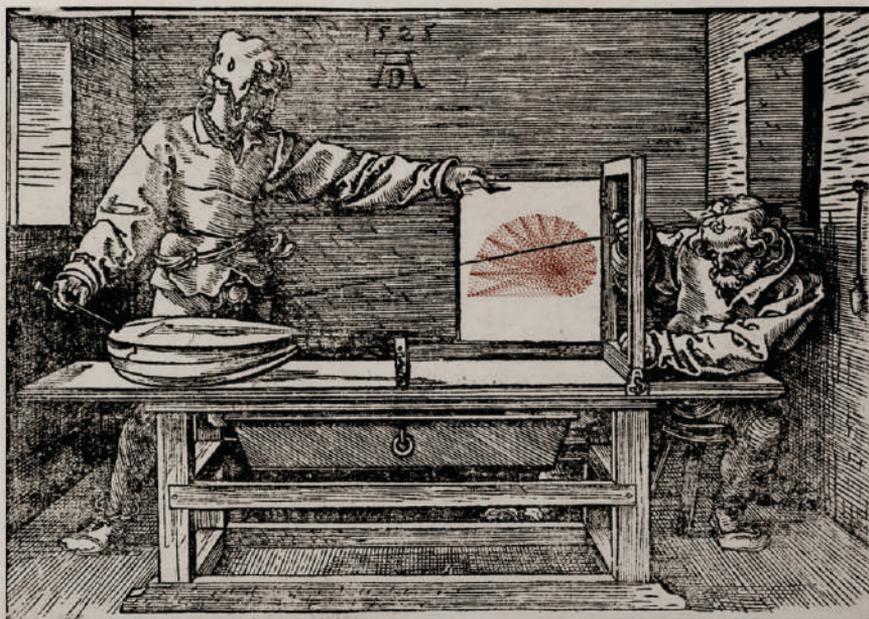


SANDRA MARA
CORAZZA

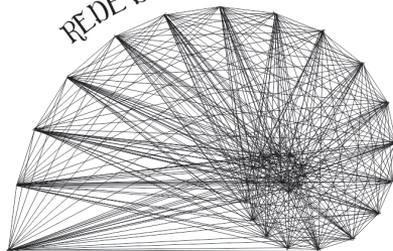
(ORG.)



MÉTODOS DE TRANSCRIÇÃO:

PESQUISA EM
EDUCAÇÃO
DA DIFERENÇA

REDE DE PESQUISA



ESCRILEITURAS

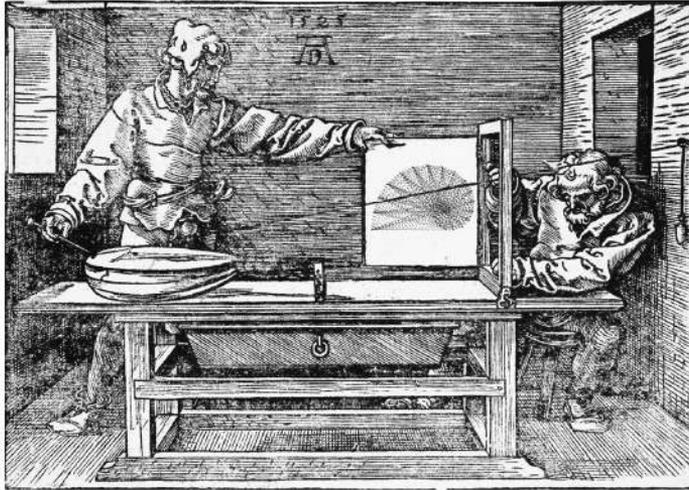
DA DIFERENÇA EM FILOSOFIA-EDUCAÇÃO

APOIO:



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) via Bolsa de Produtividade 1B 303430/2018-4 (2019-2023).

SANDRA MARA
CORAZZA
(ORG.)



MÉTODOS DE TRANSCRIÇÃO

PESQUISA EM
EDUCAÇÃO
DA DIFERENÇA



São Leopoldo
2020

© Dos autores – 2020

Editoração e capa: Fabiano Neu

Imagem da capa: *Man drawing a lute*, de Albrecht Dürer, com intervenção de Fabiano Neu

Conselho Editorial (Editora Oikos)

Antonio Sidekum (Ed.N.H.)
Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)
Danilo Streck (Unisinos)
Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)
Eunice S. Nodari (UFSC)
Haroldo Reimer (UEG)
Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)
João Biehl (Princeton University)
Luiz Inácio Gaiger (Unisinos)
Marluza M. Harres (Unisinos)
Martin N. Dreher (IHSL)
Oneide Bobsin (Faculdades EST)
Raúl Forner-Betancourt (Aachen/Alemanha)
Rosileny A. dos Santos Schwantes (Uninove)
Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.
Rua Paraná, 240 – B. Scharlau
93120-020 São Leopoldo/RS
Tel.: (51) 3568.2848
contato@oikoseditora.com.br
www.oikoseditora.com.br

M593 Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença. / Organizadora: Sandra Mara Corazza. – São Leopoldo: Oikos, 2020.

594 p.; il.; 18 x 25cm.

ISBN 978-65-86578-28-7

1. Formação – Professor. 2. Educação – Práticas de pesquisa. 3. Escrita – Transcrição – Filosofia da diferença. I. Corazza, Sandra Mara.

CDU 371.13

Catálogo na publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

MANIERA MO RAI

Paola Zordan
Anderson Luiz de Souza

Figura 1. Giorgio Ghisi *after* Giulio Romano. Três Parcas,
Moiras – Clotho, Lachesis, Atropos. Gravura em Metal, 1558-59



Fonte: *Metropolitan Museum of Art*

Pesquisar, ser levado como acontecimento factual e contingente da vontade, se dá por amor. Amor ao destino. Como se a linha das Parcas¹ se dobrasse para

1 “Em Roma, as Parcas foram, a pouco e pouco, identificadas com as *Moíras*, 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, Décima 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 *Moíra*, possivelmente com influência de *mors*, morte. Tão grande foi, porém, a influência das *Moíras* 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.

ver o que há dentro e fora de si mesma. Pesquisa-se o que se vive. Do contrário, seria impossível. Saber como se pesquisa, criar um método e procedimentos de pesquisa, são questões que cabem de modo diferente a cada destino, pois isso configura problemas que somente o método escolhido, o método desenvolvido, poderá responder. Porém, nem todo pesquisar consegue ser metódico, sendo, o desvio do método, ou melhor, um procedimento pré-metodológico, o que, em tese, já se defendeu como “maneira”.

Fazendo uso do termo italiano, palavra escolhida para vir a ser uma variação para o termo metodologias, se explica o que vem a ser uma *maniera* de pesquisa. *Manieras* aqui pensadas tanto com o Maneirismo, estilo artístico do século XVI, quanto com as Moiras (*Moírai*), tríade do panteão mitológico greco-romano que eram as responsáveis por fiar a linha da vida de cada sujeito, alheias e acima dos caprichos dos deuses. Ao compor uma *Maniera Moírai* se propõem modos de se tratar o conhecimento, os livros, os textos, as imagens, as palavras, assim como o presente vivido, num fado digno de figurar uma pesquisa.

Ao que tange ao desenvolvimento de métodos para o magistério, considere-se a magia, *ars*, como vocábulo posto em xeque no que, aqui, mostraremos como manierismo. *Magia* é uma palavra com raiz indo-europeia que deriva do grego *magikós*, adjetivo dado ao que enleva, afeiçoa e afeta, usado posteriormente no latim como *magis*, “mais, antes, preferencialmente”. Na Idade Média passa a designar as práticas e doutrinas dos “*magos*”, nome de origem persa para sacerdotes que detinham conhecimento dos números e de alfabetos (Zordan, 2013). Ligada a saberes não decifrados para grande parte da população, essa concepção de magia fornece subsídio etimológico para “magistrado” e “magistério”, embora seu termo seja empregado para designar acontecimentos cujo curso e efeitos não estão previstos na ordem natural, modificam o que é esperado ou escapam à compreensão (no caso, dos povos europeus que disseminaram tal uso terminológico). Até o século XVIII, antes da definição enciclopédica que segmenta o conhecimento humano, arte, magia e ciência eram palavras usadas para um saber que, via o clero, entendia-se como saber filosófico Universal (Zordan, 2015). No processo racionalizante da Era Moderna, o saber que tinha relação com cultos populares começa a ser empregado junto a pala-

vra “magia”, que recebe o sentido de superstição “pouco ilustrada”, embora apareça como algo pertencente ao “campo da imaginação”, dentro do qual, segundo o diagrama de Diderot, inserem-se às Artes. Seguindo impulsos contrários aos preceitos doutos que elegem uma forma específica de saber nomeada então “ciência”, torna-se adjetivo capaz de exprimir as potências do sensível e de sensações inexplicadas que envolvem a fruição de obras (Zordan, 2009, p. 1089).

O que, em uma nova tese, se desenvolve como procedimento *Maniera Moïrai*, também responde ao devir dos métodos quando se trabalha a partir de Nietzsche. A *Maniera Moïrai* parte de experimentações às cegas ou ainda, em uma cegueira parcial. 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 o plano pesquisado. E neste transitar do olhar as *Moïrai* se fazem presente no que tange à criação de métodos. Um método, mais do que uma escolha, é um destino. Um fio que seguramos para não sucumbir ao caos, o que os deuses nos determinam, um modo de vida. Esse fio é uma linha tênue a separar, quando pensamos e nos detemos numa matéria, o criar à maneira das *Moïrai* e o fazer cópia ou imitar para reproduzir o modelo escolhido. Com a *Maniera Moïrai* 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 Átropos*. Com a *Maniera Moïrai* a aprendizagem tem sua atenção voltada para as sensações que se dão durante o processo. Se aprende com tudo o que se sente, se pesquisa numa dissonância a partir do que esse fio nos traz.

Maniera

Pensa-se com o Maneirismo, exatamente por ser uma tendência não ortodoxa de criação², que somado às Moiras, deusas do destino, as quais personificam o fado, inspiram “um percurso de aprendizagens distinto do estabelecimento de passos metodológicos” (Zordan, 2014, p. 117). Busca-se, assim, criar

2 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.

condições para aprendizagens que possibilitem a invenção de novas maneiras de tratar dados, fatos, histórias, paisagens, figuras subjetivas. Entre os estilos artísticos do século XVI, personagens da mitologia greco-romana, história, epistemologia, geografia, ensino de artes, desenho e filosofia, estranhamentos e entrelaçamentos se dão, criando condições para que o novo se faça. Imprescindível para a criação, a diferença requer um esforço involuntário por parte do pensamento, o qual, frente ao indeterminado, informe, precisa encontrar uma maneira de viver.

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 que haja repetição. (Tadeu, Corazza, Zordan, 2004, p. 139).

O Maneirismo, segundo Hocke (1974), vem a ser um estilo e também um modo de pensar que se opõe ao Classicismo, que surge na Itália e se dissemina pela Europa entre os anos de 1520 a 1650. De nomenclatura controversa, trata-se de um estilo que veio a ser estudado pela História da Arte ocidental imerso em preconceitos em torno do gosto, da forma e da proporcionalidade dos corpos. Sua denominação foi comumente interpretada de forma depreciativa, 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). Trata-se de uma época também conhecida como Renascimento tardio ou Proto-Barroco. Adjetivados como “maneiristas”, os artistas do período tinham na imitação uma forte característica, sendo que os estilos iam se afirmando a partir da imitação de maneiras, tendo em vista que os pintores desta época, copiavam tanto os artistas renomados do apogeu do Renascimento quanto a artistas contemporâneos ao seu período.

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, como o de um desenho de pensamento, 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 rompem com os modelos e imagens que o classicismo renascentista estabelece. Uma vez que o Maneirismo é conhecido por produzir múltiplas fissuras no ímpeto da estrutura organizatória do Renascimento, pensa-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* são notórios, entre eles, uma certa ruptura com o antropocentrismo áureo, que cede a temas como a monstruosidade, o canibalismo, as combinações heteróclitas. É possível perceber que há, nos dias de hoje, algumas características marcantes comuns a este período. Tanto no século XVI quanto hoje, o mundo se encontra mergulhado em um tipo de dinamismo agonizante, enfrentando pestes para as quais se desconhece a cura, um mundo que apresenta dificuldades de encontrar satisfação. Quaisquer que sejam as possibilidades de solução para seus problemas, a busca de um equilíbrio se mostra uma idealização e, perante o alastramento de fronteiras, temos dificuldade de distinguir a ficção do fato e tendemos a combinações inusitadas, inesperadas, díspares. No maneirismo, a realidade cede seu espaço para a fantasia e os deuses clássicos voltam, com toda força de suas inúmeras reproduções, dando corpo para o que então se define como “cultura erudita”.

De acordo com Hauser (1994), havia um sentimento de insegurança que movia os artistas maneiristas, pois não podiam simplesmente abdicar das realizações artísticas dos primeiros mestres, a saber o domínio da perspectiva, da anatomia das figuras animais e humanas e das técnicas de luz e sombra. Mesmo que o tratado destes

mestres demonstrassem uma filosofia avessa às reais necessidades da criação, para se afirmarem contrários as gerações anteriores, os artistas de valor tinham que defender seus métodos discursivamente. Os processos artísticos precisavam ser tratados de modo acadêmico e as artes tentavam se afirmar livrescamente, a fim de que o saber se sobrepusesse aos objetos (Zordan, 2015). 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).

Marcado pelo o que viria a ser a decadência desse momento de pujança, marcado pelo declínio de seus ideais humanistas, por se tratar de um período que advém do Renascimento, a imitação e distorção simultânea dos modelos clássicos que define o maneirismo estava condicionada por um novo espírito (Hauser, 1994). 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. Há uma preocupação tanto para com os objetivos quanto para 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 também de aniquilamento. *Amor fati*, amor ao destino, preconizado por Nietzsche trezentos anos depois. Com Nietzsche, arrisca-se a pensar o maneirismo enquanto um es-

quecimento do que, em termos de técnica, os antecessores dominavam. Este estilo possui na imitação de modelos clássicos a possibilidade de fuga diante do caos que o ameaça, 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 esvair-se numa beleza sem alma.” (Hauser, 1994, p. 371). A exemplo de “Correggio, pintor maneirista, usava o sfumato ‘à maneira de’ Leonardo” (Zordan, 2014, p. 121), ou Tintoretto que fazia uso das cores “à maneira de” Ticiano. Ou ainda como Diego Velázquez que compôs *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, inserindo na obra a cópia de parte de uma de uma pintura de Ticiano, obra que por sua vez já havia sido copiada por Peter Paul Rubens e por Anthony Van Dyck. Não há uma imagem original, ainda que possam ser destacadas obras virtuosas de grandes mestres.

Há na criação ao modo maneirista uma inconstância, um tipo de insubordinação, que a impede de proceder de forma adestrada, preconizada em passos pre-determinados. Seu modo de fazer evita o proceder premeditado, ainda que imite intercessores e predecessores. Não consegue manifestar o comum, o que sempre sabe onde se tem que chegar, mesmo quando repete a imagens e palavras de domínio de todos. O método que “ao adotar o modelo arborescente, pressupõe finalidades e trata de um modo para ensinar “como fazer”, para chegar ‘lá’.” (Zordan, 2014, p. 120), acaba se tornando dogmático, ortodoxo. 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 a um novo pensamento, a uma nova linha, a uma criação que ainda não tenha sido vista. Ou seja, o método pode, de modo geral, ser um meio que imobiliza ou retarda a movimentação do pesquisador, o impedindo de sair do lugar onde se encontra, ou mesmo de ir a algum lugar que possa colocá-lo a questionar tal mobilidade (Deleuze, 1976). E ao se produzir uma pesquisa pensando pelo viés das *manieras* se cria condições de ampliar os movimentos e a visão de seus embates.

Os gregos não falavam em método, mas em *paideia*, 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 *maneira*, 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), figuras estéticas que paradoxalmente também podem ser personagens conceituais, o que acaba por subverter, toda e qualquer ideia transcendente de um saber absoluto de ordem supostamente metafísica ou “divina”. Pois parte-se de um único princípio: nos destinamos a um método, a um método somos destinados, o método nos leva, à revelia, a maneirismos. Agir de uma maneira e não de outra, manejar as coisas de um certo modo, assumir um maneirismo, é um destino.

Mo rai

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* também são encontradas sendo denominadas como *Parcas* (Chevalier; Gheerbrant, 1986). O morfema provém do verbo *meîromai* (*meíreo*), cujo significado diz respeito a receber uma parte de alguma coisa, também é encontrado sendo usado como sinônimo de destino, fado, e ainda como a personificação de uma divindade mitológica, que em alguns momentos é descrita como unidade e em outros momentos 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, fado, destino, desígnio ou uma porção de algo. A exemplo de “*Moira esti* (está fadado) que é usado

de modo impessoal, tanto na *Odisseia* quanto na *Iliada*, 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 *Iliada*, 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 os usos populares do termo. Pois, embora tal suspeita não seja descrita claramente nas epopeias de Homero, outras fontes históricas descrevem que tanto povos pré-índo-europeus que viveram na região do mar Mediterrâneo, quanto povos da Ásia e da África, apresentam em suas mitologias evidências de que se acreditava em uma figura (geralmente feminina) responsável por fiar o destino de uma pessoa desde o seu nascimento.

O ato de fiar e tecer, que fazia parte da tarefa de uma mulher desde muito cedo, tanto na Europa quanto na Ásia Menor, não permaneceu uma simples habilidade doméstica, mas assumiu força simbólica relacionada a aspectos importantes da vida e, particularmente, da vida feminina: o fuso poderia ser um atributo significativo de uma deusa cujas funções não estavam associados à casa, mas que em geral era uma deusa da natureza como Artêmis e seu equivalente trácio Bendis (Dietrich, 1962, p. 89-90) [tradução nossa].³

Dietrich (1962) levanta a suspeita de que, na crença popular, não existia um conceito totalmente desenvolvido de uma figura divina como um elemento fiandeiro do destino geral que os poetas homéricos poderiam ter assumido. O que se tinha, no entanto, era o conhecimento de um rito popular comum em que a fiação e

3 “The act of spinning and weaving, which formed part of a woman’s task from very early times in Europe as well as in Asia Minor, did not remain a simple domestic skill but assumed symbolic strength connected with important aspects of life and particularly of a woman’s life: the spindle could be a significant attribute of a goddess whose functions were not associated with the house, but who commonly was a nature goddess like Artemis and her Thracian equivalent Bendis.” (Dietrich, 1962, p. 89-90).

o tecer que eram praticados no momento do nascimento de uma pessoa, de alguma forma, exercia uma influência mágica sobre a vida da pessoa para quem a linha fiada e/ou roupa tecida era feita. Entre a fição, o fio de uma vida e o destino, um elo mágico era criado. A ocupação da fição remonta a tempos muito antigos e, com o material fiado (especialmente linho e lã) se associou a crença popular ao ritual e à magia, particularmente potente no nascimento e geralmente nos ritos de fertilidade. No entanto, não há em Homero um vestígio direto que afirme a existência de uma mágica presente no material fiado ou que seja liberada pelo ato de fiar. As partes em que Homero faz referência a um fiar, diz respeito a um fiar o nascimento⁴, o que acaba 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 fição e das crenças envolvidas no processo, para assim, comporem seus poemas, para, talvez, aumentar o efeito dramático das cenas narradas.

A imagem da fição 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 fição prévia. Muitas são as linhas/fios que compõem a trama na qual também se inserem as noções de fiar, tecer, costurar e designar.

4 “[...] *On this wise for him did mighty Fate spin’ with ‘her’ thread at his birth, when myself did bear him, that he should glut swift-footed dogs far from his parents, in the abode of a violent man, in whose inmost heart I were fain to fix my teeth and feed thereon; then haply might deeds of requital be wrought for my son, seeing in no wise while playing the dastard was he slain of him, but while standing forth in defence of the men and deep-bosomed women of Troy, with no thought of shelter or of flight.*” (Homer, 1924, canto XXIV, p. 209). [grifo nosso]. “[...] Assim, para ele, o poderoso *Destino* *fion* com o fio *dela* no nascimento, quando eu o carreguei, para que ele afugentasse cães velozes, longe de seus pais, na morada de um homem violento, em cujo coração mais íntimo. Fui tímido em consertar meus dentes e me alimentar com eles; então, por acaso, ações de retribuição poderiam ser feitas para meu filho, visto que de nenhuma maneira, enquanto brincava, ele foi morto por ele, mas enquanto se defendia em defesa dos homens e mulheres íntimas de Tróia, sem pensar em abrigo ou de fuga “[...] [tradução nossa]. Observa-se que para uma melhor compreensão do que se busca aqui apresentar sobre o termo *Moira*, foi necessário fazer uso de textos em inglês, uma vez 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 *moira*) 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.

Homero geralmente fala de apenas uma *Moíra*, e apenas uma vez a menciona no plural (*Moírai*).⁵ 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, a concebe como fiandeira, embora também faça menção ao fato de outros deuses também exercerem poder sobre o fiar da vida do homem.⁶ Mas 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 *Aisa* (Αἴσα), logo, mais um termo usado como sinônimo de Destino (Smith, 1873). Na Odisseia, Homero faz menção à *Moíra* a chamando também por *Klôthes*⁷ (Κλωθω que na ortografia latina seria *Clotbo*, traduzido para *Fates* e/ou *Spinners* em inglês) ou *Kataklóthes*⁸,

5 “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).

6 “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].

7 Observa-se a semelhança do termo *Klôthes* 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 *Klôthes* e suas transliterações para a língua inglesa (*Cloth*, *Clotbo*), em uma rápida pesquisa 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.

8 “Nor shall he meannhile 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].

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, mais bem apresentada com a obra de Hesíodo.

É na obra intitulada *Teogonia*⁹, 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). A partir do *Cháos* que se origina outras divindades, a exemplo de *Erebos* e *Noite* (*Nix*). E dentre os filhos gerados pela Noite, por partenogêneses, é que se encontram as *Moírai* (*Clothó*, *Láquesis* e *Átropos*) e as *Keres*¹⁰.

9 “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.

10 De acordo com Hesíodo, com quem as *Kéres* 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 *Kéres* eram espíritos femininos (*daimones*) responsáveis por promover as mortes violentas ou cruéis, incluindo morte em batalha, por acidente, assassinato ou doença devastadora. Eram retratadas como mulheres com presas e garras, vestidas com roupas ensanguentadas. (Peck, 1898).

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 ótico 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, e dentre estas uniões ele se unirá a *Thémis* e com ela irá gerar Horas (*Horae*), Equidade (*Eûnomínê*), Justiça (*Dikê*), Paz (*Eíréne*) e as três *Moírai*, *Clótho*, *Láquesis* e *Átropos*, “a quem o sábio Zeus deu a maior honra”¹¹ (Hesiod, 1914, v. 904) [tradução nossa].

Cloto, é a fiandeira. “Em grego *Κλωθώ*, do verbo *klêthein* (*klóthein*), fiar, significando, pois, a que fia” (Brandão, 1986, 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 fuso¹², conforme o fuso vai sendo girado com os dedos, vai se aplicando torção às fibras, e assim, vai se formando o fio. E neste processo, que é longo e demorado, a fiandeira define

11 “[904] Next he married bright *Themis* who bore the *Horae* (*Hours*), and *Eunomia* (*Order*), *Dikê* (*Justice*), and blooming *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].

12 Instrumento, usado na fabricação manual de fios, para torcer e enrolar fibras 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.

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 nascimento¹³.

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, 1986, 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, 1986, 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, 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.

As três irmãs apresentam um ritmo ternário que distingue suas atividades, que vem a ser o ritmo “da própria vida: juventude, maturidade, velhice ou nascimento, vida e morte” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 550) [Tradução nossa]¹⁴, assemelhando-se, neste aspecto, à deusa das encruzilhadas noturnas, Hécate, cujos três rostos eram as três fases da vida: juventude, plenitude madura e velhice.

13 “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 badas 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 (GOID, 119)” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 550).

14 “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).

Pode-se observar que a ideia da linha do viver está atrelada a uma noção de vida e morte em que estas são previamente fiadas, nas quais, 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 aos 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 [Moírai] 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 [Moírai], simboliza também em consequência a morte¹⁵ (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 585-586) [tradução nossa].

As imagens das *Moírai* servem aqui como forças para pensar um procedimento de criação que se dá em consonância com o transcórre da vida. A vida é o fio do destino. Cada fio, linha, 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, da arte-sania de uma linha também abstrata, sempre apresentará irregularidades em sua estrutura, sempre apresentará diferenças.

15 ‘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 busos: 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 hila, la otra devana y la tercera corta. Este símbolo indica el carácter irreductible del destino: las Parcas hilan y deshilan 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).

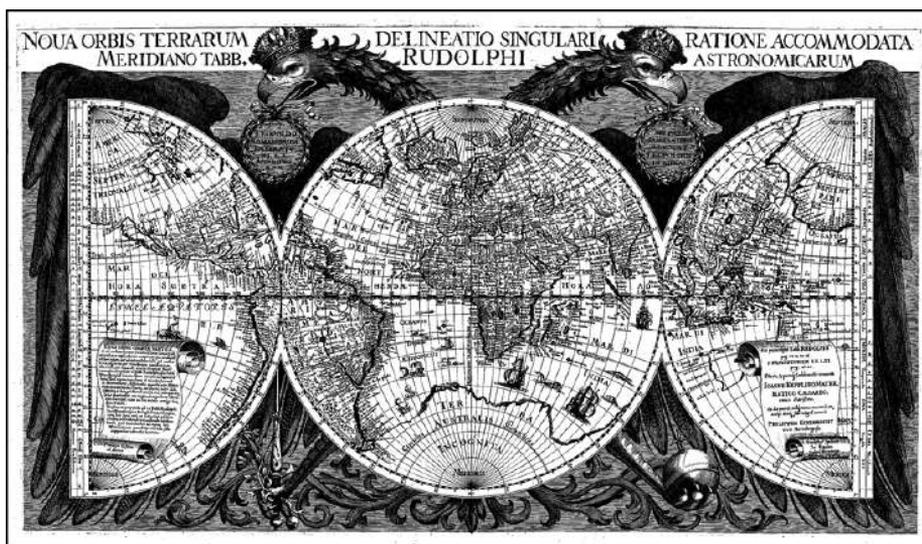
A necessidade de finalizar uma linha vem em decorrência da necessidade de se iniciar outra. A trama de um desenho é composta de constantes fins e começos. Em deslocamentos zigzagueantes, já que o desenhar vem a ser uma composição não linear, em que a trama é composta por linhas que iniciam e se fundam 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 a maneira pela qual se expressa e como seu desenho, seu conjunto de linhas, for composto.

Composição que 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. Por desenho tomamos a expressão dos padrões que apontam para um estilo no fazer. Por escapar ao classificável, incorporando um destino avulso (Preciosa, 2010), imanente às linhas, tais *debuxos* se tornam notados exatamente por romperem os modelos com os quais se pensou em um primeiro momento. O que vem a ser um tecer um método senão, como num desenho, 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, cujo conjunto forma as linhas, não são de partida nem de chegada, são de alternância, de percalço, de parada, de perigos e indicadores de turbulências, ciclos, correntes.

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 campos. Os pontos vão sendo estabelecidos conforme os encontros vão se dando no trajeto. O percurso tateia no escuro da noite, guiado pelas estrelas, na contagem dos meridianos e latitudes. O desenho de um método se dá nos *intermezzos* de uma linha a outra. Deste modo, os deslocamentos maneirosos podem vir a

ser 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).

Figura 2. Mapa-múndi. Tábula Rudolphinae por Johannes Kepler, Gravura em metal, 1627.
Impressor desconhecido.



Fonte: NOAA - *National Oceanic and Atmospheric Administration, U.D.*
Department of Commerce.

Conjurando as Moiras, é de fato uma gestação de linhas, há um desenvolvimento em que a linha vital vai ganhando comprimento e ao se dobrar e se desdobrar vai compondo desenhos, e há, o momento fatal em que a linha é interrompida, cortada. Movimentos cíclicos e contínuos, já que, quando Átropos está cortando uma linha, simultaneamente Cloto e Láquesis estão a fiar e desenvolver outra, e 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. E ao ir produzindo estas linhas elas já vão sendo tramadas com as linhas que as antecederam. Neste tipo de produção “têxtil”, as linhas vão sendo produzidas conforme a matéria de trabalho e vida as requer. Não se sabe quantas linhas serão necessárias para compor uma totalidade em cada parte daquilo que se fia enquanto trabalho, estudo, pesquisa e

vida. 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 da pesquisa se aproxima, estabelecendo suas dimensões aproximadas. Ação que no tear irá estabelecer o comprimento e largura inicial da peça a ser tecida, dando noção do campo pelo qual se estenderá. E a segunda etapa vem a ser a inserção das linhas de trama sobre/entre esta armação/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 e dos pontos junto aos quais se intensificará. 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 em seu aspecto morfológico quanto aos efeitos que produzem no plano tecido. Nunca há uma definição fechada do número de linhas a serem dispostas. Deste modo, vai se tramando o desenho em partes, seus pedaços vão se compondo em porções nem sempre iguais, tampouco equilibradas, pois um desenho, assim como uma grande tapeçaria, pode ser montado na junção de várias partes menores, que são unidas (*caosturadas*)¹⁶ para compor o todo. Todo processo 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 outro local, momento e/ou situação, enquanto Láquesis, a que estende a linha, cria condições para que encontros possam acontecer. Não há tempo só para embates, a guerra é coisa para as Keres¹⁷ e as Moiras se ocupam com a constituição da vida em todos os seus aspectos.

16 A *caostura* é o método, ainda em desenvolvimento, criado na tese de Anderson Luiz de Souza, a ser defendida até o final do ano de 2020.

17 Elas eram irmãs e agentes das *Moírai*, elas ansiavam por sangue e deleitavam-se depois de libertar as almas dos corpos mortalmente feridos, enviando estas almas 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-los. Algumas das Keres eram personificações de doenças epidêmicas, que assombravam áreas atingidas pela peste. (Peck, 1898).

Em um método tradicional, o número de linhas a ser percorrido e estudado é pré-definido, o procedimento de trama geralmente segue uma movimentação linear e não aleatória. Mas aqui, entende-se que tramar um trabalho desta maneira, com todas as linhas pré-definidas, pode limitar a movimentação e estancar a possibilidade de que ocorram encontros cujo acaso seja vital para processo. Compor a moda *Maniera Moîrai* vem a ser experimentar os imprevistos, os abates, as gerações monstruosas, as irregularidades das linhas, permitindo que defeitos se tornem efeitos necessários ao que se pesquisa. Conforme a ancestralidade das *Moîrai*, cuja sua mãe *Nix* (noite) vem a ser a imagem mítica da escuridão, logo, daquilo que não está revelado ainda que se faça presente, que de alguma forma está por ali, se torna o próprio corpo e fado do trabalho. Tatear, criando as linhas, os fios do método, junto ao próprio percurso da aprendizagem vivida, não tem nada a ver com a tarefa fatídica das Greias¹⁸, comumente confundidas com as *Moîrai*, ainda que delas herde-se o limite da visão. Tatear é a produção cega e intuitiva dos fios que tramarão o plano do que se pesquisa na consistência do tecido-vida.

A invenção vem a ser constituinte de uma pesquisa à *Maniera Moîrai*. Pois, no contato e manuseio de materiais, instrumentos, objetos de investigação, exige-se de quem traça o método, a formulação e experimentação de muitas combinações. Combinações que precisam ser inventadas a partir do momento em que se estabelece o contato com as matérias pesquisadas, com a superfície projetual traçada/mapeada, com as necessidades de variar o traço, com as referências e estímulos junto aos quais se pensa. Produzir à maneira *Moîrai* vem a ser uma atenção, sem fidedignidade aos modelos visíveis, aos modos de como pode ser possível gestar, acelerar, reduzir e cortar cada passo, cada linha, cada ponto. Isto sem uma predeterminação de como tais linhas são distribuídas e de como

18 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, onde jamais chegava o Sol. (Bulfinch, 2002).

definir o momento em que o traçado é encerrado enquanto outro já está em processo. Somados à noção de cópia ao modo maneirista, ao negar o fazer igual e o fazer certo, tais procedimentos trabalham com forças decorrentes dos encontros e dos acasos que os devires da linha provocam. “Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas.” (Deleuze, Parnet, 1998, p. 10).

Os maneirismos escapam das representações, deixando vazar pistas de trilhas pouco percorridas e rotas conhecidas por poucos. 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, que não se tem como prever resultados, mesmo que em meio a criação e aniquilação incessante de pressupostos e suposições amalgamadas na verdade. Desenhar e tecer, vem a ser a criação de linhas, o apreender de signos e dos muitos elementos que são colhidos ao atravessar o *caos*¹⁹ que habita a gênese de toda vida gestada, estendida até o seu limite de findar. *Cháos* de onde as *Moîrai* também descendem, é a matéria junto a qual se trabalha. Ao se propor um método ametódico que vem a ser um encontro entre as entre as *Moîrai* e o Maneirismo sugere-se um modo de compor as núpcias²⁰ entre reinos distintos e domínios que se desconhecem. Seguir um estilo, por imitação de maneiras, oferece condições para se produzir elementos de variação, unidades que escapam, conteúdos que descolam continentes, em múltiplas possibilidades de se formular problemas, provar pontos de vista e produzir uma pesquisa não enraizada em metodologias clássicas e tradicionais.

19 (...) 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 (Schöpke, 2010, p. 50).

20 “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).

Se propõe uma *Maniera Moirai* para se pensar procedimentos tanto de ensino como de pesquisa, sendo o ensino, alastramento de signos a outrem, jamais separado do que se pesquisa. O ensino que é também aprendido, pois acaba sendo tanto um ensino para si, quanto um ensino para outrem, já que ao estar atento aos movimentos e encontros que criam maneiras de se mostrar como fazer. Cada matéria pesquisada-ensinada, tem sua magia. A matéria mágica da aprendizagem, ensinada num maneirismo que expressa a singularidade de quem com ela trabalha, um modo singular de se lidar com o caos, instaura com a criação de uma nova possibilidade, uma nova vida na sempre mesma vida para qual nos destinamos.

Enquanto transcorre, a vida fia possibilidades que estão fadadas à mudança. Se fia e se tece novos fios a cada movimento do destino. 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, para a pesquisa e para o pesquisar. Novo fio, novo fado, 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.

Figura 3. Banda decorativa, França, século XVI



Fonte: Alexander Speltz. *The styles of ornament*. New York: Dover, 1959.

Referências

- Brandão, J. S. (1986). *Dicionário Mítico-Etimológico*. Vol. I A-I. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Brandão, J. S. (1996). *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bulfinch, T. (2002). *O livro de ouro da mitologia*. [Trad. David Jardim Júnior]. Rio de Janeiro.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.
- Dietrich, B. C. (1962). The Spinning of Fate in Homer. *Phoenix*, Vol. 16(2), 86-101. Recuperado de http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/B_Dietrich-SpinningFate.pdf
- Duffy, J. (1947). A concepção de Homero do Destino. *The Classical Journal*, Vol. 42(8), 477- 485. Recuperado de: http://www.classicas.ufpr.br/projetos/bolsapermanencia/2006/artigos/James_Duffy-Destino.pdf
- Falconnet, E. M. P. C. (Ed.). (1838). *Les petits poèmes grecs*. A. Desrez. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:24.1-24.21>
- Gorresio, Z. M. P. (2005). *Pressupostos Míticos de Cg Jung*. São Paulo: Annablume.
- Hauser, A. (1994) *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Hesiod. (1914). *The Homeric Hymns and Homeric with an English*. [Trad. Hugh G. Evelyn-White]. Theogony. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0130%3Acard%3D901>
- Hocke, G. R. (1974). *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Homer. (1924). *The Iliad with an English*. [Trad. A.T. Murray, Ph.D]. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:24.1-24.21>
- Homer. (1919). *The Odyssey with an English*. [Trad. A.T. Murray, Ph.D]. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. Re-

- cuperado de <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg002.perseus-eng1:7.152-7.197>
- Peck, H. T. (1898). *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York. Harper and Brothers. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0062:id=keres-harpers>
- Preciosa, R. (2011). *Rumores discretos da subjetividade – Sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS.
- Shöpke, R. (2010). *Dicionário filosófico: conceitos fundamentais*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins.
- Smith, W. (1873). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London. John Murray. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DM%3Aentry+group%3D29%3Aentry%3Dmoira-bio-1>
- Tadeu, T., Corazza, S. & Zordan, P. (2004). *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Zordan, P. (2013). Os saberes mágicos do início da modernidade. *Teias* (Rio de Janeiro. Impresso), v. 14, p. 157-167. Recuperado de <http://www.editora.ufrj.br/index.php/revistateias/article/view/24370>
- Zordan, P. (2014) Das Maneiras de se escrever uma pesquisa. *Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7(2)*, p. 117-130. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5902/1983734815109>
- Zordan, P. (2009). FragmentAÇÕES, dilacerações, diluições. *Artifícios: Revista do Diferê-Grupo de Pesquisa Diferença e Educação*, 1. Recuperado de http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/paola_basso_zordan.pdf
- Zordan, P. (2015) *Ars Magna Sciendi*. *Artecontexto*, n. 8, v.3. Recuperado de http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_paola-zordan.html