras pesquisas acadêmicas desde o início do séc. XX. Sabe-se que o tecido acompanha o homem desde o período paleolítico e sua

---

<sup>1</sup> Historicamente as primeiras fibras naturais, animais e vegetais, manufaturadas pelo homem foram: A lã, o pelo de animais como o das ovelhas e lhamas, forte e termicamente resistente. A seda, o casulo do bicho da seda, de filamentos muito longos e delicados. O linho, o caule da planta do linho, onde o diferenciar da trama implica, tanto em um aspecto rústico e áspero, quanto leve e de toque macio. O algodão, a paina do algodoeiro, de fibra curta, de fácil manufatura e cultivo. (Dina Bueno Pezzolo 2007, p. 25, 61, 73, 85)

<sup>2</sup> Pensamento corrente entre alguns dos dirigentes e professores no início da escola Bauhaus ao categorizarem o ateliê têxtil como o lugar da mulher na escola.

figuração já estava presente nos desenhos dos homens das cavernas. O próprio trançar era algo que poderia ser praticado desde muito cedo, nos próprios fios de cabelo.

A primeira veste foi confeccionada por Adão e Eva depois do pecado original, na forma de um tapa-sexo entrelaçado com folhas de figo. Para ser preciso, as vestes que nós usamos derivam não desse tapa-sexo vegetal, mas das *tunicae pellicae*, das vestes feitas de pele de animal que Deus, segundo Gen. 3:21, faz vestir, como símbolo tangível do pecado e da morte, nossos progenitores no momento em que os expulsa do paraíso.<sup>3</sup>

Nas mais diversas culturas, depois do parto, enrola-se o recém-nascido em um pano fino, e talvez por isso a sua presença, colada em nossos corpos durante toda a vida, não nos cause desconforto. Temos relações afetivas com a matéria têxtil que propicia um de nossos primeiros exercícios para o tato. Exercício sensorial que, por vezes, nos provoca uma sensação inédita, geradora de conhecimento, de sentimentos e de vontades. Além de sua presença nos momentos iniciais da vida, o tecido também se faz presente em outros momentos singulares como no matrimônio e na morte.

Embora tecidos específicos possam ter características próprias, estruturais e de uso, em suas linhas é que os termos da sua identidade são sempre contados. É a maneira de tecer que faz com que o mesmo fio de seda ganhe maleabilidade e a leveza na trama da gaze, ou a dureza e a robustez na trama do tafetá. Sendo a arte uma ferramenta criada pelo homem para registrar suas sensibilidades na história, as práticas do têxtil são, por definição, práticas artísticas.

A tecelagem implica um vai e vem, ao amarrar as linhas sempre do mesmo lado constrói-se o lado do avesso. Se “texto quer dizer tecido”, na via oposta tecido quer dizer texto, isso faz pensar que existe o avesso da linguagem escrita, a parte de trás onde as ideias se amarram, e que o tecido também possui rimas no seu verso.

A intimidade entre os verbos tecer e construir se relaciona com uma força de expressão ligada às forças do trabalho, ao *homo faber*, às ações que se estendem no tempo e dão à vida um sentido de temporalidade. Assim, a lida com o tecido é também uma lida com o tempo.

Uma amostra de tecido, cuja confecção se dá nos limites de um período de tempo determinado, contribui como exemplo material da forma como o homem lida com o seu tempo. Na pré-história, a confecção do têxtil evocou a presença humana e sua força física como combustível. Exigia o conhecimento sobre a natureza de um tempo em duração, que é vivido e não contado. Nesse período da história, a linha do tempo era fiada pelas próprias mãos. Nos têxteis antigos, como os Pré-Colombianos, ao tencionar-se a linha no quadro da urdidura, já se sabia o que viria dali: manta, túnica,

---

<sup>3</sup> (Giorgio Agamben 2009, p. 67)

cesta... O momento da confecção era ritualizado e uma mesma peça poderia receber as mãos de várias tecelãs da família. O ponto certo de atar os fios, bem como a geometria que eles configuravam, tinha sempre algo a dizer.

Dessa forma, pode se dizer que o têxtil é tanto materialidade quanto conceito, tanto verbo como substantivo, ele é pintura, escultura e poesia e ao longo da história, suas estruturas serviram para desenvolver e organizar ideias. Acabando por representar muitos dos modelos de pensamento que alicerçaram os saberes do homem moderno.

## TECENDO A ESCRITA

Sob quais condições as estruturas emergem? “Há estrutura onde há linguagem”, apontaram Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os filósofos lançaram mão das estruturas da matéria têxtil para figurar territórios reais e de pensamento e falaram em como os tecidos e os anti-tecidos representam bem os *espaços lisos e estriados*. Por mais complexas e densas que suas ideias possam parecer, no momento em que eles as associam à técnica de patchwork<sup>4</sup>, por exemplo, Deleuze e Guattari nos dão as ferramentas para criarmos formas para algo que até então parecia puramente abstrato.

O estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz suceder formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. [...] as linhas, os trajetos têm tendência a ficarem subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais que por coisas e formas percebidas. É uma percepção háptica, mais do que optica, [...] 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 [...] É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de dinâmicas e não de medidas.<sup>5</sup>

Anni Albers (Annelise Fleischmann) encontrou a tecelagem acidentalmente. No ano de 1923, ao ser aceita na Bauhaus, sua primeira escolha teria sido a oficina de vidro. No entanto, em função do pré-direcionamento das mulheres para tarefas que não necessitassem de força física, comum à época, ela acabou por se dedicar ao tear. Dessa forma, o destino reservava para as suas mãos a maciez e a

---

<sup>4</sup> Em meados do séc. XIX uma operária fabril da nova Inglaterra, profissional do ramo têxtil registra sua própria vida na colcha que fez: “Quantas passagens de minha vida parecem estar sintetizadas nessa colcha de retalhos. Aqui estão restos daquela almofada de cor cobre brilhante que enfeitava a cadeira de minha mãe... Aqui está um pedaço do primeiro vestido que vi, cortado de acordo com aquilo que era chamado de “mangas de perna de carneiro”. Ele era da minha irmã... aqui está um fragmento do primeiro vestido que eu tive em forma de corpete; aqui está um fragmento da primeira veste que meu irmão mais novo vestiu quando ele deixou de vestir roupas longas. Aqui está uma peça do primeiro vestido que ganhei com meus próprios esforços! Que sentimento de alegria, de auto dependência, de autoconfiança foi criado por esse esforço”! Peter Stallybrass, em: *The Tragedie of King Lear*, Apud – (Peter Stallybrass 2012, p. 24,25)

<sup>5</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1996, p.197)

aspereza dos fios e das palavras uma vez que durante toda sua carreira, Anni Albers, além de exímia tecelã, também foi uma teórica prolífica. Na escola Bauhaus encontrou o lugar certo para iniciar suas atividades que, já de início, relacionavam procedimentos artesanais aos oriundos do intelecto. Para ela, o tecido era linguagem, um diagrama para uma fala que se expressa por signos, traços e códigos que ressoam em conjunto. Seus textos tornaram-se basilares para entender o têxtil no campo das ideias, e provocaram muitas aprendizagens. Anni Albers desenvolveu práticas de paridade entre a escrita e a tessitura a medida que espelhava e resolvia problemas aparentemente distantes entre si, mas que por ela, eram trazidos à mesma ordem.

Foi também na Bauhaus que Anni conheceu, apaixonou-se e casou-se com Joseph Albers, um estudante da oficina de vidro, onze anos mais velho, que mais tarde veio a se tornar um dos mais importantes abstracionistas geométricos do sec. XX.

No início do sec. XX a preocupação com os parâmetros que definiam o que era arte ficou aguda, como revelou a escrita de pintores abstratos como Kandinsky. Em 1914 ele defendia a forma não objetiva, contra aquela de natureza decorativa, argumentava que beleza externa e expressividade interna não caminham juntas. Com isso, ele distanciava as práticas da abstração das meras formas estilizadas, tratando dos seus moventes internos.

Toda arte tem sua linguagem, aquela que é apropriada para si vai ressoar o som abstrato dos seus elementos. A respeito desse resumo, nenhuma linguagem é facilmente substituída por outra. A pintura trata da cor, a música do som e a dança do movimento. As necessidades analíticas de qualquer linguagem devem ser compreendidas antes de serem re-estetizadas em outros meios<sup>6</sup>

A oficina têxtil da escola Bauhaus foi a primeira da instituição que, mesmo antes de sua abertura na República de Weimar, já estava totalmente equipada com seus teares. Anni Albers ingressou como aluna e finalizou sua carreira ali, como orientadora na escola. Em um período margeado por guerras e sob a sequência do poder destruidor da máquina, as tecelãs nasciam de uma matriz rica teoricamente, onde a articulação das ideias era tão importante quanto a prática. Estavam atentas a afirmativa de Paul Klee, de que “a forma final do trabalho não é mais importante que o processo que o conduz”<sup>7</sup>.

O conceito das especificidades dos meios tornava-se parte integrante do discurso modernista e nele eram combatidas todas as formas decorativas de arte, como é o caso do artesanato. Com isso,

---

<sup>6</sup> Wassily Kandinsky, em tradução livre, Apud, “Bauhaus Weaving Theory”, (T’ai Smith 2016, p.XXII)

<sup>7</sup> Paul Klee, em tradução livre, Apud, “Bauhaus Weaving Theory”, (T’ai Smith 2016, p.XX)

as mulheres tecelãs tiveram que garantir o seu status na escola através do texto, que produziam assiduamente. E então, seus projetos acabaram por viabilizar um desvio à tradição narrativa e figurativa da tapeçaria clássica Europeia.

A escola Bauhaus tinha significativa voz política e as alunas tecelãs colaboraram para a produção de uma escola discursiva, estabelecendo o léxico da sua linguagem tecida. Conquista que servia tanto para desenvolver os parâmetros do seu ofício, fortalecendo-o como uma prática artística, quanto para que os seus produtos tivessem validade aos olhos da escola. Utilizavam as suas *ferramentas como armas*. O maior número de textos produzidos pelas oficinas da Bauhaus veio da tecelagem.

Sempre se pode distinguir as armas e as ferramentas segundo seu uso [...] Numa primeira aproximação, as armas tem uma relação privilegiada com a projeção. Tudo o que lança ou é lançado é em princípio uma arma, e o propulsor é seu momento essencial. A arma é balística; a própria noção de “problema”, [...] quanto mais mecanismos de projeção uma ferramenta comporta, mais ela mesma age como arma, potencial ou simplesmente metafórica, [...] não é a ferramenta que define o trabalho, mas o inverso, [...] a arma é inseparável de um vetor-velocidade, ao passo que a ferramenta permanece ligada a condições de gravidade.<sup>8</sup>

Ensaaios anteriores e contemporâneos de outros profissionais têxteis não tratavam com tanta atenção do meio e dos seus materiais<sup>9</sup>. Como fruto de um terreno semeado pelo passado expressionista, com as suas “imagens feitas de lã”<sup>10</sup> - que por sua vez interpretavam as leis de Klee e Kandinsky – e passando pelas realidades funcionais da nova forma bem como por uma escuta atenta ao material, nasceu na Bauhaus, uma teoria moderna sobre a tecelagem. Uma teoria que descrevia o têxtil como algo que translada estruturas: que distribui cores e formas no espaço, como o faz a pintura, que é projetivo e topográfico, tal qual um objeto escultórico e com o qual organiza-se o som no tempo, como ocorre na poesia.

Ao contarmos uma história falamos do seu “fio da meada”, do “pano de fundo”, do “desenrolar da sua trama”: indícios linguísticos de que o tecido vira texto. O próprio objeto livro foi desenvolvido com princípios oriundos da tecelagem, a encadernação implica em amarrar as páginas, por exemplo. A própria criação do papel está atrelada às fibras do tecido.

<sup>8</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, p. 77, 81,82)

<sup>9</sup> O líder do movimento de artes e ofícios, o inglês William Morris, por exemplo, examinou em seus escritos a história do tecido, e forneceu informações sobre as melhores maneiras para se projetar tapeçarias e tapetes.

<sup>10</sup> Como eram chamadas as tapeçarias produzidas no início da Bauhaus, com forte influência expressionista.

Escritos de artistas nos falam pelo lado de dentro, suas reflexões tratam das propriedades, daquilo que é particular dentro do todo. Para escrevê-los se faz necessária uma sabedoria adquirida através da experiência. É por isso que os textos de Anni Albers são trazidos para conjugação ao lado dos conceitos de Deleuze e Guattari. Certamente os filósofos não dispenderam seu tempo nas práticas do tear, se o fizessem, teriam outras referências visuais para aqueles acidentes que condicionam e resolvem uma trama. Poderiam tomar novas figurações para o sutil trânsito entre o espaço liso e o estriado.

Os “tecidos experimentais”<sup>11</sup> de Anni Albers seriam algo que, para ela, estavam entre a coisa e a teoria. Uma experiência realizada em condições controladas, que se davam testando e estabelecendo hipóteses em um espaço afetivo, afim de descobrir algum efeito ou lei desconhecidos. “Os afetos atravessam o corpo como flechas, são máquinas de guerra”<sup>12</sup>. Seus tecidos não eram apenas de valor pedagógico, mas também ofereciam os registros dos pensamentos de sua fabricante. Tratava-se de um território para exercitar as propriedades inerentes às fibras, seu poder térmico, acústico, impermeável, entre outros<sup>13</sup>.

Estes objetos descreviam momentos de colisão entre métodos rígidos e o acaso, permutavam o atirador e o alvo. Seus revides e resistências conferiam ao objeto têxtil o caráter de uma outra coisa. Neles, Anni Albers provocou certos “soluços” na trama, causados pela manipulação solta das ferramentas. Como resultado, constatou-se que alguns fios não se enlaçam, eles deslizam e escapam. São os caminhos já aprendidos pelas mãos que permutam com o cérebro o ato da criação, e é na fricção dessas duas formas de saber, uma vivida e a outra apreendida, que surgem as novas formas. Estes exercícios experimentais poderiam perfeitamente desenhar uma certa tendência ao desvio, vontade intrínseca ao têxtil de “*desterritorializar-se*” no sentido trazido por Deleuze.

A *desterritorialização* de Deleuze vem a ser a outra metade da dinâmica da *territorialização*. Significa romper valores através da destituição dos seus laços. É o movimento de abandono do território ao encontro do inesperado: “é a operação da linha de fuga”<sup>14</sup>

A linha de fuga é uma desterritorialização. O Grande Erro. O único erro seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar

<sup>11</sup> Os tecidos experimentais eram resultado de exercícios livres realizadas no tear manual. O intuito desses pedaços de pano era servirem como protótipos para a indústria têxtil, o que nunca se concretizou.

<sup>12</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, p. 18)

<sup>13</sup> Em 1929, o arquiteto Hannes Mayer convidou Anni Albers para projetar um revestimento de parede em um auditório que estava construindo. Ela propôs uma solução têxtil sem precedentes: em um dos lados do tecido juntou celofane e no outro algodão à fibra do tecido, de modo que ganhasse qualidades de absorção do barulho, podendo também refletir a luz.

<sup>14</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1996, p. 224)

uma arma [...]. Fugir não é absolutamente renunciar a ações, nada é mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia <sup>15</sup>

(...) as formas, tanto de conteúdo quanto de expressão, tanto de expressão quanto de conteúdo, não são separáveis de um movimento de desterritorialização que as arrebata. Expressão e conteúdo, cada um deles é mais ou menos desterritorializado, relativamente desterritorializado segundo o estado de sua forma. A esse respeito, não se pode postular um primado da expressão sobre o conteúdo, ou o inverso. Os componentes semióticos são mais desterritorializado que os componentes materiais, mas o contrário também ocorre. <sup>16</sup>

Um fato interessante no contexto experimental da criação desses objetos, era que seus arranjos permaneciam contendo um campo espacial pictórico e emoldurado por quatro lados. Toda a esquemática de desenhos técnicos inerentes ao projeto têxtil era aplicada sobre eles, que funcionavam como receitas de instruções para a tecelagem.

O plano ortogonal, com a urdidura fixa e a trama móvel ascendente, exemplifica claramente o espaço estriado, enunciado pela filosofia Deleuziana. Trata-se daquele espaço que pode ser medido, que tende a reproduzir-se, caminha fixamente e entre cercados - e que remete a um modelo de trabalho, à um dispêndio de forças. Já nos tecidos experimentais de Anni Albers, a medida que a trama avança ela se faz sujeita à sorte da arbitragem da artista. Além disso, seus soluços (intervalos não programados entre os fios), devém como acontecimentos inesperados, sem medida prévia, resultantes de deslizamentos. Soluços que existem em metamorfose, que revezam, cujos números são seus sujeitos e cujo corpo se desloca para o espaço liso. São por fim, operações desviantes que sinalizam sua potência: “Na obra de arte as nossas obviedades, regularidades e uniformidades perdem-se na busca de outros termos para a forma, numa relação internalizada pelos seus próprios movimentos”<sup>17</sup>.

Anni Albers confrontou as dificuldades da tradução, abriu uma rede e relacionou diferentes linguagens, no que diz respeito aos seus aspectos concretos, práticos e teóricos. Sua tentativa era encontrar na tecelagem, com seu modo de estruturar a linha no tear, arranjando e combinando seus tópicos, um modelo para a escrita. Ambos os agenciamentos apresentam características que agrupam

---

<sup>15</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1996, p. 48)

<sup>16</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, p. 28)

<sup>17</sup> Em tradução livre - Extraído do texto “*Designing*” (Anni Albers, 1959)



sentidos, qualidades hápticas, como se os olhos pudessem traduzir as sensações táteis. De maneira tangencial, ela falou à todas as outras linguagens que também se deparam com “problemas têxteis”.

Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há uma [...] O território é feito de fragmentos decodificados de todos os tipos, extraídos dos meios, mas que adquirem, a partir desse momento um valor de “propriedade”: mesmo os ritmos aqui ganham um novo sentido [...] o território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso o agenciamento ultrapassa também um “simples comportamento”<sup>18</sup>.

Quando Anni Albers evoca aquilo que chama de “problemas têxteis”, parece apontar para os campos além do tear e o meio se dilata. “Nossos lares estão sobrecarregados de objetos de utilidade ocasional, criados para exigências temporárias. Eles se apegam a nós, enquanto nós nos apegamos a eles”<sup>19</sup>. Olhando atentamente ao nosso redor nos depararemos com inúmeros objetos têxteis, nas mais diversas formas e funções. O tecido é meio, está no meio, *entre* o homem e o mundo e *entre* o mundo e as coisas que ele reveste. O tecido armazena a nossa forma, ele divide e organiza tanto o corpo quanto o espaço, é um ativo relacional, uma materialidade com a qual temos intimidade, uma espécie de *rizoma*. Ele nos veste e reaviva nossas memórias.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser<sup>20</sup>.

*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio<sup>21</sup>.

Anni Albers tratou de inter-relacionar sistemas, teceu analogias entre estruturas físicas e metafísicas e acreditou que as soluções encontradas no plano tecido, servem também como manual de instrução para problemas que vão além dele. Ela falou e escreveu de forma ampla sobre mídia, filosofia, artesanato, design e arte. O espelhamento das estruturas de sua escrita com as da tecelagem foi tal, que chegou a escrever sobre folhas contínuas de papéis emendados pois dizia que a virada de uma página quebra o ritmo da leitura. A artista defendia que explorar o tecido é ater-se a ideia de que

<sup>18</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1996, p. 232)

<sup>19</sup> Em tradução livre - Extraído do texto “Designing” (Anni Albers, 1959)

<sup>20</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, Capa do livro “Mil Platos”, Vol I)

<sup>21</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, Capa do livro “Mil Platos”, Vol I)

as coisas se dão por entrelaçamento e seguem fenômenos de repetição. Como também afirmou que a inteligibilidade de um esquema têxtil é possível, porque sua natureza permite uma visão clara das suas conexões. Segundo ela, ainda, o esquema têxtil apresenta o resultado e o processo pelo qual passou, tendo na própria materialidade do objeto um ativador da percepção. A artista ressalta que em um esquema têxtil podemos seguir um fio de volta até o seu início, observando por onde ele passou<sup>22</sup>.

Anni Albers colecionava têxteis antigos, especialmente os Pré-Colombianos, adquiridos nas inúmeras viagens que fez, junto a seu marido, pela América Latina ao longo de sua vida. Ela fazia anotações sobre os artefatos que encontrava, os copiava em desenho e examinava seus modos de produção, imaginando os teares que foram utilizados em suas confecções. Com isso, percebia novos relevos e seu pensamento ia ao infinito nas possibilidades estruturais, nas histórias contadas e vividas daqueles objetos. Ela buscava “ler” os tecidos, afirmando que o têxtil andino tem título, subtítulo e conta uma história: é texto.

Na era moderna, a indústria de massa viu no tecido uma poderosa moeda, suas fábricas se multiplicaram e sua manufatura ficou cada vez mais barata. Enquanto a Bauhaus tendia a ver a mulher nesse lugar que operava equipamentos domésticos, a Alemanha via a mulher entrando para trabalhar nas fábricas de tecido.

Nesse período, os têxteis se movimentaram em favor da tecelagem básica, binária. A força motriz era a da máquina e isso contribuía para a velocidade na sua produção. Esse novo ambiente fabril se constituiu majoritariamente feminino, seus instrumentos não exigiam força física para o trabalho e o barulho da máquina impôs novas rimas às narrativas da mulher.

Assim, já nas primeiras décadas do séc. XX as associações entre o têxtil, a mulher e a fábrica de tecidos estavam fortemente estabelecidas. Por um lado, o trabalho manual era projetado como a melhor maneira de entrar em contato com os materiais e os processos da tecelagem, mas por outro lado, o trabalho da máquina e a produção em massa eram ferramentas pertencentes ao seu futuro.

Na era da máquina, enquanto produtor de tecido, o homem colocou-se na operação das engrenagens, terceirizou seus esforços físicos e com isso pôde andar mais rápido. A máquina encurtava as distâncias e os espaços, aumentando sua produtividade e ajustou a linha do tempo ao tic tac do relógio. Multiplicavam-se os tecidos por metro, mais baratos, mecanicamente confeccionados e de comprimentos infinitos. O artesanal dava lugar ao industrial e muito nessa tradução se perdeu.

---

<sup>22</sup> Anni Albers observa que podemos refazer o caminho do fio em uma trama ao ponto seu zero. Na lenda da heroína Ariadne, a estrutura labiríntica, criada para aprisionar o Minotauro só foi desvendada porque Teseu esticou um fio por todo caminho que percorreu, guiando-se por ele para retornar.

Deleuze e Guattari escreveram sobre o fazer artesanal dizendo que: “O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo da matéria, um *phylum maquínico*. É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo da matéria é itinerar, é ambular. É intuição em ato”<sup>23</sup>.

O que nas mãos do artesão seria uma transmutação orgânica da forma, agora é o resultado de um projeto por escrito. Mas, embora as condições de trabalho tenham mudado continuamos procurando simplesmente decorar sem adicionar nenhum valor. Por muitas vezes obscurecemos a verdadeira função das coisas quando as decoramos. A decoração hoje em dia não passa de camuflagem. [...] hoje, o artesão está fora do grande processo da produção industrial, mas mesmo indiretamente ele influencia a formação das coisas, [...] A responsabilidade de um Artesão vai mais longe, é a tentativa de estabelecer a atitude geral em relação às coisas que já existem. Como hoje, a produção como um todo é ordinariamente dirigida por interesses econômicos, é preciso o desinteresse desse forasteiro, o artesão, para nos tornarmos críticos das consequências dos nossos modos de produção.<sup>24</sup>

O modernismo foi categórico nas suas medidas, e a Bauhaus era uma ode ao modernismo. A escola via com ressalvas tudo que fosse correlato à decoração, ao gosto pelo arranjo, e para eles, a mulher era potencialmente pré-disposta à essas inclinações. Neste contexto, as definições que levaram a tecelagem para o campo do artesanato estavam profundamente atreladas às questões de gênero. O ofício era visto como algo que exige pouca ou nenhuma concentração mental, algo realizado por puro hábito.

Dessa forma, a tecelagem foi tratada, nos primeiros anos da escola, como algo que apenas emprestava e aplicava as teorias formais da pintura<sup>25</sup>. As alunas, por sua vez, afirmavam que seu ofício não tratava de desligar o cérebro e automatizar os movimentos, mas sim, de ativar simultaneamente diferentes centros de atenção.

Desde a mitologia o tecer veio ao mundo através da mulher e pode ser associado ao próprio cordão umbilical e ao fio da vida. O tecer está presente em suas metáforas e nas figuras de linguagem que constroem o imaginário coletivo<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1995, p. 79)

<sup>24</sup> Em tradução livre - “*Designing*” (Anni Albers, 1935)

<sup>25</sup> Ao pensarmos na gênese da pintura de cavalete, a mais tradicional das Belas Artes, nos depararemos com soluções encontradas para problemas de ordem têxtil, não apenas pictórico. O anteparo da tinta é uma trama ortogonal, e foi para a sua tensão que se fez necessário um quadro constituído de chassi, travas e cunhas de madeira. No quadro da pintura, o tecido precede a tinta e isso nos faz pensar que, diferente da condição de arte menor, o têxtil não é um eco para a pintura e sim o ambiente ideal para que ela ressoe.

<sup>26</sup> Na história grega, quando Ulisses parte para guerra de Tróia deixa para trás sua mulher Penélope e seu filho Telêmaco, pedindo a ela que, caso ele não volte, não se case novamente até que o garoto esteja crescido. Penélope, esposa amorosa, acata o pedido do marido e põe-se à espera-lo. Com sua demora e destino incerto, diversos pretendentes assediaram a jovem. Os convites foram tantos que, após inúmeras desculpas, afim de escapar deles, ela proclama que escolheria seu par quando finalizasse a tessitura de uma rede que estava a construir. Durante o dia todos à viam tecendo, porem a noite,

É interessante pararmos para observar que nos mitos antigos, de muitas partes do mundo, foi uma deidade feminina que trouxe a invenção de tecer para a humanidade. Quando nos damos conta de que a tecelagem é principalmente um processo que envolve organizações estruturais, este pensamento é surpreendente, pois, pensar em termos de estrutura nos parece muito mais uma inclinação que é imposta ao gênero masculino.<sup>27,28</sup>

E assim, atrelado ao *devir -feminino*<sup>29</sup>, o têxtil foi visto na história da arte como possuidor de certa ausência de linguística, uma sutil forma de calar a mulher. Somando isso ao fato de não existirem histórias de longas indagações que o qualifique como Arte, como aquelas feitas no campo da pintura por exemplo, generalizou-se a matéria tecida como arte aplicada, menor, como artesanato.

Pensar o têxtil pelos pressupostos da arte parece apontar para o trânsito entre seus territórios, levando em conta seus contextos fixos e mutantes e seus sistemas de significação. É acostumar-se com o som das suas máquinas, seguir os seus caminhos e ceder, ou não, às suas vontades.

A vida social do homem sempre esteve conectada à vida social do tecido. *Desterritorializar-se* nesse contexto seria como cortar o plano ortogonal do tecido em viés, e resgatar no tempo a história do seu *devir-minoria*. E então, atualizando os conceitos que sublimaram a arte têxtil ao longo da história da arte e que colocaram seu status no artesanato, deslocamos a mulher para um protagonismo que lhe é de direito.

(...) minoria não representa apenas a expressão numérica daqueles grupos que não se enquadram no padrão estabelecido pelo senso comum da maioria, mas, intensivamente, minorias são a respiração vital da maioria, ou seja, elas formam um “devir-minoritário” que diz respeito a todos; até mesmo aqueles indivíduos que parecem encarnar o modelo de alguém para a maioria e constroem sua variação em torno do padrão vigente<sup>30</sup>

As considerações desse artigo trataram de carregar o têxtil para além das suas fronteiras sociais. Evidenciando que sua materialidade convoca o campo das ideias. Ultrapassar as suas fronteiras implica em uma abordagem diferente, mais atenta às descobertas, que às invenções.

---

ela desfazia todo o trabalho. E assim, tecendo, ela manipulou com as mãos a substância do seu tempo. Essa passagem figura todas aquelas coisas e histórias que permanecem em construção, mas nunca tem fim.

<sup>27</sup> Com isso Anni Albers aponta quão falha é a curiosidade masculina frente aos fazeres do têxtil, pois as ferramentas para a sua construção também são margeadas pelo campo das áreas exatas como a matemática.

<sup>28</sup> Anni Albers, Apud, “Bauhaus Weaving Theory”, (T'ai Smith 2016, p.XXVI)

<sup>29</sup> “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula quando entra nessa zona”. (DELEUZE E GUATTARI 1995, p.64)

<sup>30</sup> (DELEUZE E GUATTARI 1996, p. 24)

A epígrafe desse texto traz uma citação do livro de Vilém Flusser, onde ele indaga: “Há futuro para a escrita? ” Ao traçarmos essas analogias e paridades entre as palavras e a tessitura, o tecido contemporâneo parece representar muito bem esse possível futuro indagado pelo autor. Apresentando-se, inclusive, como um tipo de resposta. Pois ambos, os tecidos e os textos, se constroem hoje em um ambiente digital que dispõe nossos corpos em uma malha de massa transparente. Atualmente é essa rede que nos veste e nos define, em seu enorme emaranhado de energia, que não se prende por laços e voltas. Hoje somos construídos a partir de tecido-físico, tecido-escrito, mas principalmente de tecido-imagem. A escrita do futuro parece ter sua medida contada pela velocidade com que se escreve, pelos números dos seus caracteres.

A Arte têxtil revela que nenhuma linguagem, por mais específica que seja, pode ser separada da paisagem em que ela reside. Assim, quando ressoa, a arte têxtil dá voz para uma história contada por mulheres. Apesar dos têxteis estarem intimamente ligados aos modos de produção que definiram as sociedades capitalistas e pré-capitalistas, que circunscrevem o seu trabalho, raramente são considerados como arte.

Anni Albers foi uma das melhores representantes da arte das fibras e vocalizou os motivos para que a tecelagem fosse reconhecida como arte maior. Viveu até a última década do século XX afirmando as palavras de Klee , “A forma final do trabalho não é mais importante do que o processo que o conduz”<sup>31</sup> . Mostrou que no plano do tecido, ao se concentrar em seus objetos e na dedicação em pensar sobre eles, aquilo que até então é visto como técnico passa a ser também intelectual.

Anni expandiu a abstração moderna para além da pintura e da escultura, incorporou as técnicas tradicionalmente associadas ao feminino, aos conhecimentos obtidos das culturas antigas, de construção muito refinada, que mal haviam sido reconhecidos pela história da arte ocidental.

No ano de 1949 o MoMA de NY promoveu a primeira exposição individual de Anni Albers em um museu dos EUA. Atualmente o mundo parece abrir-se em curiosidade para a sua obra. Neste ano de 2018, três grandes mostras estão dedicadas a apresentar seu trabalho: O Guggenheim de Bilbao, com a mostra sob o título de “*Anni Albers Touching Vision*” e uma grande retrospectiva na cidade Alemã de Dusseldorf, que seguirá para a Tate Modern de Londres, ficando em cartaz até o mês de janeiro de 2019.

Finalizo esse trabalho com as palavras de Anni Albers, em tradução livre, de seu primeiro ensaio em inglês, de 1937, “*Work with Material*”: “O importante é saber ouvir o material e reconhecer

---

<sup>31</sup> Paul Klee, em tradução livre, Apud, “Bauhaus Weaving Theory”, (T’ai Smith 2016, p.XXI)

nos seus vetos os seus limites, é o processo da escuta de uma fala. O bom artista é aquele que permite que o material fale, se ative, tornando-se com isso, o receptor da sua identidade”<sup>32</sup>

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaio. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALBERS, Anni. On Weaving. Middleton, Connecticut, EUA: Wesleyan University Press, 1965.

BARTHES, Roland. O Sistema da Moda. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol I, II, III, IV e V. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FLUSSER, Vilém. A Escrita. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. Trad Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s. d.

PEZZOLO, Dina Bueno. Tecidos: História, Tramas, Tipos e Usos. São Paulo: Editora Senac, 2007.

SMITH, T'ai. Bauhaus Weaving Theory, From Feminine Craft to Mode of Design. University of Minnesota Press Minneapolis. London, 2016.

STALLYBRASS, Richard. O Casaco de Marx: Roupas, Memória e Dor. Tradução de Tomaz Tadeu. Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2012

CATÁLOGO. Anni e Josef Albers, Viagens pela América Latina. Organização Museu Oscar Niemeyer e The Josef and Anni Albers Foundation. Curitiba, 2008

CATÁLOGO. Bauhaus 1919 -1918, Edited by Herbert Bayer, Ise Gropius, Walter Gropius. The Museum of Modern Art. New York, 1938.

WEBER, Nicholas Fox. Foreword, Anni Albers, Wesleyan University Press & University Press of New England, Hanover & London, 2000. Em: <http://www.nicholasfoxweber.com/wp-content/uploads/2012/06/Anni-Selected-Writings2000.pdf>

---

<sup>32</sup> Em tradução livre ( Anni Albers 1965, p. 65)

WEBER, Nicholas Fox. "Anni Albers to Date," Woven and Graphic Art of Anni Albers, Smithsonian Institution, Washington D.C, 1987. Em: <http://www.nicholasfoxweber.com/redesign/wp-content/uploads/2015/09/AA-To-Date-1985.pdf>