

LINHAS DE FORÇA

Bruno Gomes de Almeida

Brugomes7@yahoo.com.br

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

ISSN 2316-6479

Resumo

A arte possibilitou à Lygia Clark um novo caminho em direção à vida, ou mesmo o seu contrário, uma vida que remanejou os decursos da arte. Neste texto, trataremos uma atenção para os modos como a obra da artista brasileira, quando ainda restrita à produção de objetos, apresentou um ambicioso intento por novas possibilidades. Trabalhos que ao se destituírem de uma unidade excessivamente autorreferente, abriram-se para o mundo, para a diferença. Assim, falaremos a respeito da importância da “linha” enquanto elemento que acionava verdadeiros vetores de ação nos trabalhos da artista, transfigurando-se aos poucos como “diferenciadora”, “dinâmica”, “desertora” e “laboriosa”.

Palavras-chave: Lygia Clark; Linhas; Subjetividade

Abstract

The art enabled Lygia Clark a new path towards life, or even its opposite, a life that redirected the art's paths. In this text, we will pay attention to the ways in which the work of Brazilian artist, even when restricted to the production of objects, presented an ambitious desire for new possibilities. They were works that deprived an excessively self-referential unit and opened up to the world, for the difference. So, we'll talk about the importance of “line” as an element that provided veritable vectors of action in the work of the artist, by transfiguring themselves gradually as “distinctive”, “dynamic”, “defector” and “laborious.”

Keywords: Lygia Clark; Lines; Subjectivity

Gilles Deleuze definiu a filosofia como sendo a prática de se criar conceitos. Interessado na potência do pensamento, ele entendia que a *diferença* possuía uma importância fundamental para se atestar o exercício do mesmo (DELEUZE, 2008). Assim, identificava no ato de pensar, a capacidade de produção de diferença; não redução à primazia de generalizações prévias, colocando em voga o novo derivado do desdobramento do homem na multiplicidade ontológica que é o tempo. Ao nos apropriarmos desta acepção de Deleuze a respeito da Filosofia, é possível o deslocamento dessa perspectiva de modo a repensarmos o significado da prática artística, mas com a ressalva de ser apenas fruto de uma intenção provocativa inicial. Se Deleuze afirmava que a filosofia era a prática de se criar conceitos, o que diria Lygia Clark a respeito da prática de se produzir

arte? Não seria difícil especular a resposta da artista. É possível encontrarmos um vasto material documental de relatos, conversas e depoimentos que a mesma deixou para a posteridade. “Arte como prática de se produzir vida”, sobretudo, “formas de vida”. Esta poderia ser uma definição facilmente atribuída a Lygia, ou até mesmo, a tantos outros artistas que trabalharam nessa fronteira conflituosa na qual não se sabe ao certo onde está a arte e onde está a vida.

Se a arte pode ser pensada também enquanto prática de produção de vida, suas estratégias de ação não somente adquirem um comprometimento com o *estético*, mas também com o *político*, se é que essas duas noções já não possuem uma imanente inter-relação, como bem nos oferta o *sensível heterogêneo* de Jacques Rancière (POIÉSIS 17, 2011, p.169). Ainda mais, se pensarmos que a inerência da política nas relações entre os homens (ARENDRT, 2010) também pode legitimar a inerência da estética na relação entre os mesmos, afinal, é possível pensarmos as práticas artísticas como formas que intervêm na distribuição geral das “maneiras de fazer” e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A arte também é responsável por potencializar discursos e níveis de significação, lidando com as diferentes produções de verdades e discursividades que insurgiram nos mais variados contextos civilizatórios. Logo, temos a evidência de que configurações que rearranjam, aceleram, desaceleram ou desarticulam os signos da linguagem, estabelecem novos níveis de produção de sentido. Assim, a arte propõe uma inteligibilidade que adquire teores subjetivos, recodificando os significados, influenciando diretamente nas formas de pensamento, fala e escuta. Sendo, justamente, esta a fronteira entre os condicionantes político e estético.

Rememorando as noções determinantes para uma *Filosofia da Diferença*, notamos que esta linha de pensamento foi responsável por conjugar interesses comuns dos filósofos que a representavam, uma vez que se convergiam ao sinalizar a necessidade do pensamento habitar deslocamentos, rupturas e desvios. Era a defesa de um pensamento que lida com a potência que lhe é inerente, com uma capacidade mais genuína de contato com o altero, construindo novas formas de enunciação. Nomes como Deleuze, Derrida, Foucault e Guattari, fazem parte dessa linha filosófica que tem como expoentes Bergson, Espinoza e Nietzsche, e que sinalizava grande interesse por tudo que era plural, diverso e singular, ao invés de uma filosofia baseada em ideais universais e numa totalidade ampliada. Eles atestavam a negação de uma igualdade e comunidade ligadas a intenções unificadoras e conciliatórias, creditando outros universos possíveis e toda multiplicidade de caminhos e composições decorrentes de um mundo errante, desordenado, desequilibrado e pouco definitivo. Assim, o pensamento da diferença enxerga o homem

como fruto de uma criação de sentido, de contínuas buscas por significação, fruto de um “viver” disposto a constantes transformações.

Podemos considerar de alguma forma que a produção de Lygia Clark também atestou a potência do pensamento da diferença, porém, lançando mão do “condicionante artístico”, ou “coeficiente”, rememorando a notória assertiva de Marcel Duchamp. Foi uma produção interessada em acionar novos modos de expansão e propagação, indo desde a gênese plástica e toda a sua latência orgânica significativa, até a inserção de agentes humanos dentro das próprias proposições artísticas.

Atentemos para a primeira fase de sua obra, algo que podemos circunscrever até meados de 1963. Durante aquele período, percebemos que o desejo pelo circunstancial era um norte de ação que aos poucos ia amadurecendo processos investigativos próprios. O seu trabalho até aquele momento, ainda restrito à produção de objetos, cada vez mais dava vazão a um desejo de expansão, de uma arte que ambicionava a oscilação, os atravessamentos, erigindo uma inteligibilidade composta entre forças distintas. Assim, Lygia ia deliberando a emergência da relação entre obra e mundo.

Esse anseio se materializava em operações que repunham num comedido elemento, toda a sua potência desejante. Esse elemento era a *linha*. A sua importância insurgia como índice e manobra de uma potência poética que respingava dos trabalhos. Inegavelmente, sendo algo que também ecoava em certa essência construtivista do primado plástico e sua ambição de conquista de mundo, assim como o “grau zero” malevichiano por exemplo.

A *linha* surgia enquanto uma possibilidade de problematização que inquietava tanto seus “Contra-Relevos” e “Espaços Modulados” quanto as estruturas articuláveis e de cunho interativo, como os *Bichos*, *Trepantes* e *Caminhando*.

Lygia notou a capacidade deste elemento em estabelecer processos de diferenciação nos compostos matéricos das obras. Carregava a possibilidade de instauração de desvios, sugerindo novas cartografias sensíveis para uma obra cuja existência ambicionava uma expansão, desmembrando-se de uma composição fechada em si mesma, unitária.

Neste sentido, a *linha* foi a emergência de uma condição disruptiva a qual se submeteram os processos de significação das obras. Foi indício de um desejo em ampliar suas possibilidades no mundo; de uma inquietude que aos poucos foi amadurecendo como impermanência. Ela era índice de uma estratégia de ação, de conquista de território por meio dos interstícios. E desta maneira, as obras de Lygia atestavam uma política dos interpostos, das dobraduras, das flexibilidades, das fendas... Mostrando a importância de se pensar em novas sintaxes a fim de promover novas *ocorrências*.

O início deste processo na obra de Lygia Clark foi com a cunhada *linha orgânica*, termo criado pela própria artista. Essa noção representou um direcionamento de pesquisa crucial para o desenvolvimento do seu trabalho em diante. O conceito foi fundamental para que ela entendesse a profundidade da constituição objetual da obra, sobretudo através de certa capacidade de autonomia que demarcava uma existência particular a elas e que, mais tarde, assentando melhor esse processo de expansão, atestaria a relação do espectador com as mesmas como determinante para a consolidação desse decurso investigativo.

A descoberta da *linha* que separava duas superfícies planas de mesma cor no espaço pictórico fez Lygia não somente atentar para a plasticidade dos encontros entre planos distintos, mas entrever uma suposta existência ocasional ali. Efetuava-se um diálogo entre materialidades de mesma natureza, porém de uma forma quase autônoma. O que a interessava não era somente o valor equânime daquele interposto linear, capaz de equalizar-se através de uma existência negociante entre mesmas latências cromáticas, porém, de superfícies distintas. A artista percebeu a *linha orgânica* como um condicionante responsável por delimitar uma interação que oscilava entre o virtual e o real. Os *Espaços modulados* mostram a presença da *linha orgânica* justamente no encontro entre os planos pretos. Aquela descontinuidade não era apenas uma delimitação do espaço de cada superfície, ela indicava que a substância pode adquirir variações, latências ou sobreposições que a diferencie mesmo do que é comum à sua natureza. Em algumas obras como nos *Contra-relevos*, a linha promove a protuberância de um dos planos sobre o outro, fazendo surgir um vértice entre eles, assegurando uma complementaridade que não se dá por meio do contínuo, mas sim, do descontínuo.

A simples delimitação das superfícies de mesma natureza cromática era pouco. O que era posto em voga ali eram as “ocasiões” dos encontros entre os diferentes planos. Havia uma cisão, uma continuação descontinuada, um desdobramento daquela multiplicidade ontológica, indício de um orgânico ainda comedido. A obra se autoafirmava como dimensão, possibilidade de encontros entre planos descontínuos, mas que enquanto estrutura, se permitia o ocaso de conjunções menos preocupadas com demarcações, e sim, com incompletudes. Agora, as suas ocasiões desdobravam-se em *ocorrências*.

Da diferenciação à dinâmica

Os *Bichos* são obras emblemáticas do trabalho de Lygia Clark. Em 1960, ela criou objetos de placas de metal polido dispostos em planos geométricos se articulando por meio de dobradiças, capazes de adquirir uma infinidade de

conjugações formais. Ilustravam o direcionamento que o pensamento artístico de Lygia seguiria dali a diante. A sua obra se transfigura em ação. A possibilidade de manipulação dos espectadores propõe um outro lugar para o dado artístico. O ocasional coloca a impermanência como fundamento poético do trabalho. Ao espectador, abre-se a possibilidade de ser cúmplice, tendo no seu gesto o fator primordial para a obra se projetar enquanto possibilidade de construção coletiva, não mais uma relação de passividade.

O toque na obra é descobridor de uma gratuidade que sinaliza uma parceria. Abrandam-se as excessivas impassividades comportamentais daqueles que tinham de se resumir ao seu lugar de origem. O que transborda agora é um desejo difuso. As relações são consensuais e a irredutibilidade da obra ao mundo é impelida pelo direito de se reservar à diferença.

Assim, a importância que a *linha* passa a adquirir está justamente na sua capacidade em instaurar uma realidade orgânica. Esse orgânico configura um metabolismo ativo, dando vida ao que era antes inanimado.

Nos *Bichos*, a *linha* se consolida enquanto estrutura capaz de gerir uma economia das novas zonas e interfaces de contato. O eixo das dobradiças é o axioma de uma negociação entre diferentes temporalidades. Dessa forma, notamos que a *linha orgânica* adquiriu consistência, enrijecendo as tensões entre os planos distintos, não apenas delatando, mas sim, propondo uma existência subjacente às superfícies, que ao dinamizarem suas atuações, incorporam uma capacidade de articulação por meio de um composto já tridimensional que vai alargando o seu alcance. Agora entrevê a irresistível oferta a uma existência conjugada.

A linearidade da *linha orgânica* dos *contra-relevos* e *superfícies moduladas* ganha dinâmica. Antes, era índice dos encontros transmutados em desencontros, um descompasso formal que não induzia a um desequilíbrio propriamente. Era uma equação variável entre as superfícies. A discreta diferenciação da *linha orgânica* punha o espaço em negociação, ou, ao menos, indicava a possibilidade desta negociação. Nos *Bichos*, a *linha* literalmente presentifica essa aspiração à variação a que se submetem as superfícies. Ela é a propositora dos processos de diferenciação, sendo responsável por lidar com possibilidades de novas cooperações a todo o momento impostas pela articulação dos planos mediante a intromissão de forças exteriores.

Lygia percebeu que o ensejo da autonomia da forma pictórica era uma maneira de eliminar certa condição subjetivista e trágica da obra. A circunstancialidade da conjugação de seus elementos constituintes se tornaria determinante não somente para subsumir uma suposta alforria, mas sim, acentuar o direito a uma existência fortuita. Por conseguinte, a *linha* torna-se o nexos capaz de assegurar essa articulação aos novos “modos de ser” de suas obras.

Os *Bichos* foram os primeiros trabalhos que efetivaram uma dinâmica de diferenciação constante. Não se furtaram ao direito de se articular. A impermanência colocava a existência num *entre-mundos*, no qual, o “estar em comum” não provinha de uma conciliação, mas sim, de um “estar entre fluxos”, confrontando-se às novas possibilidades das intermináveis composições e recomposições constantes.

Assim, surgiu uma *linha* dinâmica que infringiu a impassibilidade das quinas, dos cantos, das esquinas. Elas agora se incumbem de uma tarefa movente, recebendo estímulos alheios a si por força de um entorno impermanente, próprio de uma inquietude fundamental para sua vitalidade. A *linha* conduz o obstinado desejo por um incessante “continuar” por parte da obra. De uma obra que se alicerça no irrevogável direito de seu funcionamento operar inequivocamente as engrenagens que a mantêm viva. Dando atenção para uma existência que se reserva a um continuado processo de deambulações e errâncias através de si mesma, como que abrindo oportunidades para se avivar outras formas de habitar o mundo. O plano pictórico é entregue ao dissabor de uma vida reticente, posto que, uma vez protuberância, também pode se resumir a ser a base, suporte da estrutura, alicerçando a liberdade de seus pares, atuando rente ao chão, escondido, porém, ansioso a novas oportunidades de movimentação.

Desta forma, a *linha* proporciona a oscilação determinante para uma existência composta, própria de uma obra que é parte de uma conjugação, ambiciosa por um entorno cúmplice que a convoque de modo a manter o curso de sua circulação. A prerrogativa é a mobilidade. No entanto, esta pode presumir uma gratuidade, que de fato não nega uma atuação pura e destituída de grandes elucidações, contudo, o seu nobre propósito de manter viva uma ambição móvel carrega uma significância que o impossibilita de ser pormenorizado.

Linhas desertoras

Os *Trepantes* são trabalhos que já apresentam outro comportamento da *linha* dentro de suas gêneses matéricas. O desdobramento da etapa anterior é evidente; se nos *Bichos* a diferenciação da linha orgânica adquire uma potência dinâmica e processual sujeita a interferências externas, nos *Trepantes* sua ação se modifica. A variabilidade proporcionada pelo eixo articulável dos *Bichos* beirava uma economia dos afetos, sua rigidez era um interposto capaz de gerir uma condição processual que propiciava contínuas configurações e reconfigurações. É que a obra sobrevivia mediante atravessamentos temporais, e logo, necessitava de um elemento capaz de reger esse processo de negociação irresoluto. Assim, nesses trabalhos, que eram feitos tanto de alumínio quanto de borracha,

nota-se uma nova estratégia de ação da *linha*. E, diga-se de passagem, quando eram feitos de borracha, recebiam a denominação *Obra mole*.

A *linha*, além de adquirir flexibilidade, passa a se projetar enquanto ramificações. Inicialmente índice, agora redimensiona a sua atuação, sua ativação é um desgarramento, a dinâmica negociante não faz mais sentido, ela não mais media ou conjuga, mas promove, ou melhor, substancializa os desvios. A ação desviante incorpora o devir *linha*; se embrenha, se prolonga, se desmembra, ativando graus de potência nos traçados desertores, ainda partes de uma unidade autoreferente.

A deserção não implica uma cisão, destituição de sua natureza originária, é apenas o desejo de uma obra que não se permite definitiva. Sua diferenciação promove uma latência que desregula, que se desmembra de sua prévia inteireza. Assim, ocasiona-se uma nova orientação espacial, onde desmembramentos se ramificam atrelados a substâncias terceiras. Essa possibilidade de atrelamento a uma realidade outra é o fator que atesta a capacidade dos trabalhos lidarem com atravessamentos temporais e espaciais, estando sempre sujeitos a novas misturas. Logo, notamos que essa possibilidade de se configurarem novos entrelaçamentos ultrapassa uma suposta constituição ainda redutível a si mesma. A sua variabilidade depende de novos encontros com outros mundos, ou seja, o seu metabolismo condiciona um prolongamento em direção a novas realidades num processo de expansão ávido por uma maior relação com seu entorno. Ela não se alimenta mais dos “empurrões” ou “conduções” anteriores, agora quer abraços. Desta forma, desagrega o composto autorreferente, que no caso dos *Bichos*, mesmo uma unidade aberta a variações, ainda não possuía um envolvimento pleno com o *altero*; as articulações ainda eram internas, por mais que provenientes de estímulos alheios. O ritmo era externo, mas os pares dançantes pertenciam todos ao mesmo grupo.

Trepantes é uma série de trabalhos que consiste em recortes espiralados em metal e borracha dispostos a se enroscar a quaisquer tipos de superfícies que lhes ofertassem aderência. A organicidade dessas obras ativa um metabolismo vivo composto, implica numa grande variabilidade formal, sempre sujeita a novos enroscamentos. Desse modo, a *linha* se torna uma ramificação que possui na flexibilidade do poder de adesão o seu maior trunfo. A obra forja uma gênese quase sexual; as possibilidades de atrelamentos encontram cúmplices que se deixam seduzir. Nos *Bichos*, as relações se davam no plano das negociações, as novas composições que se ocasionavam estavam sempre sujeitas à forma como os contínuos rearranjos equilibrariam a nova conjuntura estrutural. O equilíbrio era determinante para que as ações encontrassem um diálogo que estabilizasse as variações. Diferentemente, os *Trepantes* propunham um diálogo

mais “sensual”, a obra se “atranhava” às superfícies, firmando uma existência disruptiva, porém, compartilhada. A projeção de seus prolongamentos no espaço assegurava um estado de criação metamorfoseante, sempre sujeito a novas “unidades compostas”. Mas ainda assim, “unidades”, ou seja, extensões e ramificações provenientes de um composto matérico comum, capaz de instaurar uma existência insidiosa, contudo, remissiva ao direito de pertencer a uma mesma substancialidade. Os planos entram num processo de inquietação; o nivelamento é opressivo; parte-se para uma emanção que só encontra sentido ao incinerar-se pelo *outro*, um *outro* “insituado”, diga-se de passagem. É o intento por uma ventura consentida, que nada mais anseia do que uma expansão.

A flexibilidade desses trabalhos de Lygia revela o desejo pelo circunstancial. A nova disponibilidade da obra enquanto um objeto do mundo, cabível de relações entre meios e universos variados, legitima o notório desejo da artista em integrar arte e vida. Assim, ao abrir a sua existência para o mundo, a obra é atravessada por intromissões de proveniências dissemelhantes a si, revelando novas moradas e formas de convívio. Tais questões, apesar de indicarem uma pesquisa artística cada vez mais direcionada às relações e interpessoalidades, e logo, ao sensível que se ergue daí, ainda possui, notavelmente, resquícios dos princípios construtivistas subjacentes à escolha de uma materialidade neutra, como forma de atestar uma natureza primordial, genuína, despojada de subjetivismos.

O “corpo-a-corpo” dos *trepantes* revela o desejo de emanção da obra, sendo um processo de abertura para os *entre-mundos* das interseções. A não centralidade, sua condição incidental, permite a obra emanar sua incidência de corpo vivo, de uma vitalidade que se abastece dos intentos e desvarios de suas errâncias pelo mundo. Esse “corpo-obra” é um corpo não mais apenas movente, mas que flui, que se prolonga, um “ser em extensão”, ambicioso, desejante.

Assim, Lygia vai aglutinando forças que cumulam conflagrações. As camadas superpostas umas às outras trazem a evidência da disparidade material daqueles encontros. Isso é uma maneira de tencionar a realidade. Esse ímpeto que a obra carrega ao buscar terrenos compatíveis, é um claro anseio de não sucumbir ao sedentarismo. Com efeito, essa atuação ressalta o cultivo de outras possibilidades. A artista trafega por diferentes superfícies de inscrição. É uma tática de vida; subsume que a realidade é furtar-se ao dever de uma realidade ordenada. Logo, é ressaltado uma prática artística que dali a diante, passa a ecoar cada vez mais a liberdade da vida enquanto processos de criação vitais.

A linearidade equânime da *linha*, passando a adquirir o estatuto das “ramificações”, encarna uma sobriedade flexível, tornando-se capaz de alterar os sentidos de direção sempre que for solicitado. Sua existência, ao deixar de ser apenas nego-

ciadora como nos *Bichos*, se permite ao descomedimento como tática de ação. Os traçados conjugam a substância, enrijecem pólos de potência na materialidade da obra, desmembramentos que não a fragmentam, não a dividem, mas que alargam a sua existência. No entanto, ela ainda não rompe com o estatuto do objeto, mesmo tendo sinalizado grande simpatia ao exterior que lhe avizinha. Desta forma, após adquirir “diferenciação”, “dinâmica” e “variação”, o próximo passo da *linha* na obra de Lygia Clark será o “ato”, a sua indiferenciação enquanto um *fazer*.

Linhas laboriosas

Caminhando traz uma nova direção de pesquisa artística para Lygia Clark. A poética da “experienciação” da obra, de sua ampliação no mundo e sua disposição a encontros casuais, conjugando, entrelaçando, notavelmente é uma questão que cada vez mais vai ganhando espaço na produção da artista. A proeminência do *fazer* ganha importância em seus trabalhos, a *linha* se transforma em um vetor de ação que precisa ser encarnado, impondo uma estratégia que dilata a amplitude de alcance de seu efeito. O seu procedimento, ao mesmo tempo em que deixava patente a potência das articulações e deambulações, também revelava a ambição de uma transformação mais estrutural. A *linha* tornou-se um elemento responsável por sustentar as manobras de ação das obras que, depois da *linha orgânica*, já passam a adquirir uma existência compartilhada com o mundo exterior, algo seminal para a realização dos trabalhos enquanto compostos, conjugações. Assim, a artista valida uma variação menos relacionada à natureza material dos objetos, e mais ao nível de sua sintaxe. O que ganhava relevância era sua forma de significação perante o mundo, ao mesmo tempo legitimando certo teor autônomo à sua existência, assim como, certo interesse em fazer desse processo de ampliação uma atuação compartilhada.

Em 1963, Lygia propôs um trabalho que consistiu em um recorte feito numa fita de Moebius, que sem frente ou verso, propiciava uma operação minuciosa, contínua, que só se encerrava quando a espessura da superfície do papel já não comportava o corte da tesoura. Assim foi denominado *Caminhando*.

Como parte de um processo de trabalho que podemos determinar enquanto um “divisor de águas”, dali em diante, evidenciava-se a primazia do ato, com o *fazer* ganhando mais importância do que a obra em si mesma; abertura a exercícios de gratuidade. Neste sentido, o *existir* vai se configurando numa ação incessante e indiferenciada entre sujeito e objeto. A restrição da obra enquanto exclusiva detentora da produção de sentidos vai se dissolvendo à medida que a importância da vida na construção da mesma ganha cada vez mais relevância

no pensamento investigativo de Clark. A evidência advinha da necessidade de se conceber a arte enquanto uma experiência ativa, rompendo com a habitual hierarquia dos processos de recepção de trabalhos artísticos. Assim, notamos em seu processo de trabalho em *Caminhando*, que a obra se torna uma estratégia de ação na qual os processos de significação se dão como encontros fortuitos. A imprevisibilidade do ato é indicador de uma proposta experienciada enquanto aposta, destituída de predeterminações, aberta à possibilidade de um manejo por sobre os caminhos e descaminhos da produção de sentido.

A relevância e potência desta *linha* só se evidenciam no momento de sua própria realização, a instantaneidade do ato assegura um “abrir passagem”, impondo a sua realização enquanto fratura da matéria. Realizar a obra é percorrer caminhos. A experiência propõe um atravessamento à substancialidade do papel; atravessamento de mundos. Em *Trepantes*, ao propiciar um desmembramento da forma, prolongando a sua articulação e ocasionando encontros efetivos com a materialidade exterior, a *linha* ainda se constitui uma dimensão gráfica, sua realização é representativa para uma obra que ainda possuía certa coesão formal. Já em *Caminhando*, como a obra transforma-se num ato, uma ação, a *linha* deixa de ser indicativa de uma intermediação entre contextos distintos, tornando-se a própria cisão que a incidência da tesoura vai inaugurando sobre o papel. Essa *linha* se confunde com um *existir*, sua realização é a própria emanação de sua existência. Ao cortar o papel, o participante redimensiona a gratuidade dos gestos dando potência criadora a eles, contaminando sua vida com “vetores de poeticidade”, aberturas capazes de resignificar os gestos e as ações supostamente mais corriqueiros da realidade cotidiana.

Desta forma, notamos que o corte na fita de Moebius não é apenas um mero recorte sobre uma folha de papel qualquer. Ao mesmo tempo em que é um gesto gratuito, ele também representa uma ação que percorre um caminho, que não deixa rastros, mas que atravessa uma realidade, desmembrando-a, onde sua própria travessia é a possibilidade de prolongamentos. A infinitude da ação só encontra limite na própria materialidade do gesto, que em determinado momento tornar-se incapaz de continuar a sua operação, a superfície do papel se estreita e a impossibilita.

Em *Caminhando*, a *linha* é o puro labor, trabalho, operação. A sua existência se dá no “agora”, nada antes e nada após.

Assim, é importante que nos atentemos para o caráter *altero* dessa *linha*. A *Linha Orgânica* promovia uma diferenciação entre os planos de mesma cor no composto pictórico, uma incompletude orgânica, própria da materialidade da obra, atestando um “estar em comum” entre diferentes dimensões de uma

mesma matéria. Nos *Bichos*, a linha lida de forma negociadora, intermedia as possibilidades de variação da obra perante as vicissitudes das forças externas. Nos *Trepantes*, a linha torna-se desertora de uma unidade até então impassível a emanações, e desta forma, busca a sua ampliação e prolongamento, oportunando novas superfícies de contato, admitindo o mundo através de suas aberturas. Assim, ao concebermos a *linha* de *Caminhando*, percebemos que a “convergência” ou mesmo a “intermediação” não é o seu forte. Sua ação não é propriamente diferenciadora e nem negociadora. Também não há certo caráter desertor que indique uma atuação minimamente paradoxal, já que por mais que ela desmembre a fita, o resultado final da ação é irrelevante para a construção de sentido da obra. Assim, poderíamos colocar em xeque a promoção do “estar em comum” dessa *linha*, diferenciando-se de suas ações nas outras obras. O fato dela não ser conjugadora ou negociante, como as duas anteriores, não impede sua potência de trânsito e contato. Ela se coloca enquanto interrupção de uma ação que infinitamente se alonga, que promove um “caminhar” capaz de dissolver as fronteiras existentes entre as descobertas e os rompimentos, tudo passa a fazer parte de uma contínua construção, na qual o *comum* é também aquilo que atravessa e dilata.

Mas *comum* como um por vir, não poderá querer dizer uma identidade comum, não quer dizer o idêntico, a unificação ou uma identificação com uma substância ou essência dada, como uma matéria ou corpo coletivo, na qual aquilo que somos ou podemos ser se encontra fundido, dissolvido, moldado, apropriado. O *comum* seria, antes de mais e primeiro que tudo, indício e sinal de nossa finitude, do fato de que podemos, com aqueles com quem não temos *nada em comum*, ter pelo menos isso em comum. É nessa *figura do comum* como algo que está em potência e que está em expectativa, como traço da incompletude e do inacabado que cabe a cada um, que o espaço do comum se *abre*. Só nessa *abertura partilhada*, de uma escassez ontológica compartilhada, se poderá tornar necessário tomar parte na articulação da co-existência e do *estar-em-conjunto* dos humanos. (SILVA, 2011, p.17)

As palavras do filósofo português Rodrigo Silva nos convocam a esse mesmo desejo de expansão de um *comum* que não mais se resume a uma substancialidade unificadora. Assim, as *linhas laboriosas* operam uma produção ativa da realidade, numa cadência que engana. O corte da tesoura não desagrega, muito menos destrói como poderíamos suspeitar. Pelo contrário, erige um caminho que repousa sua ambição no desejo pela fratura da presença, nos evidenciando o irremediável “continuar” de todas as conflagrações de rastros e ruínas que permeiam o viver, assim como um interminável processo circulante que a todo o momento nos permite o contato com as sobras e entornos que nos

avizinham em cada caminhar. E que se ofertam constantemente a nós, como se fossemos recompostos de outras unidades fragmentadas, mas ainda bastante capazes de repercutir nos “interespaços” de nossos próprios corpos.

Essa *linha* instaura um rebento “interminável”. Procede numa existência que se furta ao primado das “grandes ocasiões”, deflagra uma vida que representa a proeza dos exercícios de gratuidade, agora responsáveis por validarem aquilo que comumente destoa dos idealismos, que é o seu contrário. O vigor de uma vida desconcertante, oscilante, incalculável, mas não menos enervante e minuciosa.

Por força de uma existência cada vez mais reticente frente às tentativas de contornos prévios, notamos que a disfunção de determinadas realidades é menos uma impavidez e mais um “agregar” de forças que pouco desfrutam de visibilidade. E justamente, diante deste processo de tornar visíveis as “emergências” invisíveis dos homens é que Lygia incitou a formação de novos horizontes para os mesmos. Diante dessas tentativas de restituição de uma existência soterrada pelos vícios mundanos das relações, a artista deixou claro que o próximo passo seria adentrar a realidade do corpo.

Referências

- ARENDDT, Hannah. A condição Humana. Brasília: Forense universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Ed.34, 2005. P17
- RANCIÈRE, Jacques. Comunidade Estética. In: Revista Poiésis nº 17. P. 169-187. Julho de 2011
- SILVA, Rodrigo(org.). A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. P17

Minicurrículo

Bruno Gomes de Almeida é formado pela universidade federal de Juiz de Fora-MG, com licenciatura e Bacharelado em Artes. Também sou mestrando em História e Crítica de Arte Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É professor de artes no ensino básico e também desenvolve pesquisas práticas enquanto artista à frente do coletivo “Arte na Beira”, que aprofunda pesquisas sobre práticas artísticas coletivas.