

O Sujeito e as Linhas do Mundo. Psicanálise e Arte, Hoje

Tania Rivera •

Resumo

A produção artística atual resiste às abordagens estéticas tradicionais e convida a delineamentos metodológicos que se afinem à problematização da representação e ao questionamento do lugar do sujeito por ela operados. Performando uma estética experimental marcada pela psicanálise, este ensaio propõe uma reflexão sobre a linha e o sujeito em companhia de obras de Laura Lima e Anna Maria Maiolino.

Palavras-chave

Arte contemporânea; representação; sujeito; linha; Anna Maria Maiolino; Laura Lima.

Abstract

Recent artworks resist to traditional aesthetics approaches and require methodological positions that are more alike to their questioning of representation and of the subject's place in it. Trying to perform an experimental aesthetics in which psychoanalysis has a special role, this essay proposes a reflection about the line and the subject lead side by side with some of Laura Lima's and Anna Maiolino's works.

Keywords

Contemporary art; representation; subject; line; Anna Maria Maiolino; Laura Lima.

* Psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora de *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013, CosacNaify) e *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, Editora da UFF), entre outros. Curadora da exposição *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017).

A estética vive um grande desafio frente à produção artística contemporânea. Desde os anos 1960, é nítido o esforço de teorização diante de um campo que se põe, por vias diversas, a performar criticamente suas próprias condições de definição e experiência, trazendo o corpo para problematizar a cena da representação, aproximando radicalmente arte e vida, dissolvendo o objeto de arte em ações, gestos e proposições e utilizando procedimentos paródicos, por exemplo. A dispersão das questões e dos procedimentos empregados desnorteia o teórico e põe em xeque qualquer intento de análise e apreensão da arte em teorias gerais e unificadoras.

Além disso, há quase cinquenta anos muitos parte dos artistas reivindica um estatuto de reflexão conceitual para sua produção artística, recusando o papel de conformadores de objetos e imagens sobre o qual outros – os críticos, os filósofos ou, para dizer rapidamente: os teóricos – viriam refletir. Nesse contexto, Joseph Kosuth, graduado em filosofia e um dos principais nomes da arte conceitual, chega a caracterizar suas proposições artísticas como um “serviço filosófico” ou “uma atividade pós-filosófica”¹. Sua posição é sem dúvida extremada, mas ela explicita a questão central com a qual lida nas últimas décadas o intelectual que visa aproximar-se da arte de seu tempo: como refletir sobre uma produção que já é em si mesma, em larga medida e sob diversas modalidades, reflexão?

De “criador” quase demiúrgico a lançar no mundo objetos sobre os quais o filósofo viria refletir, de “gênio” mais ou menos inconsciente de sua própria produção, o artista tornou-se ele mesmo um pensador, e muitas vezes sua obra tornou-se um texto, uma proposição, uma ideia, ou passou a consistir em objeto que se desdobra em textos, declarações, comentários que devem ser vistos como suas partes constituintes. Ademais, a fabulosa máquina trituradora da “cena” representacional contemporânea passou a questionar a posição de autoria, eventualmente deslocando-a para um outro – o espectador, o público – e assim acentuando a dimensão participativa ou relacional da arte. As proposições artísticas tornaram-se convite a algo imprevisto e que pode se dar fora do campo institucional, espalhando-se em microações sobre o mundo. Acentuou-se seu alcance ético e a elas se imbricaram, especialmente nos últimos anos, propostas de cunho político e social, permeabilizando ainda mais suas fronteiras em relação a outros campos.

¹ Joseph KOSUTH. *Zeno et the Edge of the known World* (catálogo). XLV Bienal de Veneza, 1993, p. 104.

Sua desmaterialização radicalizou-se a ponto de parte do que se mostra em exposições apresentar-se como registros de ações ou agenciamentos no mundo, recusando o estatuto tradicional de objeto de arte.

De fato, o campo da arte expandiu-se e foi levando às últimas consequências o sonho modernista de unir arte e vida, disseminando-se em direções muito variadas que impedem sua apreensão unificada como objeto teórico. Isso não significa, porém, que ele impeça qualquer abordagem reflexiva. Pelo contrário, ele repõe em seu próprio seio a reflexão e obriga que se recoloquem em questão as condições de sua abordagem por parte do filósofo ou crítico de arte, denunciando a inadequação das posições metodológicas tradicionais e convidando a delineamentos que se afinem à problematização da representação e ao questionamento do lugar do sujeito por ele operados. Nesta chave, podemos pensar que a arte de nosso tempo obriga-nos, fundamentalmente, a rever nossa posição para percebermo-nos não *diante*, mas *em meio* dela, assumindo-nos como sujeitos da experiência a que nos convida. A produção artística do século XXI exige, assim, uma espécie de *estética experimental*, que renuncie a enunciados gerais em prol de reflexões fragmentadas e *em situação*, em meio às experiências dispersas – e talvez dispersivas – por ela agenciadas.

O chamado à experiência não pode, porém, oferecer-nos soluções simples em um contexto no qual a arte trata justamente de problematizar o estatuto da experiência. Boa parte da produção artística recente parece confirmar que "a experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento", como afirmava Adorno². Podemos pensar que na arte a dimensão experiencial já nasce misturada ao pensamento, denunciando justamente o equívoco da clara oposição entre o perceptivo e o cognitivo. A produção contemporânea parece, de fato, apostar na interdependência entre pensamento e experiência e, como notamos acima, se esforça por vezes em trazer a teoria – que historicamente se faz *sobre* os objetos de arte ou *acerca* deles – para o interior da experiência estética. Mas "se é necessária a experiência das obras e não apenas o pensamento requisitado", como prossegue Adorno, "em compensação nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma"³. Não se pode mais delimitar claramente o que está "dentro" de sua

² Theodor W. ADORNO. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 145.

³ *Ibidem*.

alçada: a experiência da arte transborda e coloca-se com frequência fora dela mesma. Ela não tem lugar predeterminado – sua mostra em instituições como o museu ou a galeria não a garantem – nem se delimita pela apreensão de dados perceptivos imediatos, mas envolve diversas informações e chamados a vivência, em modo e grau de apresentação também muito variados. Em seu horizonte, na verdade, vibra sempre a possibilidade de que ela nem venha a acontecer.

Neste sentido, a experiência estética talvez possa servir de modelo para uma concepção geral de experiência na qual o próprio lugar do sujeito seja posto em jogo e problematizado – em uma reflexão para a qual a psicanálise trouxe contribuições decisivas. A teoria e a clínica psicanalíticas podem ser vistas, de fato, como o campo que mais nitidamente recusa a experiência como predicado de um sujeito a ela preexistente, afirmando-a e explorando-a como problematização em ato do lugar do sujeito. A experiência de que se trata na psicanálise está sempre a correr atrás de si mesma, incerta, repetitiva porque nunca efetivamente consumida, como mostra a noção de trauma. Ela não se dá frontalmente, como dada situação, mas se apresenta como de viés e fora da hora. Ela corre atrás de si mesma e se reconfigura na memória, nos sonhos e em muitos outros acontecimentos de fala e imagem nos quais transborda para fora de si, a demandar narrativas fragmentadas e nunca definitivas.

Por isso a psicanálise parece-nos hoje particularmente apta a refletir *com* a produção contemporânea em arte, resituando nesta o sujeito como questão, e ao mesmo tempo explorando os modos pelos quais este constitui-se no mundo (sob o signo do desconforto, do “mal-estar na Cultura” de que falava Freud). Não se trata portanto, nesta perspectiva, de tomar o arcabouço teórico psicanalítico como base para a análise de obras, mas sim de colocá-los em diálogo na busca de uma ampla reflexão sobre o sujeito e a Cultura. E de trazer autores de outros campos para recusar a pretensão de unidade e generalidade de qualquer teoria, em prol de uma construção polifônica e multidisciplinar.

Pelo exposto, devemos por fim assumir que “a arte atual”, supostamente unificada e coerente, simplesmente não existe. A reflexão estética vê-se portanto levada a fragmentar e singularizar seus percursos na lida com um ou alguns trabalhos de arte, aceitando o convite singular à experiência que cada um deles lhe estende e buscando reverberar e transmitir aquilo que, neles próprios, já é pensamento, ou germe de reflexão. Neste movimento, o pensador tem que abdicar de sua posição de saber prévio, para criar

conhecimento como quem aprende uma nova língua, ou como uma criança absorve o alfabeto cantando-o ou desenhando suas letras. Pondo-se ele mesmo em questão e em movimento, o autor da reflexão estética aproxima-se então da escrita ensaística, na qual, ainda para Adorno, “o pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.”⁴

Vamos aqui ensaiar esta perspectiva metodológica experimental, embrenhando-nos nas linhas de alguns trabalhos recentes das artistas brasileiras Anna Maria Maiolino e Laura Lima. Não se tratará de desemaranhá-las, mas de acompanhar seus contornos, tentando relançar seus gestos.

Linhas do corpo ao mundo: Laura Lima

Na instalação *Homem=Carne/Mulher=Carne – Puxador Paisagem* (ou $H = C / M = C - Puxador Paisagem$, 1999/2013), da artista mineira radicada no Rio de Janeiro Laura Lima, um homem nu tem nos ombros alças de uma fita muito resistente, que se ramifica em outras fitas do mesmo material que seguem como uma teia pela parede do museu e ganham o exterior, enodando-se a pontos da arquitetura e da natureza ao redor do prédio. Ou talvez seja melhor dizer, tomando tais linhas na direção contrária, que o homem é o ponto de chegada desses fios, dessas retas que partem do mundo e passam pelo prédio. Seja como for, ele parece empenhar-se em mover tudo isso – o mundo – para dentro da sala de exposição. É claro que ele não consegue realizá-lo, mas essa instalação nos convida a prosseguir virtualmente seu movimento, que levaria essas retas quebradas a convergirem para este ponto e, em uma vertigem, a revirarem o espaço.⁵

$H = C / M = C - Puxador Paisagem$ parece assim tentar mostrar o avesso da cena na qual o espectador se encontra, revelando virtualmente uma *Outra Cena* (para evocar o modo como Freud caracteriza o Inconsciente, no início de sua teorização). Mas tal revelação não passa de uma louca promessa, ou melhor, de um convite que se materializa em linhas e corpo, apresentando uma estrutura complexa que subverte o modelo central da representação ocidental: aquele da perspectiva linear inventada no Renascimento.

⁴ Theodor W. ADORNO. O ensaio como forma (1954). In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 30.

⁵ Ver vídeo do trabalho em https://www.youtube.com/watch?v=__Q6hXV7aFw

Nesta, as linhas ordenavam o mundo a partir do ponto central e fixo no qual estaria o Homem, unificado na posição de um olho neutro que é o fulcro da representação, mas está situado fora dela. Já em *H = C / M = C - Puxador Paisagem* temos uma teia – ou um rizoma, para evocar a noção de Deleuze e Guattari – atingindo as coisas em um traçado que se quebra em múltiplas direções e pousa nos próprios elementos do mundo: pedra, arbusto, aresta do prédio, corpo.

No primeiro caso, da perspectiva linear, temos o olho (neutro) como ponto de partida do qual se organiza o espetáculo do mundo. No segundo, temos um corpo como ponto de chegada (ou de partida) das coisas: um *homem-carne*. No primeiro caso, temos o homem e, em torno dele, a arquitetura que ele constrói (mas que o aprisiona, ao dar-lhe uma posição imóvel): a arquitetura do mundo. No segundo, da instalação de Laura Lima, temos uma espécie de *arquitetura do sujeito* – sempre a se refazer, virtual, e podendo reverter o dentro e o fora. Mais do que fornecer-lhe uma posição fixa, tal arquitetura é uma promessa de lugar para o sujeito – já que “o que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo”, como dizia Hélio Oiticica⁶. Seguindo o desejo de Oiticica, a “arquitetura do sujeito” delineada pela instalação de Laura Lima reverteria a direção do “mundo do mundo” de modo a fazer dele, talvez, “um mundo do homem”. Nele o sujeito não está aprisionado em um lugar fixo (como aquele do olho na perspectiva linear). Ele está em movimento, seu lugar é móvel, ele é movimento de transformação do mundo.

Sua posição talvez seja de denúncia e ironia, questionando a posição central do homem e sua força diante da cultura. O rapaz contratado pelo museu parece talvez um herói, mas ele não conseguirá “puxar a paisagem”, não conseguirá destruir natureza e arquitetura; seu labor é inútil e trágico. Sua luta é de saída fadada ao fracasso. Este homem nu praticamente não avança; ele apenas faz força, inutilmente. Em sua hercúlea e solitária tarefa, ele talvez seja um *dissidente*, como sugere o título da série na qual a versão deste trabalho a que estamos nos referindo esteve incluído, no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Universidade Nacional Autônoma do México (MUAC), em 2013: *Por Amor à Dissidência*.⁷

⁶ Hélio OITICICA. “Nota de 9 de dezembro de 1960”. In *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 24.

⁷ Com curadoria de Cecília Masse e Alejandra Labastida.

Como em muitos trabalhos de Laura Lima, foram contratadas pessoas que se revezam para desempenhar uma ação – neste caso específico, trata-se de vestir as alças e com seu corpo sustentar no espaço as fitas até que elas encontrem as paredes nas quais se enodam a outras linhas. Laura Lima diz não ter instruído tais pessoas a fazerem força; no entanto, ao chegar na exposição no MUAC, deparei-me com a sala vazia e informaram-me que o trabalho estava em manutenção porque o rapaz que empunhava as alças havia rompido nós que estavam sendo reatados. Aguardei que a teia fosse reparada e que ele voltasse, para circundar o espaço transformado por essas linhas e esse corpo – passando do interior do museu para fora dele e em seguida voltando para dentro dele –, tomada pela questão do que teria levado aquele homem a fazer força em excesso, a ponto de romper os liames e mostrar a fragilidade do mecanismo, que os grossos nós de nylon pareciam contradizer. De onde viria tal insistência em um ato inútil, na louca tentativa de puxar o mundo para o lugar onde se está, ou melhor, no qual está o corpo? Por que vivificar com força (e com *amor*, talvez, com amor à dissidência, como sugeria o título da série) este corpo ao qual era pedida uma presença quase imagética, de suporte de um desenho no espaço?

Dei-me conta então de que seu esforço não era inútil nem desmedido, mas realizava algo, como uma espécie de desenho/pensamento, de proposição endereçada a alguém (a mim, no caso): a possibilidade de transformar radicalmente o mundo com um ato singular e insistente.

Justamente por sua inoperância prática, tal gesto pareceu-me funcionar como uma poderosa incitação para que nós o imaginássemos – e portanto, de alguma maneira, pudéssemos *vivê-lo*. Ele punha em questão não apenas a situação de meu corpo no espaço, e das linhas pelas quais ele se liga ao mundo, como também apontava para o lugar incerto de meu gesto, de minha força, de meu gozo diante (e dentro) desta cena revirada.

A mão e o carretel: Freud

De linha e gesto também se trata no famoso trecho de Freud sobre uma brincadeira de seu neto de 18 meses que ficou conhecida como o jogo do *fort-da*. O bebê costumava lançar para fora de seu campo de visão todo tipo de objeto, desenhando no espaço retas em várias direções que provavelmente o ligavam ao mundo. Um dia, ele

encontra um carretel de linha. Segurando com sua mão a ponta da linha, o menino pode lançar o carretel para longe dele – e pode mesmo fazê-lo desaparecer por entre o cortinado de seu berço, para em seguida puxá-lo para fora, fazendo-o reaparecer.

O bebê brinca com isso, efetuando repetidamente os gestos de lançar e puxar o carretel. Ao lançá-lo para fora de seu campo de visão ele emite o som “o”, entendido pelos adultos como “*fort*” (algo como *longe*), e, ao recuperá-lo, o som “a”, tomado por eles como “*da*” (“aí está”). Freud vê nessa brincadeira uma importante realização cultural: o menino estaria encenando – *pondo em cena* – a partida e a volta da mãe. Ao construir esta cena na qual está incluído, a criança se poria a viver ativamente aquilo que ela até então sofrera passivamente, quando sua mãe se ausentava. Aquilo que era sofrimento se torna elaboração e jogo, podendo gerar prazer.

É digno de nota que esses gestos se acompanhem pela alternância diferencial de dois fonemas distintos, marcando uma incorporação da língua a nível ainda rudimentar, mas que consiste em uma verdadeira comunicação na medida em que estes fonemas são interpretados como palavras pelos familiares do menino – seus espectadores. Entre os dois gestos da mão há também uma diferença muito pequena, mas fundamental: na verdade, há uma passagem de um a outro que é um meio-giro ou um quarto de giro, apenas. Um movimento simples, porém marcante, pois através dele o corpo dá lugar a um sujeito da cena.

Talvez até ali a criança fosse um corpo-marionete, obediente àquele que deteria seus fios, uma espécie de titereiro encarnado pelo Outro primordial (a mãe, o pai ou alguém responsável pelos cuidados da criança). Graças ao encontro com um fio – um fio ligado a um objeto – este corpo-objeto passa a ser um sujeito, o encenador capaz de manipular um objeto do mundo. O bebê liga-se assim ativamente ao mundo e o organiza a seu modo (como *cena*), pondo-se em jogo com o objeto.

A posição de sujeito não preexiste, portanto, à invenção da linha, ela não está de saída dada ao menino, mas surge no jogo do *fort-da* pela via da ação de encenação do trauma, na medida em que na cena assim construída conforma-se um *lugar* de sujeito que o menino pode ocupar.

Nesta cena algo virá ainda acontecer, em momento posterior: sua mãe um dia chega em casa e o menino a recebe com a surpreendente declaração “bebê o-o-o-o”! Revela-se em seguida que, durante sua solidão, o bebê havia encontrado um modo de

fazer desaparecer a si próprio: diante de um espelho vertical que não ia até o chão, ele se agachava, brincando de fazer desaparecer sua imagem.

Ele assim punha em jogo a si mesmo, destacando-se de sua imagem e se inscrevendo como corpo, fora da cena visível do espelho. Construía assim uma *outra cena* e experimentava a possibilidade de revirar o mundo a partir de si.

Talvez a criança criasse, deste modo, sua primeira situação poética.

A linha e o outro: Anna Maria Maiolino

Diante da construção e do reviramento da cena pelo menino, seriam os outros, aqueles que assistem a tudo isso – Freud em primeiro lugar – meros espectadores? Não teriam eles algum lugar a ocupar neste jogo?

Na performance *In Atto*, realizada em 2017 na exposição *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio (MAR), a artista brasileira nascida na Itália Anna Maria Maiolino move-se ao redor de uma mulher inteiramente envolta em bandagem e deitada sobre o chão da sala de exposição⁸. Maiolino faz gestos com as mãos e debruça-se sobre este corpo, aproxima as mãos da boca como quem sopra ou sussura algo, bate palmas em volta da cabeça da mulher. Subitamente esta começa a mover-se, com dificuldade, emitindo grunhidos, gritos, sons diversos ou palavras, frases, fragmentos de cantos em uma língua inexistente, enquanto se contorce e gira sobre si mesma até que a faixa começa a se desenrolar. Maiolino a observa, atenta, e em dado momento recebe dela a ponta da faixa, que põe a enrolar em suas mãos, enquanto acompanha e assiste a mulher em seus gestos de libertação, que envolvem muitos giros do corpo. Quando vê-se enfim totalmente solta, a mulher (a atriz Sandra Lessa) põe-se a brincar com seu corpo e com a faixa, cingindo-a frouxamente em torno dos quadris e arrastando-a para o espaço externo, sempre a emitir sons.

Este trabalho traz uma outra dimensão da cena que explorávamos com o *fort-da*. Nela está-se inicialmente assujeitado, aprisionado por esses fios, essas faixas, ainda *inato*, não nascido, e trata-se justamente, *in ato*, de efetivamente nascer como sujeito, revertendo com o corpo as linhas de força de seu encapsulamento na arquitetura do mundo. E para

⁸ Uma versão anterior desta performance já havia sido realizada em 2015 na galeria Raffaella Cortese, em Milão. Para a versão aqui comentada, ver <https://www.youtube.com/watch?v=JDrnZrSyuaY>

isso é necessário um outro, com seus gestos e seu olhar – com sua *assistência*, no sentidão do espectador mas daquele que cuida e auxilia. A linha está entre os dois corpos que se relacionam no espaço, performando de maneira variada dois giros fundamentais: aquele no qual o corpo é como um carretel que necessita rodar para liberar os fios que constroem seus movimentos e aquele das mãos que recolhem esses fios enrolando-os sobre eles mesmos.

Durante boa parte da performance, o corpo envolto em bandagem parece ocupar o lugar do objeto do *fort-da* em relação às mãos da artista. Porém, ele está em ação, em *ato*, fazendo-se sujeito. Explicita-se deste modo algo muito importante: as posições de sujeito e objeto do *fort-da* são intercambiáveis. O polo do sujeito não está dado de saída à criança, é apenas na movimentação com o carretel que surge este lugar *entre* que se pode nomear como *sujeito*. Se a força motora fundamental do *fort-da* parece ser a dos gestos do menino, deve-se ressaltar, em primeiro lugar, que estes não provêm apenas de uma de suas mãos, mas talvez convoquem todo seu corpo, em uma espécie de dança, uma primeira coreografia. Além disso, devemos levar em conta que o objeto não apenas obedece passivamente a esta força, mas a ela reage como corpo no espaço, com seu peso sempre em jogo com a gravidade, e por sua vez leva a mão, o braço e talvez todo o corpo do menino a alguma contrarreação, ainda que discreta.

Entre o corpo e o objeto, faz-se alguma dança. Nela o corpo pode ocupar o lugar de sujeito, não fixamente mas de modo dinâmico, em um jogo no qual o objeto pode por instantes tomar seu lugar. Neste sentido, sujeito é o que se põe em jogo, entre corpo e objeto – entre a criança e o carretel. A ideia de que o objeto pode estar no lugar do sujeito parece, de fato, fundamental para pensar a arte – o que mais aferiria a um objeto, afinal, a força que nos faz recebê-lo como uma obra de arte, senão este poder de apresentar-se, de alguma maneira, como *sujeito*? Afinal, “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”, como afirmava André Breton, brincando com a dupla acepção francesa do termo *sujet*: “tema” e “sujeito”.⁹

A presença corporal reivindicada pela performance desde a década de 1960 concretiza tal equação entre objeto e sujeito, pondo em xeque o lugar passivo do objeto de arte ao torná-lo carne, ao apresentá-lo como *vida*. A cena implícita ao redor dos objetos

⁹ André BRETON. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965, p. 56.

pode então apresentar-se como tal e pode chegar a interpelar o o lugar do espectador como parte dela. Explicita-se assim, em muitas variantes de performance que não cabe aqui explorar, a intercambialidade entre objeto e sujeito, problematizando nosso lugar no mundo.

In Atto traz para este campo contribuições singulares. Ele põe em jogo dois corpos e um deles parece ocupar o lugar do objeto, do carretel. Mas trata-se justamente de mostrar o processo pelo qual ele vivifica-se como sujeito. Outro corpo faz jogo com ele, mas não lhe é exatamente intercambiável. Há entre eles uma assimetria fundamental. Anna Maiolino ocupa o papel de uma espécie de antititereiro: ao contrário daquele que manipula a marionete, ela dá lugar, com sua presença, com seus fios, a gestos do próprio “boneco”. Em vez de colocar-se fora de cena como quem movimenta o títere, ela assume uma posição dentro dela. Sua posição, ímpar, é aquela de quem sustenta o jogo, ativando-o no outro. Esta posição talvez seja aquela do artista – e talvez seja aquela que Freud ocupa no jogo de seu neto, ao reconhecê-lo e elaborá-lo em palavras.

Nas cenas construídas pela arte, os objetos – ou os corpos, em situação – podem assim “chamar” o sujeito, tensionando as “linhas” que o ligam ao mundo, aos outros, convidando-nos a alguma movimentação no espaço, chamando-nos para algum giro em nosso lugar no mundo. A arte concretiza e explora, assim, os fios que nos unem aos outros.

Outros fios

Muito antes de *In Atto*, a linha já era um elemento muito importante na obra de Maiolino. Ela é um operador central de sua busca poética, equacionando a problematização da superfície de representação como gesto político, ao menos desde *Ao Sul* (1971, série “Mapas Mentais”), no qual o papel, rigidamente quadriculado abaixo de uma reta na qual está escrito “Equador”, recebe curvas sutis marcadas por pontos feitos com linha de costura, como suturas sobre cortes no corpo. A linha fura o papel e o torna pele, os pontos marcam a possibilidade de uma outra cartografia.

Em 2001 Maiolino refere-se ao deslizamento do carretel sobre o quadriculado do xadrez (e dos mapas, e da perspectiva linear com seus pisos lajotados), a fazer correr a linha:

“como um rio corre a linha
atrás do carretel que rola sobre as lajotas do piso
tabuleiro de xadrez
frio piso de terracota
um mais dois
três pontos
uma linha”¹⁰

Ela evoca então Kandinsky em seu livro *Ponto e Linha sobre o Plano*, para afirmar que “enquanto a mão indecisa apoia a pena no caderno ‘...o ponto é a ponte entre a palavra e o silêncio...’”. E prossegue:

“lá está ele
afirmando sua nudez na aparência solitária de morto-
vivo que suplica movimento
sem sentir a mão obedece-lhe
multiplicando-se ele vive
nasce a linha que o humaniza
faz-se o desenho
o som
a escrita
ele brilha na imensidão do firmamento
é o sol que nos ilumina
e lá se foi o fio
atravessando a porta
chegando até a cozinha
livre e preso ao carretel de linha”¹¹

É a mão, assim, que obedece ao ponto ao emprestar-lhe movimento e torná-lo linha, humanizando-o. A linha no papel é fio que continua correndo no mundo, evocando a costura e problematizando talvez os lugares tradicionais da mulher, sempre

¹⁰ *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 238.

¹¹ *Ibidem*.

“livre e preso ao carretel de linha” como em *In Atto* a mulher se solta, porém prossegue ligada a esta outra mulher que é a artista.

O fio nos une ao outro, mas ele é, ao mesmo tempo, *linha solta* como no trabalho de Maiolino que recebe este título, de 1975 (da série “Desenhos/Objetos”). Aqui a linha reta (do horizonte, talvez) amarra a carne/papel e a põe para fora de si mesma, em curva infinita. Como em vários outros trabalhos da artista, nesta série o papel se multiplica em camadas, fazendo a superfície de representação ganhar o espaço e adquirir uma espessura corporal que a linha de costura torna orgânica por remeter à mão, aos gestos de perfuração do papel pela agulha, mais ainda do que o faria uma linha traçada com lápis. Além disso, a linha “solta” materializa um desenho no espaço, para fora da superfície, como a cristalizar um instante do movimento da linha no *fort-da*. Sua ponta talvez chame nossa mão.

Grande parte das obras de Maiolino poderiam ser trazidas para esta reflexão, mas devemos aqui renunciar a nos debruçarmos sobre elas, para evocar apenas *Por um fio* (1976), da série “Fotopoemação”, no qual um barbante une a artista pela boca a sua mãe e a sua filha, e *En & Tu* (2008), vídeo que apresenta a brincadeira conhecida por “cama de gato” e tem por sinopse: “por entre as mãos de um casal, um fio se entrelaça em movimento contínuo, como em uma brincadeira. Os dedos das mãos movimentam-se feito agulhas, lúdicos, tecendo no jogo amoroso estruturas sempre mutantes.”¹²

A linha chama o corpo e ressitua a imagem no mundo, ao mesmo tempo em que traz o outro. Além disso, com frequência ela evoca a mão que a traçou, reforçando uma presença corporal que se marca na obra de Maiolino também pela via do trabalho, da insistência e da repetição de seus gestos, especialmente no acúmulo de peças de barro cru. Em poema de 1993, Maiolino afirmava que

“A forma tenta existir
a ordem está implícita
o novelo foi desenrolado
recontrado o fio
o nó desfeito
enfiada a agulha

¹² Ibid., p. 251.

basta recomeçar
porém duvido
'Quando a mão não tem força, há paciência'
recordo resserenando-me"¹³

Trata-se de *reencontrar o fio*, em um trabalho sempre a recomeçar e que se confunde com a própria vida. Em uma ideia poética de que Anna Maria Maiolino me falou recentemente, mas que a acompanha há muitos anos, uma linha partiria de seu umbigo para unir-se à linha do horizonte. Do fora/dentro que é o umbigo, cicatriz de nossa ligação ao Outro, cada fio partiria do corpo para encontrar o horizonte – essa linha que não existe como tal e não tem localização geográfica, mas só se desenha, contingencialmente, por minha posição no espaço. Esse horizonte que é sempre móvel, mas não deixa de nos ser comum, desde que estejamos lado a lado, situados em proximidade.

Todo risco, todo traço e rasgo de Anna Maria Maiolino adquiriu a meus olhos uma outra espessura, a partir desse comentário da artista. Desde então penso que sua obra com frequência mostra a arte como ligação entre o que há de mais íntimo e um comum. Não se trata, porém, de linhas certas como o horizonte da perspectiva, a nos fixar – cada um em seu lugar – em uma cena hegemônica. Trata-se de fios múltiplos, frágeis linhas imaginárias partindo do umbigo de cada um de nós. Em sua projeção rumo ao horizonte, cada uma delas corta o espaço, direta, mas no meio do caminho talvez esbarre em algum outro fio. Entrecruzando-se, nas *entrevistas* (para mencionar o título de uma importante obra de Maiolino, cuja primeira execução é de 1981), esses fios fazem teia no espaço do mundo – e reconfiguram o horizonte para fazer dele a linha na qual nossos corpos estariam virtualmente conectados.

Gilles Deleuze se dispõe, com sua “esquizoanálise”, a “buscar em cada um de nós quais linhas nos atravessam, que são as do próprio desejo”¹⁴. Em cada um de nós, as *linhas*, no plural. Que não partem de mim, mas me percorrem, dando-me algum (mais ou menos móvel) lugar no emaranhado do mundo. E situando o desejo, que não é “próprio”

¹³ Ibid., p. 153.

¹⁴ Gilles DELEUZE. “Dois Regimes de Loucos” (1975). In *Dois Regimes de Loucos. Textos e Entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, p. 17.

no sentido de partir de mim, mas sim múltiplo e disperso, disseminado em linhas que me atravessam e reviram, atravessam outros e nos enlaçam.

Linhas sem conta. Linhas Soltas.

Entre mim e um objeto de arte, desenha-se uma linha virtual à qual sou convidada a me enlaçar. Nela vêm enganchar-se outros – outras linhas –, em teia.

A arte concretiza os movimentos do desejo, recolocando em jogo nossos laços com os objetos e redesenhando as linhas de força que nos dispõem um mundo.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Th. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Th. W. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

Anna Maria Maiolino. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965.

DELEUZE, G. *Dois Regimes de Loucos. Textos e Entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34.

KOSUTH, J. *Zeno et the Edge of the known World* (catálogo). XLV Bienal de Veneza, 1993.

OTTICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.