

DO GESTO AO TRAÇO: A LINHA EM DESVIO NA EXPERIMENTAÇÃO

Marcelle da Silva Sant'Anna*

*Mestranda em Design pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ. Pós-graduanda em Artes na Pedagogia Waldorf pela Faculdade Rudolf Steiner. Graduação em Paisagismo pela EBA/UFRJ. Bolsista CNPq. ORCID:0009-0007-9020-1437. E-mail: marcellessantanna@gmail.com.

RESUMO

Este artigo propõe uma investigação teórico-reflexiva sobre a linha como manifestação do gesto e como elemento constitutivo da experimentação gráfica no ensino e na prática do desenho. O objetivo central é ressignificar a linha para além de sua função técnica ou descritiva, concebendo-a como forma sensível, processual e dinâmica. A problemática da pesquisa emerge da constatação de que abordagens pedagógicas tradicionais tendem a restringir a linha a um contorno, traço normativo, previsível e rígido, desconsiderando suas potências expressivas, subjetivas e poéticas. A metodologia adotada é de natureza qualitativa e bibliográfica, ancorada nas contribuições de Wassily Kandinsky, especialmente no que tange à expressividade e à ressonância interior da linha; e de Tim Ingold, que propõe uma concepção de linha como fio, percurso e extensão da experiência vivida no mundo. Para enriquecer a análise, também são evocadas as obras de Michael Martin e Fayga Ostrower, que oferecem fundamentos visuais e conceituais sobre o papel da linha na configuração do espaço, do tempo e do movimento na linguagem visual. Os resultados evidenciam que, ao ser compreendida como prolongamento do gesto, a linha possibilita desvios, rupturas e variações rítmicas que rompem com os padrões de representação. Essa abordagem favorece uma pedagogia do desenho que valoriza o processo, a diversidade dos traços e a emancipação poética do traçado. Conclui-se que a reinterpretação da linha como linguagem visual em constante transformação contribui para práticas pedagógicas mais inclusivas, subjetivas e abertas à pluralidade dos gestos gráficos.

Palavras-chave: desvio; experimentação; gesto e traço; linha expressiva; pedagogia do desenho.

ABSTRACT

This article proposes a theoretical-reflexive investigation on the line as a manifestation of gesture and as a constitutive element of graphic experimentation in the teaching and practice of drawing. The main objective is to give new meaning to the line beyond its technical or descriptive function, conceiving it as a sensitive, procedural and dynamic form. The research problem emerges from the observation that traditional pedagogical approaches tend to restrict the line to an outline, a normative, predictable, and rigid trace, disregarding its expressive, subjective and poetic powers. The methodology adopted is qualitative and bibliographic in nature, anchored in the contributions of Wassily Kandinsky, especially regarding the expressiveness and inner resonance of the line; and of Tim Ingold, who proposes a conception of line as a thread, path and extension of the experience lived in the world. To enrich the analysis, we also invoked the works of Michael Martin and Fayga Ostrower, which offer visual and conceptual foundations on the role of the line in the configuration of space, time and movement in visual language. The results show that, when understood as an extension of the gesture, the line allows for deviations, ruptures and rhythmic variations that break with the representation patterns. This approach favors a drawing pedagogy that values the process, the diversity of strokes and the poetic emancipation of the line. It is concluded that the reinterpretation of the line as a visual language in constant transformation contributes to more inclusive, subjective, and open pedagogical practices to the plurality of graphic gestures.

Keywords: deviation; drawing pedagogy; experimentation; expressive line; gesture and stroke.

Introdução

A linha, elemento essencial da linguagem visual, tem sido amplamente discutida por artistas e teóricos ao longo da história da arte. Presente desde os primeiros registros gráficos da humanidade, ela se manifesta como gesto, contorno, estrutura, movimento e ritmo. Ao longo da história da arte e do *design*, a linha foi ganhando diversas funções e sentidos: da representação fiel da forma à expressão subjetiva do corpo e do pensamento. Entretanto, sua compreensão ainda é frequentemente reduzida a um componente técnico e funcional nos contextos de ensino e prática do desenho. Este artigo parte de uma perspectiva ampliada da linha, que a compreende como manifestação sensível do gesto e como vetor de forças expressivas que atravessam o espaço, o corpo e a matéria. Ao problematizar a abordagem tradicional do desenho — muitas vezes baseada em métodos normativos que priorizam o controle, a precisão e a reprodutibilidade do traço —, este artigo propõe uma reflexão sobre a linha como um organismo vivo, dinâmico e em constante metamorfose.

A análise parte dos estudos de Wassily Kandinsky (2012), em sua obra *Ponto e Linha sobre o Plano*, descrevendo a linha a partir de sua origem no movimento do ponto, suas direções e tensões, e suas ressonâncias interiores. Kandinsky entende a linha como uma entidade viva, gerada por forças invisíveis e impregnada de sonoridade, peso e expressão. Para o autor, a linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento e, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico (Kandinsky, 2012, p. 61). Uma força que “sai do ponto e se transforma em um ser vivo”. Cada tipo de linha — reta, curva, quebrada — possui sua própria “sonoridade interior” e uma tensão característica, sendo ambas capazes de evocar atmosferas emocionais, espirituais ou rítmicas.

Nas proposições apresentadas no capítulo “Elementos Visuais”, da obra *Universo da Arte*, Ostrower (2013) afirma que os elementos visuais, ao contrário das palavras, não possuem significados preestabelecidos. A linha é descrita como um dos cinco elementos que constituem a linguagem visual (Ostrower, 2013, p. 99). Essa qualidade de abertura e mobilidade torna-a particularmente potente como meio de expressão subjetiva, especialmente quando associada ao gesto e ao corpo.

Neste contexto, o presente estudo busca compreender a linha para além da forma, principalmente como processo — um desvio contínuo que escapa à rigidez e ao enquadramento, abrindo-se à subjetividade, ao gesto e à experimentação. A linha é investigada, portanto, como um fio condutor entre o corpo e o mundo, uma inscrição sensível que carrega em si marcas do tempo, das forças e das paisagens que atravessa. Tal abordagem possibilita ressignificar o ensino do desenho como uma prática mais aberta, inclusiva e poética, em que a expressão individual ganha protagonismo sobre os modelos normativos de representação.

Além disso, ao valorizar o gesto como origem do traço, propõe-se uma prática pedagógica que acolhe a diversidade dos corpos e das subjetividades, reconhecendo no desenho uma experiência vivencial e processual. A linha, nesse sentido, deixa de ser mera representação para se tornar extensão do corpo em movimento, um espaço de escuta, presença e criação.

Neste contexto, é pensada como uma entidade viva, libertando-a de um instrumento de contorno para um meio de acesso a processos formativos; forças invisíveis e estruturas que sustentam as paisagens, os seres e as atmosferas; uma extensão do corpo no espaço, atravessando e sendo atravessado por forças do ambiente.

O desenho, como forma de expressão visual, carrega em sua origem uma relação direta com o gesto e com o corpo em movimento. Antes de ser imagem, o traço é ação, é movimento registrado sobre uma superfície. Essa premissa, essencial para compreender a linha em sua dimensão expressiva, permite uma abordagem mais fluida e menos normatizada no ensino do desenho, na qual o gesto se transforma em traço e o traço se converte em signo sensível da experiência. A linha, nesse contexto, deixa de ser apenas um elemento gráfico, tornando-se um desdobramento do corpo no espaço, resultado de uma ação que deixa marcas e tensiona superfícies.

Segundo Tim Ingold (2022), a linha é uma manifestação universal da atividade humana. Em sua obra *Linhas: uma breve história*, o autor propõe uma distinção entre “traços” e “fios” para tratar dos caminhos que o ser humano traça ao longo da vida — ao andar, costurar, escrever, desenhar ou narrar. Para ele, “todas essas atividades procedem ao longo de um tipo ou outro de linha” (Ingold, 2022, p.67-69). Os traços são marcas visíveis, deixadas por um movimento contínuo so-

bre uma superfície; são, portanto, vestígios do gesto. Ingold afirma que a vida humana é vivida não em pontos, mas “ao longo de caminhos”, ou seja, ao longo de linhas que configuram territórios, histórias e subjetividades (Ingold, 2022, p.70).

Nesse sentido, desenhar é caminhar com a mão. O gesto, ao se converter em linha, traz consigo uma carga de ritmo, tempo e intenção. A linha desenhada é sempre atravessada por uma subjetividade — ela não é neutra, mas carrega em si uma “voz”, uma energia originária.

Ao explorar os diferentes tipos de linha — retas, curvas, quebradas, onduladas — Kandinsky associa cada uma delas a uma “ressonância interior”, um tipo de vibração ou tensão emocional. O desvio da linha em relação à sua forma mais estável (a reta) é entendido como experimentação, como abertura para novos sentidos e atmosferas. “A linha quebrada, com seus ângulos, já contém em si o drama”, escreve Kandinsky (2012, p.73), revelando que o traço é conteúdo afetivo.

Essa perspectiva também está presente na obra de Michael Martin Claro-escuro, que aborda a linha como um dos recursos artísticos fundamentais, ao lado do ponto e do plano. Ela é compreendida como um instrumento capaz de representar luz, sombra, volume e atmosfera. Não se trata apenas de contorno, mas de uma construção expressiva da imagem que mobiliza sentimentos e cria climas. O autor afirma que ela surge por meio de tudo o que está ao redor do objeto (Martin, 2022, p.67-68). Ou seja, o gesto original do artista, seu pensamento e emoção permanecem inscritos na linha traçada.

A linha configura o espaço, mas também convoca a imaginação: ela pode sugerir movimento, ritmo, fluxo, pausa ou interrupção. Desse modo, a linha física traçada pela mão humana guarda a potência do invisível — aquilo que escapa à forma e se inscreve como presença sensível.

Portanto, ao compreendê-la como desdobramento do gesto, abre-se caminho para uma prática do desenho mais experimental e menos normativa. O traço não é apenas resultado de uma técnica reprodutível, mas uma forma de existir e pensar com as mãos. A linha se desvia da função de contorno para tornar-se narrativa, memória, afeto e ritmo. Ela é, ao mesmo tempo, registro e invenção.

Esse entendimento tem implicações importantes para o ensino do desenho, especialmente no contexto da formação artística e do *design*. Ao invés de

ensinar a linha apenas como ferramenta de construção formal, é possível incentivar os estudantes a experimentarem, com sua qualidade expressiva, sua origem gestual e sua capacidade de criar atmosferas. Tal abordagem favorece a subjetividade, valoriza a diversidade dos corpos e das sensibilidades, e amplia o campo do desenho como linguagem viva e inclusiva.

1. Do gesto ao traço: a linha em desvio na experimentação

Desenhar é fundamental para o ser humano – tão fundamental quanto andar e falar. Pois sempre que andamos ou falamos, gesticulamos com nossos corpos, e na medida que esses gestos deixam vestígio ou pistas, na terra ou em alguma outra superfície, linhas são desenhadas (Ingold, 2015, p.259).

A linha não se reduz a um simples elemento visual fixo, constitui-se como resultado de um gesto, de um corpo em movimento, trazendo consigo as marcas da experiência sensível de quem a executa. Nesse processo — do gesto que gera a marca, da marca que se transforma em pensamento e do pensamento que se abre ao desvio — a linha revela seu potencial expressivo, conceitual e experimental. Esse entendimento é enriquecido por diferentes perspectivas: uma abordagem artística e composicional, como no *Claro-escuro* (Martim, 2022) e em *Universo da Arte* (Ostrower, 2013); uma análise de caráter expressivo e formal, como propõe Kandinsky (2012); e, por fim, uma visão antropológica e filosófica, que compreende a linha como elemento fundamental da vida e da cultura, conforme Ingold (2022).

Esta progressão oferece uma compreensão multifacetada e rica do conceito de “linha”. É crucial abordar as suas diversas dimensões, que vão desde a sua função como recurso artístico fundamental até a sua concepção como um elemento intrínseco à experiência humana e natural. Os textos fornecidos oferecem perspectivas complementares e progressivas que permitem construir uma compreensão multifacetada desse conceito.

Quando não mais pensamos na linha como simples elemento compositivo, mas como o registro de um gesto e a manifestação de uma intenção, deslocamo-nos do campo da forma para o campo da ação, podemos compreender o

desenho para além da imagem. A linha representa o mundo, ela o constitui em sua passagem, é movimento que se faz visível, energia que se revela em forma.

No contexto do desenho, essa concepção ganha espessura à medida que a ferramenta — o lápis, o pincel, o carvão — se apaga como objeto para dar lugar ao gesto que o utiliza. No texto *Estar Vivo* (Ingold, 2015), essa relação entre corpo, ferramenta e desenho é apresentada como um fenômeno de desaparecimento: o lápis deixa de ser percebido como instrumento externo e se integra à corporalidade do gesto, dissolvendo-se no movimento contínuo do traço. Desenhar, nesse sentido, é realizar um ato performativo que envolve a totalidade do corpo, da atenção, da escuta e da intenção. A prática do desenho é, portanto, atravessada por dimensões táteis, rítmicas e perceptivas que escapam à pura visualidade, instaurando uma experiência sensível em que o corpo age e é agido, escuta e é escutado pelo que se traça. No entanto, o autor afirma que desenhar é uma prática deixada para trás, na escola primária. Segundo Ingold:

[...] a subestimação do desenho existe lado a lado com o que parece ser uma superestimação grosseira da importância de imagens de vários tipos. Parece que uma separação exaustiva entre a imagem visual e o texto escrito exclui o desenho da maioria dos campos de atuação contemporâneos. Na verdade, para que desenhar? Se o objetivo for descrever ou explicar, você pode fazer melhor com palavras. Se o objetivo for representar, ilustrar ou exibir, você pode fazê-lo mais rapidamente e mais precisamente por meios fotográficos. O desenho, na medida em que ainda persiste, parece um sobrevivente, tornando mais ou menos obsoleto pelo teclado e a câmera (Ingold, 2015, p. 259).

É nesse campo expandido da percepção que a observação se desloca de um olhar ótico-objetivo para uma participação tátil, em que ver é tocar com os olhos, e o gesto do traço é prolongamento da escuta corporal. Ingold (2015) afirma que o desenhista com seu lápis deve sentir para onde está indo, e que seu gesto precisa ser ajustando constantemente mantendo-se alinhado com um alvo em movimento. Acrescenta que:

Assim como com a trilha da montanha, o voo do urubu ou a raiz da árvore, a linha desenhada não conecta pontos predetermi-

nados em sequência, mas “se arremessa” de sua ponta, deixando um rastro de si. Onde o caminho serpenteia, o pássaro voa e a raiz rasteja, a linha segue. No entanto, não há ponto final, pois nunca se pode dizer quando um desenho está pronto (Ingold, 2015, p. 311-312).

A linha desenhada é, nesse sentido, uma resposta encarnada ao mundo, uma forma de pensar com as mãos, de sentir com o corpo o que se revela no espaço. A observação que capta imagens é uma forma de se deixar atravessar por elas, transformando a visão em um acontecimento tátil e o desenho em um modo de escuta.

Diferentemente da pintura, que se organiza como superfície a ser preenchida e completada, o desenho opera segundo outro princípio: o da continuidade, do inacabamento, da relação com o instante. O desenho não antecipa a totalidade, ele se faz no tempo, em desdobramentos que respondem ao espaço vivido e às condições materiais do agora. Nesse sentido, como nos diz Tim Ingold (2015, p.312), o traçado da linha não visa alcançar uma imagem final, mas acompanhar um processo em curso, uma trajetória em aberto. O desenho não é o fechamento de uma forma, é a abertura de um percurso, a linha não se submete à completude da composição, ela afirma sua própria continuidade, seu dever ininterrupto. O traço, então, não está preso a um ponto de partida e chegada, ele se desenha enquanto caminha, enquanto se experimenta, enquanto se desvia.

O desvio, aliás, é uma das características fundamentais da linha como expressão. Kandinsky (2012) aponta que as linhas retas, quando quebradas por ângulos, tornam-se expressivas justamente por esse desvio da linearidade. A linha quebrada, formada pela oposição ou sucessão de forças, traz em si a tensão da mudança de direção. Essa tensão, que varia conforme o tipo de ângulo (agudo, reto ou obtuso), confere à linha uma sonoridade visual, um timbre perceptivo que reverbera sensações distintas.

O mais objetivo dos três tipos de ângulo é o reto, que, em consequência, também é o mais frio. Ele divide o plano quadrado em quatro partes, sem nenhum resto.

O mais rico em tensões é o ângulo agudo - logo, também o mais quente. Ele divide o plano quadrado em oito partes, sem nenhum resto.

A passagem além do ângulo reto leva à diminuição da tensão, e a tendência à conquista do plano aumenta proporcionalmente.

Essa avidez é freada pelo fato de o ângulo obtuso ser incapaz de dividir o plano inteiro: inscreve-se nele duas vezes, deixando 90° inocupados.

Três ressonâncias:

A correspondência das três ressonâncias diferentes dessas três formas é a seguinte:

1. o frio e dominado,
2. o acerado e hiperativo e
3. o pesado [desajeitado], fraco e passivo

(Kandinsky, 2012, p.63-64)

Do mesmo modo, a linha curva — gerada também por forças em oposição — apresenta um movimento contínuo e fluido, em que o traço não se interrompe, mas se transforma ao longo do percurso. A curva é, assim, a forma do desvio contínuo, a linha que se dobra sem se quebrar, revelando uma maturidade e uma força consciente dela própria (Kandinsky, 2012, p.81).

Ao compreendermos o desenho como um campo de experimentação, reconhecemos que a linha não está a serviço da representação fiel, ela possui força da invenção sensível, da abertura de mundos possíveis. Nesse processo, o espaço em branco — aquilo que não é preenchido — torna-se tão significativo quanto o que é traçado. O vazio da superfície, longe de ser ausência, é uma reserva de sentido, uma espessura que acolhe o gesto e o sustenta. Inspirados na ideia de espessura etnográfica do texto de Tim Ingold (2015), podemos pensar que o desenho carrega camadas invisíveis de presença, em que cada linha traçada é sustentada por múltiplas relações: com o corpo, com o tempo, com a matéria e com o outro. O espaço deixado em branco é, desta forma, também uma forma de dizer, um gesto de escuta, uma pausa que respira.

E encontra eco na antropologia das linhas também do autor Tim Ingold (2022), para quem “viver é traçar linhas, é movimentar-se em redes de encontros e percursos”. Os seres — humanos, animais, plantas e objetos — são compreendidos como feixes de linhas em movimento, cujas trajetórias se entrelaçam em uma contínua composição do mundo. A vida, então, não se dá em pontos fixos, mas ao longo dos caminhos, nas dobras do tempo, nos gestos do corpo. Nesse

contexto, desenhar é percorrer um caminho, é criar uma trilha que escreve no papel a própria experiência de viver. A linha não se resume em forma gráfica, é a expressão vital, manifestação de um pensamento em movimento, de uma sensibilidade que se arrisca na superfície.

Essa compreensão do desenho como ato processual e gestual desdobra-se também na análise de Kandinsky (2012), para o qual a linha possui potencial expressivo considerável. Ela pode configurar o espaço, modular o tempo, instaurar atmosferas e sugerir estados afetivos. A composição artística, nesse sentido, não é mera organização de formas, mas campo de ressonância entre forças, ritmos e intensidades. A linha, como elemento estruturante do espaço pictórico, carrega consigo uma dimensão sonora, quase musical; em que a direção, a espessura, a curvatura e o ritmo se articulam para produzir efeitos sensíveis.

Avançando para uma análise mais sistemática, a obra *Ponto e Linha sobre o Plano*, de Wassily Kandinsky (2012), é uma contribuição teórica fundamental para a compreensão da linha como elemento pictural. O pintor e teórico russo busca uma “ciência da arte” ao desvendar a “alma” dos elementos artísticos, revelando suas ressonâncias interiores e características que vão além da mera forma externa. Para ele, as forças externas podem transformar o ponto em linha, e esta constitui uma “força viva do movimento”. O autor explora as qualidades expressivas da linha, como a sua tensão (dinâmica) e direção – retas (horizontais, verticais, diagonais) ou curvas (ondas, quebradas), “sonoridade e o peso” das linhas, a sua composição e movimento, e a relação com o tempo e o espaço pictórico.

Kandinsky (2012, p.107-108), aborda que “o crescimento de um dedo da mão é como um ramo que cresce na copa segundo o princípio de um desenvolvimento gradual a partir do centro”. E que “cada espécie de linha procura um meio apropriado que permita a sua própria realização”, considerando “um mínimo esforço para um máximo efeito”.

Em *Claro-escuro*, Martin (2022) considera a linha essencial para a representação de formas, luz e sombra, e para expressar a “real escuridão” do fundo de um desenho bidimensional. É um elemento que permite a “interconexão de peculiaridades essenciais” de um objeto através da luz e da sombra, intensificando os desenhos de observação para criar contrastes e configurando uma “atmosfera” específica que mobiliza o “plano sentimental” de um desenho (Martin, 2022,

p.63). O autor ressalta que, no campo do desenho, só distinguimos três recursos artísticos: o ponto, a linha e o plano. Que tudo que se “apresenta nas diversas técnicas de desenho é compilado de algum desses elementos básicos ou representa uma variação qualquer deles” (Martin, 2022, p.62-63).

Da mesma forma, em *Universo da Arte*, Ostrower (2013) reforça que a linha é um dos elementos visuais que constituem a linguagem da arte, ao lado do ponto, da superfície, do volume, da luz e da cor. A autora descreve que:

Se fôssemos perguntar de quantos vocábulos se constitui a linguagem visual, de quantos elementos expressivos, a resposta seria: de cinco. São cinco apenas: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos (Ostrower, 2013, p. 99).

Sublinha que, se perguntarmos “O que vem a ser uma linha?”, a resposta seria superficial, sendo necessário indagar: “O que faz uma linha?” e acrescenta “O que faz uma linha em termos espaciais?” A linha configura uma dimensão espacial, organizando o espaço de forma particular numa composição e podendo ser dinâmica ou estática, influenciando o movimento e o tempo (Ostrower, 2013, p.100).

Produzidas pela mão humana, as linhas se tornam fato físico – como as que acabamos de traçar no quadro-negro ou as dos desenhos que vamos analisar. Sempre, porém, elas preservam certas características da origem mental imaginária. Se compararmos, por exemplo, linhas com cores, sentimos de imediato o clima expressivo diferente. Enquanto a linha evoca toda uma ambiência intelectual, a cor é antes de tudo sensual (Ostrower, 2013, p.103).

Por fim, o desenho é também um gesto de ligação. Cada traço é uma ponte entre pontos, uma continuidade entre ações, um vínculo entre tempos. Desenhar é ligar, é conectar, é costurar experiências que, embora fragmentárias, se tornam significativas no gesto que as une. O lápis que desenha, ao desaparecer como ferramenta, permite que o gesto se torne visível, que a linha apareça como presença

do corpo em ação. Desenhar, dessa forma, é pensar com as mãos, é sentir com o olhar, é mover-se com a escuta, é estar vivo no traço que se revela. A linha, nesse sentido, é mais do que um registro gráfico: ela é uma metáfora da própria vida, sempre em movimento, sempre em desvio, sempre em processo.

1.1 Do gesto à materialização do traço

Se o gesto inaugura a linha, é o traço que a torna visível e legível. A linha se faz presente como marca sobre uma superfície, uma inscrição que fixa temporariamente o movimento. Tim Ingold, em *Linhas* (2015), expande radicalmente a compreensão, propondo uma antropologia comparativa das linhas que transcende o domínio puramente artístico. Ingold critica a visão da linha como uma “ligação de pontos” ou uma “coisa estática”, considerando-a um fenômeno ubíquo na atividade humana diária. Ele distingue entre “fios” e “traços”, argumentando que não são categorias distintas, mas transformações mútuas, e que os fios são filamentos que podem ser manipulados (como na tecelagem), enquanto os traços são marcas deixadas em superfícies. Propõe a distinção entre “fios” e “traços”: enquanto os fios são linhas em movimento, entrelaçadas no espaço e no tempo (como os fios de um bordado ou os caminhos de uma caminhada), os traços são marcas deixadas — resíduos visíveis da passagem de um corpo, de uma intenção. A fluidez entre essas categorias indica que toda linha traçada guarda em si uma memória do movimento que a gerou. Ingold compara o ato de andar com a criação de uma linha e o conhecimento como algo construído ao longo do caminho. Ele também explora os “fios da vida” e “redes” por meio de conceitos como a linha genealógica e as linhas de transmissão/transporte, contrastando a visão linear darwiniana com uma visão de vida como um “emaranhado” ou “rede de linhas”. Ingold defende que a linha deve ser entendida como um processo dinâmico e relacional que permeia a totalidade da experiência humana e natural, em oposição à ideia de uma entidade estática.

Nas obras *Claro-escuro* (Martin, 2022) e *Universo da Arte* (Ostrower, 2013), essa transição do gesto ao traço se manifesta no contexto da representação visual. A linha é entendida como um dos elementos estruturais da linguagem visual, operando na construção do volume, da profundidade, da luz e da sombra. A

materialidade do traço — sua espessura, sua direção, sua intensidade — é o que permite configurar atmosferas e tensões dentro de uma composição. A linha torna-se, por isso, um instrumento que traduz o invisível em visível, transformando pensamento em forma.

Kandinsky (2012), ao tratar da linha como força atuante no plano pictórico, reforça essa dimensão transformadora. A linha não apenas ocupa um espaço, mas o organiza, impulsiona e tensiona. Ela conduz o olhar, define ritmos, dramatiza ou suaviza a composição. Sua materialização é, deste modo, tanto resultado do gesto, quanto agente da forma.

Essa concepção encontra ampliação no pensamento de Tim Ingold, que, em *Linhas*, propõe uma abordagem antropológica e existencial. Para o autor, a linha está presente em todos os gestos cotidianos: caminhar, falar, bordar, desenhar, escrever. Ele argumenta que a vida não se dá em pontos, mas “ao longo de caminhos”, e que a linha é o próprio rastro desse viver contínuo. Desse modo, desenhar uma linha é também inscrever uma trajetória, sendo o gesto inicial não apenas artístico, mas vital e experiencial. Ingold dissolve a separação entre o artístico e o ordinário ao tratar o gesto de traçar como constitutivo da existência humana.

Nos nossos termos, o traço é qualquer marca permanente deixada dentro ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo. A maioria dos traços é de um ou de outros dois tipos: aditivos ou redutivos. Uma linha desenhada com carvão sobre o papel, ou com giz num quadro-negro, é aditiva, já que o material do carvão ou do giz forma uma camada extra superposta sobre o substrato. Linhas que são raspadas, talhadas ou gravadas numa superfície são redutivas, visto que, neste caso, elas são formadas pela remoção de matéria da própria superfície. Como os fios, os traços abundam no mundo não humano. Eles resultam, mais comumente, dos movimentos dos animais, aparecendo como caminhos ou trilhas. O caracol deixa um traço aditivo de visco, mas as trilhas animais normalmente são redutivas, causadas pelo desgaste na madeira ou na casca da árvore, pela impressão na superfície mole do barro, da areia ou da neve, ou, em solos mais duros, o ir e vir de várias patas. Algumas vezes, esses traços são fossilizados na rocha, permitindo que os geólogos reconstruam os movimentos de criaturas há muito extintas. Os seres humanos também deixam traços re-

dutíveis na paisagem, pelo movimento frequente ao longo da mesma rota a pé, a cavalo ou, mais recentemente, por veículos sobre rodas. Alguns traços, contudo, não envolvem nem a adição nem a subtração de material (Ingold, 2022, p.69).

O gesto, assim, é a origem da linha, como também destaca o texto de Martin (2022, p.70), *Claro-escuro*, ao associar a linha ao “movimento da mão” e ao “pensamento que a guia”. Ainda que focado na prática artística, o texto reconhece a capacidade da linha de manter viva a energia do gesto que a originou, preservando suas intenções expressivas mesmo após a execução.

1.2 Linha em desvio e experimentação: expressividade e ruptura

Se a linha nasce do gesto e se concretiza como traço, é no desvio que ela revela sua potência expressiva mais radical. Desviar é romper com a rigidez, com a função utilitária, com o traçado previsível. Desviar é experimentar.

Kandinsky foi pioneiro ao explorar as ressonâncias interiores da linha, atribuindo a cada tipo de traço uma qualidade emocional e simbólica. As linhas verticais evocam elevação e tensão espiritual; as horizontais, repouso e frieza; as diagonais, energia em expansão. As linhas curvas, por sua vez, incorporam complexidade emocional, enquanto as quebradas introduzem drama e ruptura. Essa abordagem não é apenas formal, mas revela uma intenção de escavar a alma da linha, compreendendo-a como entidade viva e mutável.

No texto *Universo da Arte*, Ostrower (2013) retoma essa abordagem ao destacar o papel da linha como estrutura dinâmica da composição visual, capaz de sugerir movimento, tempo e sensação. Linhas estáticas e dinâmicas criam diferentes efeitos, configurando o espaço de modo subjetivo.

Em síntese, a linha, inicialmente concebida como um mero traço ou contorno para a representação artística, foi formalizada e imbuída de expressividade intrínseca por teóricos como Kandinsky. Mais tarde, Ingold evoca Kandinsky e a ressignifica como uma força fundamental que organiza e descreve a própria tessitura da existência humana, abrangendo desde o movimento corporal e a comunicação até as complexas redes de relações sociais e biológicas. Esta progressão revela a riqueza e a ubiquidade do conceito de “linha” em diferentes domínios do conhecimento.

A primeira distinção que eu gostaria de fazer é entre as duas maiores classes de linhas, as quais chamarei de fios e traços. De forma nenhuma, todas as linhas caem em uma das duas categorias, mas talvez a maioria sim, e elas serão as mais importantes para o meu argumento. Um fio é um filamento de algum tipo, que pode estar ligado a outros fios ou suspenso entre pontos no espaço tridimensional. Em um nível relativamente microscópico, fios têm superfícies; entretanto, não são escritos sobre superfícies. Aqui estão alguns exemplos comuns: um novelo de lã, um carretel de linha, um colar, o jogo cama de gato, uma rede de dormir, uma rede de pesca, os cordames de um barco, um varal, um fio de prumo, um circuito elétrico, linhas telefônicas, cordas de um violino, uma cerca de arame farpado, uma corda bamba, a ponte suspensa. Esses são todos, de uma forma ou de outra, fabricados por mãos humanas (Ingold, 2022, p.67).

No campo da arte, o desvio da linha é o que permite ao artista construir atmosferas e narrativas visuais não lineares. Tim Ingold (2022) critica a linearização moderna da linha. Segundo ele, a modernidade reduziu a linha a uma conexão entre pontos — reta, mensurável, funcional. Esse modelo está presente nos mapas, nos gráficos, nos sistemas de metrificação e na racionalização do espaço. Contra isso, Ingold propõe o emaranhado como uma imagem mais fiel da vida: linhas que se cruzam, se tocam, se entrelaçam sem um destino pré-definido. Essa proposta de “linha viva” abre caminho para pensar a experimentação não como exceção, mas como natureza própria da linha.

Ingold, ao desmistificar a linha como uma entidade estática, defende que ela deva ser entendida como um processo dinâmico e relacional, que permeia a totalidade da experiência humana e natural, desafiando concepções modernas de linearidade e progresso.

Nos autores analisados, particularmente em Kandinsky e Tim Ingold, há um deslocamento da linha como forma estática para a linha como vetor de vida. Kandinsky apresenta a linha como força expressiva, enquanto Ingold propõe uma antropologia em que humanos, animais e objetos se constituem como feixes de linhas em movimento. Assim, o desenho deixa de ser apenas uma técnica de representação para se tornar um meio de inscrição da experiência, um campo de ação e experimentação que não busca a totalidade, procurando a continuidade. Trata-se do processual, fluido e improvisacional, em que o mundo e a própria

vida são compreendidos como um processo ininterrupto, contrário à rigidez de sistemas fixos ou fragmentados.

Desse modo, a linha em desvio deixa de ser um erro ou uma ruptura e passa a ser compreendida como campo fértil de descoberta e criação. No gesto que hesita, no traço que escapa do controle ou no percurso que se bifurca, revela-se o espaço do sensível, do intuitivo, do poético. A linha torna-se, assim, metáfora da própria existência: não um caminho retilíneo entre dois pontos, mas um entrelaçamento de gestos, marcas e experiências em constante transformação.

Considerações finais

A partir da análise crítica da linha como desdobramento do gesto e como recurso artístico fundamental, torna-se possível repensar o ensino do desenho a partir de uma perspectiva mais sensível, experimental e crítica. A linha, longe de ser apenas um instrumento técnico ou uma forma geométrica estável, revela-se como vestígio de um corpo em ação, expressão de um pensamento em movimento e ativadora de atmosferas e significados. Essa abordagem rompe com práticas pedagógicas tradicionais que reduzem o desenho à cópia fiel ou à reprodutibilidade da forma idealizada, abrindo espaço para a valorização da experimentação, da subjetividade e da diversidade de gestos e corpos.

Autores como Tim Ingold e Wassily Kandinsky contribuem para essa ampliação do olhar sobre a linha, demonstrando que ela é uma manifestação ubíqua da vida e uma força viva que carrega tensões, direções e afetos. Por meio das linhas, somos capazes de narrar experiências, traduzir sentimentos e construir mundos. Já nos textos *Claro-escuro* e *Universo da Arte*, os autores evidenciam a dimensão expressiva e atmosférica do traço no contexto das artes visuais, reforçando a importância do gesto na constituição do desenho como linguagem.

Nesse sentido, a proposta de pensar a linha como “desvio na experimentação” afirma a potência de um ensino do desenho que acolha as diferenças e encoraje a invenção. Traçar, nesse contexto, é mais do que representar: é dar corpo à experiência, inscrever-se no mundo, tensionar normas e imaginar outras formas de ver e de existir. Assim, a linha deixa de ser apenas um meio de contorno para se tornar uma ferramenta crítica e poética — viva, aberta, política e sensível.

Conclui-se que a linha, longe de ser um mero elemento compositivo, emerge como um fenômeno gestual, perceptivo e relacional, que atravessa tanto a prática artística, quanto a compreensão do mundo. Ela não apenas representa algo externo, mas se configura como uma ação contínua, um rastro visível de um corpo em movimento, um gesto que pensa, sente e responde. Em sua essência, a linha modula o fluxo do tempo, pois carrega consigo a marca de uma duração vivida, de um momento em transformação e, ao mesmo tempo, configura um espaço linear, instaurando direções, tensões e atmosferas.

Por fim, ao articular formalismo pictórico e pensamento antropológico, as obras analisadas demonstram que a linha é um operador de sentido que conecta corpo, tempo e espaço em uma rede de relações dinâmicas. A linha é, simultaneamente, traço e caminho, gesto e tempo, forma e vida — uma linguagem primordial com a qual o mundo se desenha continuamente.

Referências

INGOLD. Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Tradução Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**: contribuições à análise dos elementos de pintura. Tradução Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MARTIN. Michael. **Claro-escuro**: vivenciar e criar: um livro de exercícios. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Universo da arte**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.