

ENSAIO SOBRE O DELÍRIO COMO FORÇA ESTÉTICA – E POLÍTICA

AN ESSAY ON DELIRIUM AS AESTHETIC POWER – AND POLITICAL

Tania Rivera

Resumo

O ensaio busca pensar a psicanálise como dispositivo que incitaria à suspensão de narrativas hegemônicas e de invenção de espaços culturais de movimentação alteritária, tomando-a, portanto, como prática indubitavelmente política e que pode dialogar com a arte na busca de estratégias e arranjos para tais movimentos subversivos. Para performar tal proposta, traz comentários críticos e reflexivos sobre algumas obras presentes na exposição Lugares do Delírio.

Palavras-chave: arte; política; alteridade; subversão.

Abstract

The essay aims to think the psychoanalysis as a device that would incite the suspension of hegemonic narratives and invention of cultural spaces of alteritary moves, therefore, taking it undoubtedly as a political practice that can dialogue with art in the research of arranges and strategies for such subversive movements. In order to perform this proposal, it brings critical and reflexive comments on some works present in the exhibition Places of Delirium.

Keywords: art; politics; alterity; subversion.

REVIRAMENTOS DO SUJEITO E DO MUNDO

Quando descobri o *Divisor* (1968) de Lygia Pape, fascinou-me a simplicidade com que esta obra parecia encarnar o tecido incorpóreo no qual cada um de nós tem lugar no mundo. Trata-se de um pano – um grande lençol, digamos – com fendas regulares nas quais pessoas passam suas cabeças e saem a andar juntas, claro, apenas podem andar conjuntamente e no mesmo ritmo, pelos espaços e ruas da cidade. Nele a arte pa-

Associação Psicanalítica de Curitiba, em Revista, nº 35, 2019 p. 117-133 117

recia mostrar-se uma construção a nos unir em uma trama de fios incontáveis – que, curiosamente, se revelaria sob o microscópio um cruzamento geométrico de retas, como a evocar a tradição da vanguarda artística concretista na qual Pape e seus companheiros de aventura neoconcreta buscavam enxertar gente e vida. No movimento do tecido e das pessoas, a geometria latente da estrutura social parecia assim tornar-se orgânica e fluida como um mar de ondas suaves, convidando a um modo lúdico de pertencimento a uma coletividade.

Mas intrigava-me seu título, *Divisor*, que talvez contradissesse essa ideia idílica de proposição do coletivo como comunidade fluida e prazerosa. Em um Super 8 realizado pela artista, são crianças que habitam essa veste coletiva, crianças negras, em um terreno acidentado como o de uma favela¹. Quase no mato, na clareira, em plano íngreme, o *Divisor* com as crianças de Pape parece diferente de imagens mais recentes nas quais o lençol ondula-se ao sabor do movimento entusiasta e respeitoso de amantes da arte em cidades diversas ao redor do mundo, no asfalto próximo a museus expondo a obra da artista. As crianças não parecem brincar tanto. Talvez elas estejam um tanto constrangidas. O lençol as prende, limita, domestica. O olhar da artista, fora da imagem, parece materializar-se nos gestos das crianças e em seus olhares, em uma estranha coreografia. O *Divisor* parece aí de fato dividir, mostrando as fronteiras e explicitando as tensões implícitas na ideia de tecido social. E faz ver cada um de seus integrantes – negros, em sua maioria – como emoldurado pelo branco do tecido à sua volta, diferente da multidão na qual em geral rostos e cores de pele se misturam e perdem sua singularidade. Além disso, cada cabeça está *dividida* de seu corpo. Em versão projetada por Pape para a galeria IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), sopraria vento quente na parte de baixo e gelado na de cima, e haveria espelhos nas paredes laterais. “Já imaginou aquelas cabeças sem corpo conversando umas com as outras naquele pano branco?”, perguntava a artista (apud Mattar, 2003). Uma multitude de cabeças unidas, porém afirmadas em sua singularidade, formam aqui o coletivo, “conversando”, mas sob a condição que a tela branca esconda seus corpos, e que revele apenas em parte o terreno problemático em que pode se formar e mover.

De fato, o *Divisor* é um plano que divide o mundo – nos divide – em dois campos. O de cima é enfocado pela maior parte das imagens que nos chegam das recentes realizações dessa proposição. O de baixo aparece em algumas fotografias, menos numerosas, em geral como conjunto impessoal de pernas paradas ou a se moverem em uníssono. Na verdade, eu não havia atentado para essa dimensão da obra até experi-

mentá-la, em 2010, por ocasião de sua realização no pátio do MAM – Rio para filmagem a integrar a 29a Bienal de São Paulo. Amigos me haviam encaminhado por e-mail o convite aberto a quem quisesse participar. Quando cheguei, o tecido já flutuava no ar graças a muitos corpos eretos; lembro-me de lamentar que nem todas as fendas estivessem ocupadas e que uma de suas pontas tombasse no chão. Vibrava um entusiasmo difuso, mas eu não conseguia sentir a presença de todos, juntos, pois meu contato visual limitava-se a algumas pessoas à minha volta. Os objetivos da equipe de filmagem nos dirigiam a permanecer parados e, a um sinal, a andar para frente por algumas dezenas de metros e logo voltar, de costas, repetidamente, por algum tempo. Creio agora que me senti *dirigida*, em certa medida, cerceada em meus movimentos, enquanto ansiava por um voo coletivo que não se concretizava. Não me lembro bem em que altura da cena, que começava a tornar-se um pouco cansativa, algo surpreendente aconteceu. Do centro do tecido começou a vir um súbito farfalhar e logo percebi que algumas pessoas punham-se a suspender com os braços o tecido, de modo a retirar suas cabeças da fenda, cada um em seu ritmo e a se entreolhar por baixo do pano, sorrindo. De maneira contagiante, começamos a sair de nossos lugares e a trocar de lugar um com o outro. Recordo-me da alegria infantil que acompanhava esses movimentos e dos olhares cúmplices que os acompanhavam. Subvertíamos o tecido, a estrutura, o plano em que cada um tinha lugar, e mostrávamos – realizávamos – algo *por baixo dos panos*, como diz a curiosa expressão popular. Estávamos vivos – e juntos – na medida em que podíamos *trocar de lugar*.

Curiosamente, essa experiência ressoou minha prática em psicanálise. Como analisanda assim como analista, aprendi ao longo de muitos anos que se a psicanálise é uma prática de *revelação*, e teria portanto a ver com a suspensão de véus, não se trata nela de desvelar a verdade como narrativa definitiva a se obter pela correta interpretação de seus disfarces. Creio que se trata, fundamentalmente, de suspender narrativas hegemônicas e de poder se movimentar em um espaço insuspeito, com os outros. Em um espaço inventado: espaço do desejo e do que se passa por debaixo dos panos, entre nós. Creio que a psicanálise consiste, nesta chave, em prática indubitavelmente política.

LUGARES SEM FRONTEIRA

Apenas alguns anos mais tarde dei-me conta inteiramente de que o acontecimento que vivi no *Divisor* ensinava também sobre o que eu

buscava na arte, desde que comecei a estudá-la: buscava *lugares*, no plural. Lugares do sujeito na cultura, ou melhor: *lugares-sujeito*. Outros lugares, distintos do local predeterminado para cada um na malha rígida da sociedade. Lugares móveis. Formada em psicologia, eu investigava o campo da loucura na obra de Freud, tentando contribuir para uma compreensão do lugar marginal que a psicopatologia nomeia como “psico-ses”. Incomodava-me o modo deficitário como este amplo terreno costumava ser caracterizado, pela ideia prevalente de que algo falhou na constituição psíquica de determinadas pessoas. Parecia-me equivocado encarar os modos plurais de sofrimento mental grave como infelizes exceções que confirmariam a regra da “boa” constituição subjetiva. A Reforma Psiquiátrica já espalhava há mais de duas décadas pelo mundo a revisão não só dos modos de tratamento mas também da própria ideia de “loucura”, salientando sua determinação cultural e sócio-econômica, mas parecia-me que os teóricos em psicanálise ainda não haviam tomado para si a séria tarefa de buscar caracterizações positivas desses modos subjetivação “desviantes”. Para o enfrentamento desta tarefa, Freud já fornecia, no entanto, uma base fundamental com sua conhecida “metáfora do cristal”. A patologia torna visíveis as linhas de força existentes em “condições normais”, afirma o psicanalista, assim como um cristal mostra sua estrutura ao se quebrar. Ali onde o adoecimento traz uma quebra ou uma rachadura, “normalmente pode estar presente uma articulação” (Freud, 1933, 1976, p. 77). Isso significa, sem dúvida, que quando alguém entra em crise, em surto psicótico, revela-se a estrutura que anteriormente encontrava-se provavelmente encoberta, apesar de efetiva. O adoecimento corresponderia à rasgadura, à quebra do que antes já era uma articulação, como a das dobradiças de uma porta (ou de um *Bicho* de Lygia Clark). Antes da crise, um movimento era possível, um entreabrir da porta, uma reconfiguração móvel do *Bicho*. Com ela, a porta se escancara e o *Bicho* desmonta. Mas o princípio do cristal encoraja-nos a ir além desta interpretação estruturalista da qual Jacques Lacan retirou sua clínica diferencial, dando o importante passo de mostrar que o analista deve ir além dos sintomas apresentados pelo analisando para buscar identificar seu modo de funcionamento de base – suas linhas de clivagem, o desenho e a posição de sua “porta” – e dele extrair a direção do tratamento. Porque Freud enuncia tal princípio a respeito da relação entre os pretensos “normais” e os “doentes mentais”, identificando de modo geral estes a tal estrutura partida que em todos nós já seria clivada. Assim, o delírio de observação da esquizofrenia paranóide escancara a avaliação que nosso supereu exerce sobre nosso eu, por exemplo. E por isso o dito doente mental carrega

um saber fundamental sobre todos nós, como já atestava o medo reverencial que os povos antigos tinham do “louco”. A “loucura” nos constitui, portanto, subterraneamente, a todos – essa é a lição, radical, que nos impede de traçar fronteiras claras entre o “normal” ou o “neurótico”, e o psicótico. Elevada a “princípio” fundamental por Jacques Schotte (Schotte, s./d.), psicanalista belga que orientou meus estudos de pós-graduação ao lado de Jean Florence, a metáfora do cristal incita a uma concepção bem mais complexa do que aquela das estruturas clínicas bem determinadas, das quais uma apenas corresponderia à psicose. Ela leva Schotte a propor o termo *pathoanálise* para ressaltar que as patologias mentais esclarecem os fenômenos humanos em geral.

Além de suspender toda delimitação prévia entre o normal e o patológico, creio, de minha parte, que a metáfora do cristal nos fornece a base para a concepção de uma espécie de *estrutura movente*, por assim dizer, se pudermos suportar o oxímoro. Nela o cristal é fluido e torna-se uma espécie de caleidoscópio: jogo entre elementos que revela, a cada momento, uma configuração singular. As clivagens lá estão, correspondendo às distinções entre os elementos, porém as fraturas se dão conforme uma articulação que não é fixa e predeterminada, mas se rearranja no tempo, ao sabor de fatores diversos, inclusive aqueles, que, de “fora” – acontecimentos variados, em dado contexto socioeconômico e cultural – atingem o caleidoscópio, fazendo-se inclinar ou mover.

Longe das delimitações geométricas – das retas fronteiras entre normal e patológico, entre neurótico e psicótico etc. – lidamos, assim, com suspensões e giros imprevisíveis. Com movimentos, suspensões e reviramentos, como no *Divisor*. Com coisas que se passam “por baixo dos panos” e tendem portanto a ser invisíveis, se não colocarmos nosso olhar – nosso corpo – dentro do “pano” e nos arriscarmos a ao menos dar uma espiada no que está por baixo. Em vez do estabelecimento de um ou alguns padrões de normalidade e da consequente caracterização negativa do que deles destoa, propomos, com a figura do caleidoscópio, a concepção de um campo de elementos (cristais diminutos, digamos) que se arranjam de modos variados no espaço-tempo (e podem portanto, em alguma medida, rearranjar-se, em um processo analítico, mas não deixam também de se reconfigurar ao longo da vida, em dinâmicas imprevisíveis, por movimentos sutis ou, por vezes, bruscos).

É importante notar que não se trata, contudo, de defender aqui um relativismo que levaria a pensar os modos plurais de subjetivação como versões infinitas diante das quais só nos restaria desistir de qualquer

tentativa de caracterização. Trata-se, antes, de renunciar à teorização segundo o modo de compreensão da grande narrativa unívoca e definitiva, em prol de construções multidisciplinares, fragmentadas e provisórias, nas quais singularidade e contexto se articulem em narrativas *efetivas* – ou seja, capazes de carrear algum *efeito* teórico (e político). De forma análoga àquela como se delineiam, note-se de passagem, as “construções em análise”, no léxico freudiano: lidamos, no pensamento teórico, também com ficções e versões múltiplas, com palavras capazes de se transmitir a outrem, ou seja, de gerar novas ficções e versões (Freud, 1937, 1975). Com potência subjetivante, ou seja, capazes de gerar *sujeitos* – considerando que o sujeito não corresponde a dado indivíduo empírico, mas sim, como propõe Lacan, a certo *efeito de sujeito*, a se refazer, repetida e imprevisivelmente, entre nós.

Versões infinitas e reviramentos discretos estão provavelmente todo tempo acontecendo, na vida. Mas o campo cultural no qual eles se configuram e tornam-se ficções que de alguma maneira podem se efetivar entre nós parece-me ser o que denominamos, um tanto vagamente, Arte.

Para buscar compreender os modos “desviantes” de subjetivação, podemos portanto recorrer às proposições artísticas, assim como aos artistas e a nossas próprias experiências de vida deveríamos recorrer, segundo Freud, para saber mais sobre o inconsciente e a mulher (Freud, 1933, 1976, p.165) – esses territórios de desvios e enigmas, ou seja, de potência política. A própria psicanálise deve revirar-se para fora de si mesma – de sua teoria e de seus consultórios, de seus estritos estudos de casos – para buscar na cultura e no atrito com outras disciplinas aquilo que a determina e nela pulsa (suas pulsões, digamos): a vida.

Estamos, é claro, a anos-luz do uso da psicanálise como ferramenta de interpretação de obras de arte, ou seja, de substituição de uma narrativa que se apresenta como correspondente ao suposto “conteúdo” de uma obra por uma outra narrativa, autoritariamente tomada como mais verdadeira que a primeira. Mas não basta hoje recusar tal equívoco, que chegou a gerar “psicobiografias” de artistas através de suas obras. Comum há algumas décadas, essa posição metodológica foi amplamente substituída, na atualidade, pelo cotejamento entre teoria psicanalítica e produções culturais, em atitude mais respeitosa, mas que muitas vezes não faz mais que confirmar ou explicitar didaticamente pontos da teoria psicanalítica, raramente colocando-os em risco e transformação diante do que cada obra poderia ensinar. Não raro, tais estudos tomam obras de arte como modelos de uma suposta subjetividade “contemporânea” na qual o

Real estaria posto em primeiro plano. Na trilha de um “retorno do real” na arte contemporânea, explorada pelo crítico americano Hal Foster nos anos 1990 a partir da teoria lacaniana (Foster, 1996), psicanalistas começaram a se debruçar sobre a “body art” e outras manifestações nas quais o trauma seria diretamente convocado. Considerações sobre tais obras não podem, contudo, ser rapidamente generalizadas para a arte em geral – tão diversificada e mesmo esgarçada em suas fronteiras, na produção recente – e por vezes correm o risco de apenas espelhar as elaborações teóricas sobre o Real. Eventualmente, elas chegam a adotar implicitamente posições normativas diante do caráter escandaloso de certas proposições artísticas (como as radicais modificações corporais da artista Orlan, por exemplo), que ecoariam modos de subjetivação “contemporâneos” porque inadequados.

Ao lado disso, no campo da crítica de arte, o papel do psicanalista como intérprete cedeu lugar a uma convocação mais interessante, mas ainda restrita ao comentário sobre narrativas “subjetivas”, como se sua voz fosse pertinente apenas quando se tratam de obras mais intimistas, autobiográficas ou autoficcionais, que eventualmente evocam o ideário surrealista ou trazem menção explícita à psicanálise. A atribuição de tal lugar ao psicanalista não deixa também de carregar um equívoco. Longe de ser apanágio da intimidade e da “subjetividade”, a psicanálise é prática e teoria do sujeito *fora de si* – na curiosa expressão que nomeia o excesso, a loucura que pode tomar qualquer um de nós. O sujeito não está dentro de si mesmo – no indivíduo – mas surge no outro, nos objetos, no mundo. O sujeito aparece na Cultura – ou melhor, ele aí (*mal*) está, se pudermos parafrasear o conhecido título freudiano *O Mal Estar na Cultura*, em sua tradução para o português tornada clássica, apesar do termo alemão empregado por Freud significar, mais rigorosamente, *O Desconforto* (*Unbehagen*) na Cultura (Freud, 1930, 2010). Muito mais do que deter um saber sobre o sujeito em sua intimidade, podemos afirmar que a psicanálise busca *na cultura a singularidade do sujeito*. E é por essa posição metodológica e epistemológica – na medida em que põe em xeque as próprias condições de construção do conhecimento – que a psicanálise distancia-se da psicologia e de todo psicologismo, para afirmar-se de saída como teoria da cultura.

Na cultura, de fato, ela encontra seu lugar (ou seus lugares, plurais) e as tarefas históricas a que deve responder. Contemporânea da arte moderna e do cinema, a psicanálise com eles vem, ao longo de mais de um século, compartilhando uma radical crítica do lugar do sujeito como senhor da representação. Uma de suas facetas é a de teoria crítica da re-

apresentação, e ela não deve, portanto, recuar frente à tentativa de teorizar aquilo que arte, cinema e literatura põem em prática: a busca de novas configurações de mundo, ou seja, de modos subversivos de representação pelos quais vão-se transformando sujeito e sociedade.

Para seguir essa trilha e expor sua metodologia de diálogo com obras, explorarei brevemente uma das linhas de reflexão (e ação curatorial) da exposição *Lugares do Delírio*, que organizei a convite de Paulo Herkenhoff, então diretor cultural e artístico do Museu de Arte do Rio (MAR), e teve sua primeira versão nesta instituição em 2017, seguida de nova versão no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 2018.

LUGARES DO DELÍRIO

O projeto inicial da exposição tinha como título preliminar *Lugares da Loucura*. Ele fazia parte de um dos eixos curatoriais da instituição, *Arte e Sociedade no Brasil*, que visa debater questões fundamentais para a sociedade. Levantar na atualidade o tabu da loucura e retomar o debate em companhia da arte – que desempenhou papel relevante para a Reforma Psiquiátrica – parecia-me importante e mesmo urgente (e essa necessidade ganha hoje novos contornos, diante da tentativa concreta de anulação das conquistas básicas da luta antimanicomial no Brasil). Eu não concordava, contudo, com a ideia de tomar a “loucura” como tema, pois isso tenderia a aceitar sua reificação como patologia e a nos fazer perder de vista sua complexa e multifacetada construção social.

Pensei então na noção de delírio tal como Freud a concebe, como tentativa de cura, e propus que se renomeasse a exposição *Lugares do Delírio*. Essa concepção foi muito importante em minha formação e especialmente em minha investigação de doutorado, que consistiu em um estudo sobre a noção de “perda de realidade” na obra de Freud (Rivera, 1996). Esse estudo partia, é claro, da questão da psicose, mas terminou por levar-me à arte, através da ideia freudiana de que todos perdemos “realidade” e de que se trata não de aceitá-la ou rechaçá-la patologicamente, mas sim de transformá-la, em alguma medida – como faz o artista em suas obras. Neste sentido, o delírio psicótico seria capaz de denunciar o “pouco de realidade” (na expressão do poeta e artista francês André Breton, 1927) que todos vivemos e de mostrar nosso poder de transformá-la. Substituir “loucura” por “delírio” significava, nessa linha de pensamento, um gesto teórico de afirmação do campo da psicose como potência transformadora e de recusa de sua delimitação patológica em termos deficitários. Esperava que tal

gesto pudesse reivindicar um alcance político – e percebo agora que ele talvez seja intrinsecamente *clínico*, na medida em que se propõe como dispositivo central de reflexão e proposição curatorial.

Abrindo a perspectiva deste projeto para além da saúde mental, parecia-me importante salientar também que o campo da produção artística pode ser rigorosamente tomado como lugar cultural de *construção de realidade* em chave política. Podemos dizer que na arte, delira-se – ou seja, o pensamento sai dos trilhos habituais, dos eixos imaginários que fixam a realidade “comum” na qual nos alienamos. A arte ensaia modelos de mundo e nos convida a revirar os eixos imaginários prevalentes, colocando-nos fora de nós mesmos – nos lugares múltiplos nos quais cada um encontra o outro e encontra-se *como outro*.

O termo delírio parecia-me assim nomear uma espécie de interseção entre arte e psicose, e servir de motor para repensar hoje as relações – historicamente muito ricas – entre esses campos, evitando a idealização simplista do louco como “artista” e o lugar comum que aproxima o artista do “louco”. Além disso, o termo “delírio” toma na língua corrente um sentido muito interessante de excesso, de prazer e transgressão, em uma convocação radical do corpo de cada um e do jogo que ele estabelece com outros corpos em lugares culturais do delírio – como no carnaval, por exemplo.

Nesse entrecruzamento plural entre arte e loucura no campo da cultura, nesta tentativa de recusar categorizações e etiquetas, borrar fronteiras e multiplicar direções, tentamos afirmar a diversidade de lugares e a singularidade de cada sujeito. Tal abordagem “clínica” incidia no próprio delineamento teórico, ao propor um olhar “construtivo” e positivo sobre o que comumente seria tomado como patologia e déficit. Ela incidia também, de maneira decisiva, na escolha das obras – que mesclava artistas identificados com o universo psiquiátrico, como Arthur Bispo do Rosário, Fernando Diniz e Raphael Domingues, a nomes importantes no mundo da arte contemporânea, como Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino e Laura Lima, salientando em todos a potência de reflexão e transformação da realidade. O projeto curatorial misturava também artistas de reconhecimento internacional com outros pouco conhecidos, que apresentavam ou não ligações institucionais com a rede de saúde mental, e neste contexto de diversidade trazia uma série de trabalhos executados em âmbito institucional – em oficinas permanentes que se dão na fronteira entre arte e tratamento, por exemplo, entre as quais destacamos a *Psiquiatria Poética* realizada por Lula Wanderley e seus colaboradores no Espaço Aberto ao

Tempo (EAT) – e projetos realizados por artistas em parceria com a rede de saúde mental, como residências artísticas, filmes e entrevistas (especialmente com um programa de residências artísticas no Ateliê Gaia, no Museu Bispo do Rosário).

Nesta proposta, recusava-me a aceitar como um estado de coisas a delimitação de determinado segmento – as pessoas que passam por experiências de sofrimento psíquico intenso – e de simplesmente valorizar as obras de artistas que dele fariam parte. Busquei adotar uma posição ética e política que recusasse tal categorização e tentasse estabelecer uma plataforma de deslocamento das fronteiras e delimitações estabelecidas. Apostava na fricção, no corpo a corpo entre obras de artistas que dificilmente seriam aproximados no discurso artístico vigente, como gerador de novos vetores de percepção e pensamento.

Talvez seja desnecessário ressaltar que neste projeto o termo “delírio”, nomeando a possibilidade de surgirem caminhos desviantes, deslocamentos em relação a padrões já estabelecidos, consiste em uma espécie de noção performativa e metodológica que carregaria em si uma potência de subversão política e de defesa radical da singularidade, contra toda padronização autoritária e universalizante. Na expressão *Lugares do Delírio*, tal dimensão se reforça ainda pela afirmação de uma pluralidade indefinida de “locais” nos quais se encontraria a potência delirante. Qual o lugar do delírio? O hospital psiquiátrico? O museu? A arte? O mundo?

Com essa curadoria, pude avançar em minha reflexão sobre o campo das artes de modo a transformá-la em ações concretas para e em torno de uma exposição de arte em uma instituição cultural, desenvolvendo e pondo em prática a performatividade do pensamento, ou seja, tentando abandonar a posição do investigador supostamente neutro diante de seu “objeto”, para assumir o lugar de construção ativa de tal objeto na Cultura. Essa posição deve ser vista, em minha opinião, como simultaneamente clínica e política.

Vamos agora traçar um breve percurso por entre algumas das mais de 150 obras que compuseram a exposição, para tentar explicitar como o gesto de suspensão e reviramento de que falávamos com o *Divisor* de Lygia Pape nela buscava se materializar como convite ao público.

LINHA E GIRO

A série *Invisíveis*, de Ana Linnemann, põe objetos cotidianos inusitadamente em movimento, por alguns instantes. Sobre uma prateleira

branca, um plácido vaso com uma orquídea de repente gira em volta de seu próprio eixo, por poucos segundos (*Os Invisíveis*, n. 3). A longa haste da flor curva-se no espaço e logo para, imóvel. Como no que a psiquiatria descreve como “percepção delirante”, é então toda a cena do mundo que se estranha. O espectador muitas vezes hesita: terá mesmo visto aquilo? Com frequência ele olha à sua volta: algo mais se porá em movimento? Em alguma medida, a cena à sua volta oscila, tornando-se incerta e grávida de alguma revelação.

Para a primeira versão de *Lugares do Delírio*, Linnemann fez girar uma das altas colunas próximas à entrada do MAR, tornando instável a arquitetura do mundo com *Os Invisíveis número 11* (2017). Enquanto isso, a primeira sala da exposição abrigava uma versão inédita de *Cartoon*, uma estante branca que avança em linhas retas pela parede igualmente branca, análoga a um móvel caseiro, mas revira a lógica de sua função de suporte para objetos ao contornar um livro, esposando sua forma, ou ao multiplicar sua superfície em dobras articuladas por dobradiças (*Cartoon – parte 3*, 2017). Nela estão pousados alguns *Invisíveis* – de um lado a orquídea, de outro uma pequena garrafa de coca-cola que se desloca em linha reta por alguns centímetros, uma ou duas vezes por minuto. Sobre suas prateleiras encontramos ainda outros objetos, como uma pequena miniatura da figura do artista Beuys portando a capa/cobertor e o cajado usados em sua célebre ação *I love America and America loves me*, de 1974. Ele gira. Uma luminária pende, cortada como uma laranja. Duas partes da estante ganham o espaço, perpendiculares à parede e paralelas entre si; na borda de uma delas está uma xícara com seu pires, azul, cortada bem ao meio. À sua frente, no outro braço de estante, a metade que a complementaria é vermelha. Sobre um prato azul de cerâmica rente à parede, uma maçã vermelha prossegue o jogo entre as duas cores primárias presente também em duas lanternas sobre fios de metal.

Cartoon – parte 3 foi uma das primeiras obras selecionadas para *Lugares do Delírio*, por sua horizontalidade exata e pela subversão que realiza. Ela negava ali a neutralidade da superfície como mero suporte, além de fazer oscilar a “realidade” com o súbito movimento de objetos. A artista me contou o diálogo que presenciou, poucos dias após a abertura, entre uma menina de cerca de 5 anos e sua mãe, diante da estante. A garota dizia, entusiasmada, que acabara de ver girar o prato com a maçã, e a mulher negava que isso tivesse ocorrido. De fato, este objeto era imóvel. Mas a fala da menina, na voz da artista, me fez entender que o dispositivo deste trabalho, a potência que ele convocava, era a do giro do próprio olhar. Ele nos convidava a fazer girar o prato e a maçã, inertes – com nossos olhos, com nosso corpo. Com nossa mão.

Com efeito, o público insistia em tocar nos elementos de *Cartoon*, apesar da proibição expressa em avisos e pelos anteparos que tradicionalmente impedem a aproximação das obras, no museu. Demorei a entender a razão disso, até que um dia veio-me a certeza de que subversão, o giro operado pela obra no mundo fazia apelo irresistível ao corpo, chamando a mão a assumi-lo ativamente.

Lembrei-me então da história contada por Freud a respeito de seu neto de 18 meses. 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, esboçando múltiplas perspectivas. Um dia, ele encontra um carretel de linha. Segurando com sua mão a ponta da linha, o menino põe-se a lançar o carretel para longe dele – e descobre que pode fazê-lo desaparecer por entre o cortinado de seu berço, para em seguida puxá-lo para fora, fazendo-o reaparecer. Ao jogá-lo para fora de seu campo de visão, ele emite o som “ooo”, entendido pelos adultos como “*fort*” (algo como *longe*, em alemão), e, ao recuperá-lo, o som “aaa”, tomado por eles como “*da*” (“ai 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, fixando uma perspectiva a partir de seu lugar, a criança se poria a viver ativamente aquilo que ela até então sofrera passivamente, quando sua mãe se ausentava. Aquilo que era sofrimento se tornava elaboração e jogo, podendo gerar prazer (Freud, 1920, 1996).

Nessa brincadeira, conhecida como jogo do *fort-da*, trata-se, assim, de uma reta que liga alguém a um objeto e que, tornada linha, flexível, pode curvar-se aos gestos de jogar e puxar o carretel. É digno de nota que a aproximação e o desaparecimento deste se acompanhem, ademais, 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” e ouvintes. Também é importante perceber que entre as duas ações que se alternam há uma passagem fundamental, uma transformação mínima: o meio-giro ou o quarto de giro realizado pela mão da criança. Através deste simples movimento, o corpo punha-se em jogo com o objeto e dava lugar a um sujeito da cena.

Na cena instável montada por *Cartoon* – parte 3, creio que o público de *Lugares do Delírio* era convidado – ou talvez até mesmo convocado – com seu corpo, a assumir um gesto como este.

Talvez os objetos de arte sejam como o carretel do neto de Freud, a convocar-nos. Ou como a linha, simplesmente, a dançar no ar, convidando-nos a tomá-la em mãos, ou a nos deslocarmos com ela. Ou ainda como a linha, a faixa que liga meu corpo a outro corpo, como na performance *In Atto*, de Anna Maria Maiolino, que teve uma primeira versão em 2015 na Galeria Raffaella Cortese, em Milão, e foi apresentada na abertura das duas versões de *Lugares do Delírio*. Nela, a artista brasileira nascida na Itália observa uma mulher inteiramente envolta em bandagem e deitada sobre o chão da sala de exposição. 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 mesmo 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 acompanha, atenta, e em dado momento recebe dela a ponta da faixa, que se põe a enrolar nas 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, de sua prisão na arquitetura do mundo.

Antes do jogo do *fort-da*, talvez a criança fosse, de fato, um corpo-marionete, obediente àquele que deteria seus fios, uma espécie de titereiro encarnado pelo Outro primordial (a mãe, o pai ou alguém responsável por seus cuidados). E talvez esses fios chegassem a sufocá-lo, a paralizá-lo, a quase mumificá-lo, como acontece com as faixas que envolvem a mulher da performance de Maiolino. Brincar de *fort-da* envolve portanto tomar o lugar do objeto, do carretel, para poder brincar vir a sair desta posição para ocupar outro lugar, o de agente do movimento, da mão que empunha a linha. De assujeitado a sujeito, digamos. Há que desaparecer como objeto, recusando tal posição, para tomar lugar de sujeito. Curiosamente, isso faz parte também da narrativa de Freud sobre o jogo de seu neto. Um dia, conta ele, a mãe chega em casa e o menino a recebe

com a surpreendente declaração “bebê oooo”! 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 perder sua imagem. Em seguida, se erguia de maneira a fazer reaparecer sua imagem no espelho – “bebê aaaa”.

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. E talvez criasse, deste modo, neste giro maior, nessa cambalhota, sua primeira situação poética.

Mas *In atto* ensina que o bebê não a cria sozinho. Ele precisa de um outro, com seus gestos e seu olhar – com sua *assistência*, no sentido não apenas 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. Anna Maiolino ocupa o papel de uma espécie de *antitititeiro*: ao contrário daquele que manipula a marionete, ela dá lugar, com sua presença, com seus fios, a gestos do próprio “boneco”. Para tal, parece necessário, em vez de colocar-se fora de cena como quem movimenta o títere, assumir uma posição dentro dela – aquela posição, ímpar, 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. Talvez tal posição possa ser dita “clínica”, no sentido que tentamos elaborar até aqui.

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 reta que não existe como tal e não tem localização geográfica, pois só se desenha, contingencialmente, por minha posição no espaço. Esse horizonte que é linha sempre móvel, mas não deixa de nos ser comum, desde que estejamos lado a lado.

Gilles Deleuze se dispõe, com sua “esquizoanálise”, a “buscar em cada um de nós quais linhas nos atravessam, que são as do próprio desejo” (Deleuze, 1975, p. 17). 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” no sentido de partir de mim, mas sim múltiplo e disperso, disseminado em linhas que me atravessam e reviram, atravessam outros e nos enlaçam.

Acho que é dessas linhas – e desses mapas – que se tratam também nos trabalhos de Natália Leite e Luis Guides, frequentadores da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, que teve origem em oficinas de artes plásticas criadas no final dos anos 1980 por iniciativa de Barbara E. Neubarth, Luciana Moro Machado, Luiza Gutierrez e Rosvita Bauer em parceria com a UFRGS, por meio das professoras Tânia Galli Fonseca e Blanca Brites. Ao longo dos anos, a oficina tem sido um lugar de criação e invenção artística no qual o processo de cada artista é valorizado como produção inovadora de linguagens possíveis.

Em sua longa série de pinturas a guache sobre papel, Luiz Guides (1922-2010), traçava de baixo para cima quadrantes abrigando repetidamente o círculo (ou talvez o “cerco” de Deligny) dos mostradores de relógio, construindo uma geometria fluida e colorida capaz de contar o tempo e marcar o espaço pela presença também reiterada de uma régua com seus números, por vezes grafados ao avesso. A partir de dado momento, ele costumava alternar, sentado diante de seu cavalete, pinceladas no papel e pinceladas no piso do hospital a traçar os mesmos quadrantes e os mesmos números, como a alargar o campo de representação de modo a abarcar o espaço vivencial – e institucional –, e assim tomar lugar na pintura – e na vida, talvez – como sujeito do traço.

Para Edson de Sousa, que o observava pintando em 1998, era como se a pintura “transbordasse do espaço vertical do papel”. E assim Guides criaria

seu equilíbrio tênue como se dentro do mar revoltado em que navega precisasse sonhar com o encontro de alguma margem. O chão se faz seu território como um auto-retrato expandido no mundo. Ali pode colocar os pés como o navegante que enfim encontra algum porto em que possa ancorar. (Sousa, 2012, p. 117)

Do chão – seu singelo porto – ao papel, o pincel viaja no ar como um pequeno barco no mar, deixando rastros que logo se apagam, mas talvez se depositem – como a terceira margem de Guimarães Rosa – no traço, nas linhas, nas cores que hoje vemos. Já os bordados de Natália Leite (1943 -) conjugam casas, animais e figuras humanas em curiosas justaposições, ignorando perspectiva e escala. Talvez também tra-

com uma terceira margem, sempre móvel, na qual se dissemina uma presença forte e pulsante. Linhas e pontos se entrelaçam entre figuras humanas, animais e arquitetura, passando de dentro para fora. Costurando o mundo. E mostrando “as linhas que nos atravessam” e tanto interessavam a Deleuze.

Destaca-se entre suas obras o bordado de flores coloridas ao qual se sobrepõe um jogo de retas em zigzag, virando de um lado para o outro, ao longo de uma faixa em tecido azul daquelas habitualmente usadas em instituições para a contenção dos pacientes agitados. No gesto do bordado, com o qual suspenderemos aqui este ensaio, revela-se assim o giro, delicado porém potente, íntimo e político a um só tempo, capaz de transformar a violência vivida em arte compartilhada.

REFERÊNCIAS

- Breton, A. (1992). Introduction au Discours sur le Peu de Réalité (1927). In *Point du Jour*. Paris: Gallimard (Folio Essais). É minha a tradução de todos os trechos citados de línguas estrangeiras neste ensaio.
- Deleuze, G. Dois Regimes de Loucos (1975). In *Dois Regimes de Loucos. Textos e Entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34.
- Freud, S. (1996 [1920]). Além do Princípio de Prazer. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud* (Vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2010 [1930]). *O Mal-estar na Cultura*. Porto Alegre: L&PM.
- Freud, S. (1976 [1933 [1932]]). Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1975 [1937]). Construções em análise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (Vol. XIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Machado, V. R. (2008). *Lygia Pape: Espaços de Ruptura*. Dissertação de Mestrado, FAU – USP, São Paulo, 2008.
- Mattar, D. (2003). *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do Rio de Janeiro.
- Rivera, T. (1996). *La Perte de Réalité dans l'Oeuvre Freudienne. Entre Névrose, Psychose et Perversion, L'Art?* Tese de Doutorado defendida na Université catholique de Louvain, Bélgica, sob orientação do Prof. Dr. Jean Florence.
- Schotte, J. De la Schicksalanalyse à la pathoanalyse. *Les Cahiers du Centre d'Études Pathoanalytiques*, Bruxelas, (3), s/d.
- Sousa, E. L. A. de. (2012). Um Mar sem Margens – A Geografia Utófica de Luiz Guides. In T. M. G. Fonseca & B. Brites (Org.). *Eu Sou Você*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Nota

¹ Trata-se provavelmente da primeiríssima versão da obra, uma espécie de teste que a artista fez na ladeira que subia de sua rua, na qual havia um rio e “uma favelinha”, como ela conta em entrevista. As crianças teriam se aproximado do pano branco e descoberto as fendas, nas quais se colocaram, em seguida teriam começado a “descer a ladeira” –

expressão muito curiosa e eloquente em nossa língua, pois denota o movimento de ascensão social do morador das comunidades: ao descer o morro e morar no asfalto, ele “sobe” na vida. Machado, V. R. (2008). *Lygia Pape: Espaços de Ruptura*. Dissertação de Mestrado, FAU – USP, São Paulo.

Imagens

* Para acesso às imagens mencionadas e mais informações sobre a Exposição Lugares do Delírio, ver <http://www.artes.uff.br/taniarivera/index/exposicoes/>

Imagem 1: Ana Linnemann, *Cartoon - parte 3*, 2017.

Imagem 2: Detalhe de Ana Linnemann, *Cartoon - parte 3*, 2017.

Imagem 3: Anna Maria Maiolino, *In Atto*, 2017.

Imagem 4: Luiz Guides, *Sem Título*, s/d. (Fotografia: Mário Saretta).

Imagem 5: Natalia Leite, *Sem Título*, s/d.

Imagem 6: Natalia Leite, *Sem Título*, s/d.

SOBRE A AUTORA

Tania Rivera é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, realizou Pós-Doutorado em Linguagens Visuais na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora dos livros *Arte e Psicanálise* (2002), *Guimarães Rosa e a Psicanálise* (2005) e *Cinema, Imagem e Psicanálise* (2008, todos por Jorge Zahar Editor), *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, Editora da UFF) e *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013, CosacNaify), que recebeu o prêmio Jabuti na categoria psicologia/psicanálise. Curadora da exposição Lugares do Delírio (Museu de Arte do Rio, 2017). Dirigiu, entre outros, o vídeo *Ensaio sobre o Sujeito na Arte Contemporânea Brasileira* (2012). E-mail: taniarivera@uol.com.br.

Recebido em 12.05.2019.

Aceito em 22.05.2019.