

**O entretecer da fragilidade:
rendar, bordar, tecer e coser****Teresa Perdigão**

IIELT – UNL. Portugal

Thaís Brito

UFRB – Universidade Federal Recôncavo Bahia. Brasil

Resumo:

O gesto, aplicado ao fio e ao tecido pela mão que borda, escreve a história imaginária da obra sem data, sem nome nem destinatário. O gesto tem a justa medida do fio e a força necessária ao entretecer. Subtil, mas enérgico. A mão é o suporte da trama ou do bilro que movimentam os dedos que narram. A agulha dilacera. Os materiais imprimem delicadeza ao bordado. O processo parece evocar precariedade e vulnerabilidade, contudo confere-lhe a robustez necessária à manutenção de uma fragilidade perene.

A coisa bordada ou rendada insere-se no quotidiano doméstico, íntimo. Ela escapa à lei das heranças e flui para o feminino e para o lar. Convive com a memória, como uma trama tecida, bordada, feita, desfeita e refeita pelo tempo. Deteriora-se, mancha-se, rompe-se. Mas lava-se, coze-se, repara-se. Só a consciência da fragilidade a liberta do efêmero e da banalidade, dando-lhe consistência e permanência.

Palavras-Chave: arte têxtil; fragilidade; trama; memória**Abstract:****The interweaving of fragility****Lace up, embroidering, weaving and sewing**

The gesture, applied to the thread and the fabric by the hand that embroiders, writes the imaginary history of the work without date, without name or addressee. The gesture has the right measure of thread and the necessary strength to interweave. Subtle but energetic. The hand is the support of the weave or the bobbin moved by the fingers that narrate. The needle tears apart. The materials imprint delicateness on the embroidery. The process might evoke precariousness and vulnerability, but it gives it the robustness necessary to maintain a perennial fragility. The piece of embroidery or lacework is part of the domestic quotidian, of intimate life.

It escapes from the law of inheritance and flows into the feminine, through the home. It coexists with memory, as a weft weaved, embroidered, done, undone and redone by time. It will deteriorate, be stained, break. However, it can be washed, sewn, repaired. Only an awareness of fragility frees it from the ephemeral and from banality, giving it consistency and continuity.

Keywords: textile art; fragility; weave; memory

1. Ideia base – alicerce textual

Desde que a pandemia atingiu as nossas vidas, o mundo tem desvendado as suas fragilidades, implicando-nos a todos, como agentes e vítimas dessa mesma fragilidade. É possível que sejamos parte de uma primeira geração, após a II Guerra Mundial, que precisou enfrentar algo realmente grave e universal, colocando-se diante do quanto as relações humanas têm sido predatórias da natureza, ao mesmo tempo que nos levou a perceber o quanto perdemos o controle de nós mesmos e de nossos sistemas.

Quando menos se esperava (inícios de 2020), os serviços de saúde mostraram não ter capacidade para assegurar o tratamento dos doentes infectados. Os hospitais não tiveram meios para atender a população. As nossas casas, onde encontrávamos o conforto diário, traíram-nos, sem espaço para pais trabalharem, para os filhos assistirem às aulas *online* e os mais pequenos brincarem. As relações afectivas entravam em ruptura e só as varandas eram palco de sonhos. A segurança tornou-se diminuta, ameaçada e ameaçadora.

A aparência real revelou a ausência do que era. As certezas e a estabilidade deram lugar à incerteza e à debilidade, manifestadas na ausência, na doença, na perda, na mortalidade. O vírus tornou-se no espelho da nossa sociedade e a sobrevivência o fim único da vida que se suspende para sobreviver, como afirma Byung-Chul Han em *A Sociedade Paliativa*. Passámos a viver com a rotina da morte. A vida, segundo Han, perde a sua narrativa e torna-se apenas comensurável, esvaziada de sentido, fica reduzida a um processo biológico. Paradoxalmente, o amor do próximo se manifesta com distanciamento (Han, 2012).

Fomos forçados a entender que o sofrimento é algo que acontece independente do merecimento, da condição social, humana e política. O sofrimento, condição da existência, de alguma forma, também nos uniu no labirinto que nos aprisionava. Tudo ameaçava claudicar e fraquejar, despedaçar-se e desfazer-se como a teia do tecido que cobre o nosso corpo, como o fio da costura que o cose ou como a linha da renda ou do bordado que vai dando de si, com o tempo e com o uso.

O fio, que faz a renda e o bordado, precisa do gesto comedido, do movimento adequado e preciso da mão, da consistência do gesto e dos materiais, da espessura da linha e da força bastante para lhes retirar a coesão e a robustez, beneficiando-os com a delicadeza que lhes atribui valor, para os qualificar como excelentes, de forma a terem um lugar de honra, tanto na gaveta, como na mesa, como na memória. À minúcia e ao refinado soma-se a delicadeza que lhes confere a fragilidade suficiente para que permaneçam a lembrança de uma narrativa contada pelas mãos de mulheres, num ambiente de domesticidade, que dão valor e mais-valias ao artefacto.

A renda de bilros é como que uma escrita onde estão invisíveis os gestos das mãos que manejam as centenas de bilros, que escrevem os motivos que a bordadeira desenha através do *pique*, e que narram a sua vida, desde a origem, até sucessivas heranças, de mães para filhas, de avós para netas.

2. Os encontros da fragilidade

Quando falamos de *fragilidade*, seguimos os conceitos descritos, tanto no Dicionário Etimológico¹ como no Dicionário Houaiss², como significado de debilidade, fraqueza, algo perecível e efémero, algo que se despedaça, quebra e danifica facilmente. Algo que se caracteriza pela ausência de solidez e de resistência. Estes conceitos são usuais tanto na linguagem do quotidiano, como aplicados à Medicina, às Artes, à Sociologia e à Antropologia, tendo, sem excepção, o carácter de ausência de durabilidade, ausência de forças e de consistência.

Sendo um conceito que transmite debilidade e fraqueza, há, contudo, situações em que esta condição, quando aplicada tanto ao ser humano, como à *coisa*, lhes traz mais-valias. Condição necessária para que tal aconteça é a consciência de harmonizar a fragilidade consigo próprio ou com as *coisas*³, ainda que estejam num complexo emaranhado de existências.

¹ Dicionário Etimológico, p.83.

² Dicionário Houaiss, p.1795.

³ A grafia em itálico assinala a palavra *coisa* como um conceito. Seguindo os passos de Tim Ingold (2012), entendemos *coisa* «como um agregado de fios vitais». O antropólogo busca no ensaio de Heidegger «A coisa» (1971) a diferenciação entre noções de objeto – um facto consumado – e de *coisa* – uma espécie de devir, «um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam». No limite, considera-se o processo de feitura, os resultados e desdobramentos, vazamentos e repercussões. Ingold define *coisa* como um «parlamento de fios», cujo carácter é «não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós». (Ingold, 2007, p.5)

Um caso que nos tem acompanhado é a vida de Van Gogh, que ele relata pormenorizadamente nas muitas cartas que escrevia ao seu irmão, dando-lhe conta da sua fragilidade física e psicológica (Van Gogh, 1972). As cartas eram a linguagem do seu rasto, como seus quadros o foram, pintados obsessivamente na procura da luz e do sentir. Como *coisas*, as cartas e a obra pictórica excederam a sua fragilidade e se tornaram o visível da loucura e da genialidade, como testemunhos e como memória. É, o quadro – a *coisa* – que nos foi deixado que desenvolve toda a narrativa (Barthes, 2007, p.18).

Em Julho de 1890, Van Gogh morria vítima de uma bala que lhe perfurou o ventre. Assim terminava a maratona de pintura que havia empreendido semanas antes. O seu último quadro intitula-se *Raízes*. O penúltimo, *Um campo de trigo com corvos*. Entre um e outro vai uma distância temporal de 24 a 48 horas. A representação das obras vai da vida à morte, do dia à noite, da luz à escuridão, da plenitude ao vazio.

O filme *À Porta da Eternidade*⁴ termina com a destruição de *Raízes*, perante a incapacidade de Van Gogh de o salvar. É uma turma de crianças que passeia pelos campos e se apercebe da presença de um pintor, solitário. Fica em delírio, correndo a toda a velocidade para junto dele. A perturbação é total, pois o significado da pintura não é absorvido nem pelas crianças, nem pela professora, que condena e censura tal pintura.

Nestas últimas obras de Van Gogh, podemos perceber, tanto no ato de pintar quanto na obra, o registro de uma espécie de força e de seus fluxos aos quais Van Gogh não escapa: a tela, as tintas, o campo, o vento, a sua história e a narrativa sobre si. Movimento que ecoa a percepção de Ingold, para quem os artistas seguem as *coisas* e se propagam a partir delas.

O quadro *Raízes* tem sido objecto de múltiplas interpretações, inclusive na procura da verdade do passado, como se, a partir dele, fosse possível seguir o seu autor e, por consequência, o que estava sendo construído. É como se o quadro nos apresentasse rastos⁵. São os rastos da pessoa, das *coisas*, das histórias e dos seus silêncios, mais do que tudo, são, também, os rastos da memória. A ideia de seguir permite ligar a experiência artística ao procedimento de itinação⁶, uma espécie de estar em

⁴ *At Eternity's Gate* (2018), dirigido por Julian Schnabel.

⁵ A fim de padronizar, optamos pelo uso “rasto” ao invés da variante “rastros”.

⁶ É possível entender o conceito de itinação em contraposição à ideia de interação. Tim Ingold (2012) observa que o artista transcende, obviamente, a reprodução de ideias. Uma das formas de observar este movimento é ver como os rastos seguem as formas e os fluxos das coisas, comungando com sua trajetória de vida. A ideia de ser um itinerante é a de estar disposto a encontros e desencontros, a sentidos distintos, à criatividade que faz emergir o que pode estar à frente, é estar aberto à improvisação. E

um cá e lá contínuos, para, assim, transitar, improvisar, criar trajetos e compor sua história. A criatividade do trabalho do artista é deriva do movimento, da interação e do ler as *coisas*. O artista, então, se aproxima da prática do artesão. Ambos são itinerantes das *coisas* e das trajetórias de suas vidas (Ingold: 2012).

Raízes, o último rasto deixado por Van Gogh, faz, no filme *À Porta da Eternidade*, a ligação entre o passado e o presente e dá força à memória. Ele inscreve a lembrança de uma presença que já não existe e que correria o risco de se apagar, o rasto transformado em *coisa*. E, no trânsito entre passado e presente, entre ausência e presença, ele inscreve a sua fragilidade essencial e intrínseca que contraria, talvez, o desejo de plenitude e de permanência.

E, porque falamos hoje tanto em Memória do passado e porque pretendemos encontrar uma verdade? (Gagnebin, 1998). De acordo com Walter Benjamim, «articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo» (Benjamim, 1993, p. 214). Num instante de fragilidade? Significa ir apagando a fragilidade da memória, dando-lhe consistência, alimentando-a com testemunhos, com *coisas* e recordações.

Tem havido um permanente trabalho de reconstrução dos últimos dias do artista, especialmente do derradeiro, ligando-o ao quadro *Raízes*. Seriam elas uma invenção do pintor? Um delírio? Uma metáfora da morte? Uma ligação à religião protestante, calvinista? Um resquício da sua própria figura no mundo real? Ou seriam estas raízes reais? O filme *À Porta da Eternidade* debate-se com esta questão. O pintor está de frente a uma vasta paisagem de árvores cujas raízes não são visíveis, mas imanentes. Imaginava-se que aquelas raízes eram criação abstracta de Van Gogh. Isso permitia maior abertura de interpretação até que, em 2020, impulsionado pelas arrumações a que a pandemia predispôs, Wouter van der Veen, director científico do Instituto Van Gogh, descobriu, por acaso, um postal que reproduz as raízes que o pintor passou para a tela no último dia da sua vida.

Os historiadores, curadores e artistas foram juntando as peças ausentes desse dia. Assim, seguem recriando uma presença desse passado, trazendo à tona as ausências e as fragilidades do artista. Algo comparável à técnica japonesa *Kintsugi*⁷ que

mais, «improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos». (Ingold, 2012, p. 38).

⁷ *Kintsugi* é uma técnica japonesa, provavelmente criada no período Muromachi (1338–1573), fase de florescência cultural sob influência do Zen Budismo: das cerimônias de chá aos arranjos florais, passando pelo balé Nô e a pintura Sung. A palavra *Kintsugi* é uma composição de *Kin*, ouro, e *tsugi*, unir. Como diz o nome, é a arte de consertar uma peça quebrada com a mistura de laca de resina e ouro em pó (Kwan, 2012).

recria a cerâmica partida, preenchendo as fissuras com ouro. Mais do que adicionar-lhe beleza, este refazer traz nova vida à peça e livra-a da fragilidade pré-existente. Assim como no quadro, cada fenda na cerâmica revela uma história e torna-a mais forte e coesa, restituindo-lhe vida e função. Ao ressignificar a sua fragilidade, aceita-se a perda porque, de certo modo, a fragilidade a livra da morte.

A taça de chá que se partiu, na arte *Kintsugi*, é trazida, de novo, à vida pela técnica, assim como a renda que, ainda que guardada em gavetas, uma vez abertas, desvendam o valor da sua fragilidade, pela manutenção cuidada e persistente. A renda não se submete a uma técnica semelhante ao *kintsugi*, originário do Japão, país onde as fissuras se inscrevem como marcas da sua geografia. Mas, desde a sua elaboração, aplica-se à renda o cuidado proporcional à sua fragilidade, para que esta se mantenha, mesmo dando de si, com o uso, com a lavagem e, por vezes, com a aplicação de goma, tudo com o objectivo de dar sequência à sua vida.

Evita-se a fissura e o dilaceramento dos fios, porque a fragilidade da renda assim o exige. As mãos que manejam a agulha ou o bilro transmitem a outras mãos, que usarão a renda, o poder da fragilidade da *coisa*, de tal forma que é cuidado com cuidados. A taça, cujo valor cultural é profundo, no Japão, sendo muitas vezes oferecida como prémio ou gratificação, é susceptível de rachar, como a renda o é de rasgar. A taça de chá sobrevive através do processo de *kintsugi*, numa cultura cuja estética não esconde a imperfeição. A renda é submetida a um processo invisível e imperceptível que oculta a ferida e mantém a sua delicadeza e a sua função, conotando-a sempre com a perfeição, contrariamente à abordagem estética japonesa *wabi sabi*, focada na aceitação da imperfeição, da fragilidade e do efémero (Kwan, 2012).

Há algo de especial em reparar a cerâmica, assim como em manter a perfeição da sua renda preferida. Passajar, cerzir, lavar, recuperar uma toalha de renda ou bordada, leva-nos a apreciá-la ainda mais, pois ela passa a contar mais história e, embora lhe acrescente mais fragilidade, reforça-a. A nódoa anuncia um dano, mas não é perda, ao contrário, assinala a sua permanência, é, antes de tudo, o testemunho de sua superação.

Alguns mitos gregos se tecem com fios e narram a fragilidade em contraste com o indestrutível. A narrativa de Minotauro é uma delas. Criatura bestial, cabeça de touro e corpo de homem, indomável, é aprisionado no complexo labirinto cunhado por caminhos indecifráveis. Preso e isolado, a fera se alimentava da vida de jovens atenienses, cujos esforços para escapar eram inúteis. Anos de horror se seguiram até que Teseu decidiu pôr um fim à matança.

Em Creta, Teseu encontra os olhos de Ariadne, jovem cretense, mortal, irmã de Minotauro. Diante do desejo de viver sua paixão misturado com o medo da eminente morte de seu amado, Ariadne procura Teseu e o persuade a usar fios de lã como guia; o herói deveria desfazer o novelo enquanto buscava o confronto com o ser híbrido. Assim o fez. Com uma espada, Teseu entrou no labirinto, desenrolando a linha, enquanto a jovem o esperava agarrando a outra ponta para o guiar, e, com um único golpe, matou o Minotauro e regressou pelo caminho do fio de sua Ariadne, para encontrar a saída.

O touro metaforiza a luta contra uma natureza quase indomável, assustadora. Se expressão «ser forte como um touro» soa algo positivo, um corpo resistente, ter a cabeça de um touro, ao contrário, soa demasiadamente violento, sem astúcia ou inteligência. E, no mito, a figura bestial, com cabeça de touro, não resiste à astúcia das coisas frágeis. Touros são mais fortes do que fios. O fio da espada perde seu corte ou é ineficaz quanto não manejado corretamente. O singelo fio de lã que uma jovem segura pode, facilmente, se romper. Contudo, foi o fino fio da espada que garantiu o golpe correto de Teseu e foi pelo frágil fio que Ariadne guiou o amado para seu caminho de volta, livrando-o de perecer.

A expressão «estar por um fio», usualmente, indica estar diante de circunstâncias limítrofes ou ameaçadoras. Talvez, a mesma expressão sirva para situações de ruptura eminente, de perda de controle (expressão comum neste período pandêmico). O mito metaforiza a ideia de «estar por um fio» por meio de duas coisas: fio da espada do jovem ousado, decidido e com mira, que, ao contrário da indomável criatura, está afiada, aguçada, amolada – atributos em que a fragilidade ou a força não precisam atuar em polaridade. Não obstante, se o fio da espada permitiu matar o monstro, foi outro fio que trouxe Teseu de volta à vida.

Os fios permitem a urdidura, a trama e o embelezamento de um tecido. Pela urdidura, é possível unir o que estava separado. Como Ariadne se une a seu amado, vinculando-se e trazendo um novo rumo, uma vida. Mais uma vez, a astúcia, a inteligência e o comprometimento com o amor não atuam em polaridade com a fragilidade. Os fios reunidos podem formar uma trama, se dispostos em sentidos contrários, trazem força e tensão às frágeis linhas. Fios torcidos criam rendas. Fios sobrepostos nos tecidos criam os bordados. São sempre os fios, frágeis e fáceis de romper, mas que criam tantas possibilidades na rotina ou nas metáforas (Fig.1).

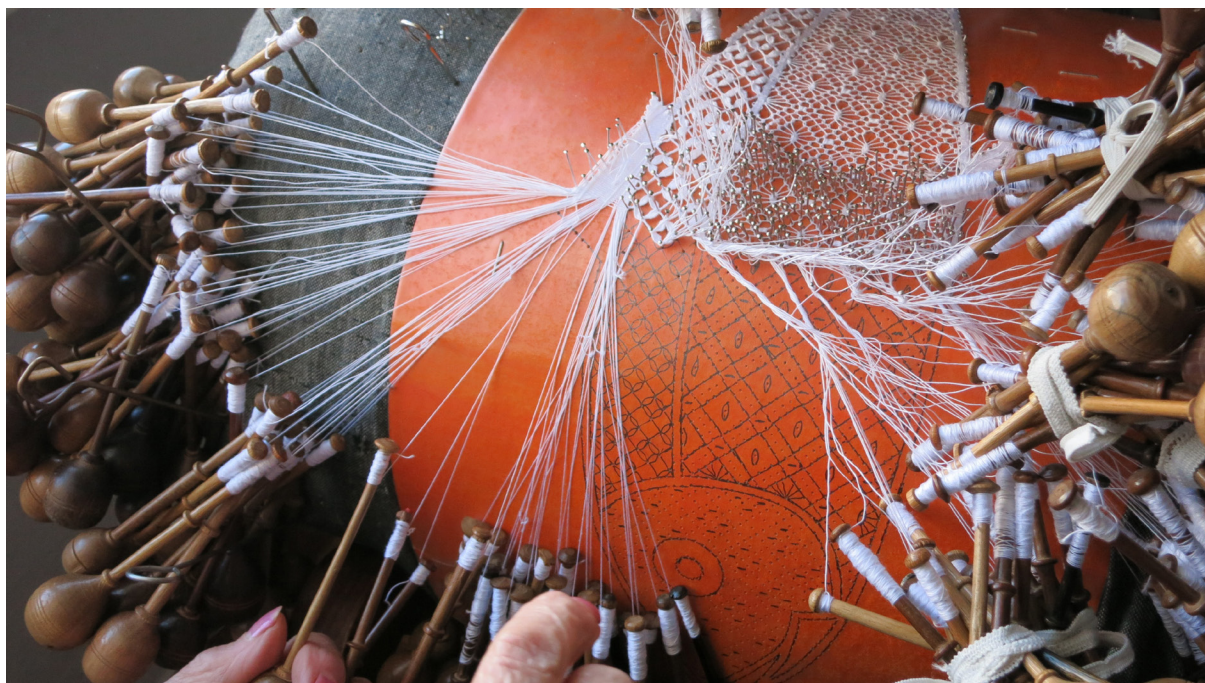


Fig. 1. Teresa Perdigão. Bilros de Peniche (Graciete Guilherme executando).

3. Frágil versus, o quê?

Lidar com os fios não é algo simples, como não o é lidar com a fragilidade. As fibras do algodão são obtidas diretamente da natureza e sua preparação, o filamento é realizado por meio de processos mecânicos, artesanais ou industrializados. O fio do algodão é fruto de plantação e colheita cuidadosa. Sua flor se abriga em capulhos. Colhê-los é tarefa comum entre mulheres. No processo artesanal, elas se dividem entre a lida com o algodão e as tarefas domésticas. Colhem rapidamente o frágil algodão com ambas as mãos, com cuidado para não machucar a flor, evitando impurezas, separando flores doentes, pragas ou capulhos molhados pelo orvalho.

Apesar de a colheita não ser fácil (sol quente, espinhos, trabalho árduo), é preciso delicadeza para a tarefa, algo que soa similar à ideia de fragilidade, talvez porque não exista a perspectiva de dominação pela força ou de luta contra a natureza resistente. Colhido, o algodão respira, torce, fia, tingue. A linha se torna em bordado quando os fios se sobrepõem aos tecidos, que também são fios tramados. Os bordados desenham tecidos com habilidade, ritmo e cores. O tecido se torna uma história que flui de coisas, referências e técnicas. São, também rastos de coisas e de memórias.

A renda de bilros nasce do entrelaçar dos muitos fios de algodão suspensos nos bilros, presos à almofada sobre a qual se movimentam as mãos da rendilheira (Fig.1 e Fig.2).



Fig. 2. Teresa Perdigão. *Graciete trabalha a partir de desenho de Ida Guilherme, 2017. Peniche – PT.*

Não há, como no bordado, a incisão da agulha no tecido, porque não há tecido. A trama é construída por este manejar enérgico, mas subtil, do fio, de forma a reproduzir o desenho que serve de teia, o *pique* (Fig. 3), que dá dimensão visível ao desenho, picando-o, ponto por ponto, com algo especialmente concebido para o efeito (Fig. 4). São outras mãos, mestras no *pique* que, minuciosamente, imprimem, no papel duro, a escrita do desenho. Antes, outra mulher qualificada e especializada, chegou ao desenho estilizado, depois de ter passado por várias fases para inscrever o que fora pretendido no papel.

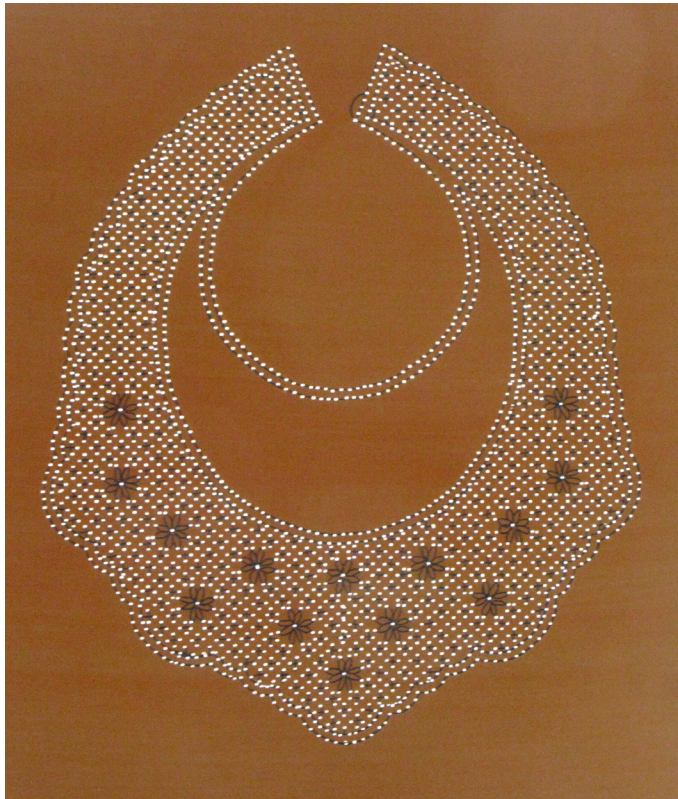


Fig. 3. Teresa Perdigão. *Pique feito a partir de desenho de Ida Guilherme, 2017. Peniche – PT.*



Fig. 4. Teresa Perdigão. *Instrumento para fazer o pique, propriedade de Ida Guilherme, 2017. Peniche – PT.*

Na mão da bordadeira ou da rendilheira, o fio que conduz e une (como o de Ariadne) entrelaça-se num gesto comedido, firme, mas subtil, cuidadoso e delicado. Evita-se a fragilidade do rasgar ou do romper, mas as mãos das artesãs dão-lhe simplicidade, beleza e qualidade do frágil que a distingue, por exemplo, da tecelagem, que exige força da parte de quem tece para que o material utilizado, algodão, lã ou fibra vegetal, fique bem apertado, por vezes, amassado, entre os liços do tear, para ganhar resistência, como se ficasse empastado.

O contrário precisamente do trabalho do cozinheiro descrito por Roland Barthes, cuja fritura termina numa renda, reduzida a «um pequeno bloco de vazio», que é criado para que nos alimentemos dele. A actividade deste cozinheiro, ao qual Barthes chama «jovem artista que faz renda com peixes e pimentões» e que diz ser literalmente gráfica, toca as matérias como um grafista (Barthes, 2007). Como a rendeira e a bordadeira toca o fio, os bilros, a agulha, o desenho e a própria renda, cuja trama aberta revela, igualmente, a presença do vazio, diluindo o limiar ou a fronteira entre o interior e o exterior.

De tanto tocar em rendas, de tanto as olhar, de tanto as sentir e as ouvir, a nossa percepção afina cada vez mais a ideia de excelência, diferenciando-as de outras artes, sem, contudo, as opor. É neste somar de experiências que instalamos a concreta noção da sua fragilidade. Não se trata de olhar para a renda e de gostar ou não do que vemos, mas de a diferenciar.

Bourdieu (1979), em *A Distinção*, diz que ao falar de gosto há necessidade de falar do não-gosto, há que distinguir e diferenciar⁸. Transpondo para o carácter frágil das rendas e dos bordados, não é possível falar da sua fragilidade, opondo-a ao que é resistente, ou espesso, ou sólido ou grosso, ou robusto. Será, antes, o processo da construção da renda a partir do fio, ou do bordado, cuja linha escreve no tecido a sua narrativa, que a diferencia. É o modo de lidar com a fragilidade que faz emergir a sua distinção. (Fig. 5)



Fig. 5. Thais Brito. *Camisa de linho com aplicação de renda e bordados de Iracema Batista*, 2011. Caicó-BR

⁸ <https://m.ina.fr/video/I12012180/pierre-bourdieu-presente-son-livre-la-distinction-video.html>

No dizer de Ida Guilherme, rendilheira e conhecedora profunda das rendas de bilros, *a perfeição do desenho, a picagem e a rigorosa interpretação na execução da renda são a base de uma renda de qualidade*. Só estas características lhe atribuem o carácter frágil necessário a uma renda que merece ser apreciada e passada de mães para filhas, de avós para as netas, escapando amiúde ao rigor dos bens a herdar.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2007). *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1993). Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. v. 1. (Obras escolhidas). 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (2011). *A distinção: Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: ed. Zouk.
- Gagnebin, J. M. (1998). Verdade e Memória do Passado. *Projeto história. Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147/8178>
- Guilherme, I. (2004). *Piques e Rendas de Peniche*. Memórias de uma vida. Peniche: Ed. de Autora.
- Han, B-C. (2020). *A Sociedade Paliativa*. Lisboa: Relógio D'água.
- Ingold, T. (2007). *Lines. A brief History*, Routledge.
- (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*. Ano 18, n. 37, jan./jun, pp. 25-44. Porto Alegre.
- Kwan, P Y. (2012). Exploring Japanese art and aesthetic as inspiration for emotionally durable design. Recuperado de <https://bit.ly/3uvTDXC>
- Machado, J. P. (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol. III. (3ª ed). Lisboa: Livros Horizonte.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (2003). Lisboa: Instituto António Houaiss de Lexicografia, Círculo de Leitores.
- Van Gogh, V. (1972) *Lettres A Son Frère Theo*. Paris: Ed. Grasset et Fasquelle.