

## Linha de corte: considerações sobre linha e imagem

*Cutline: considerations about line and image*

Anna de Moraes Silva

 0000-0003-4990-2438  
annamoraess@gmail.com

### Resumo

Neste artigo apresento o vídeo *Linha de corte*, com foco na sequência de imagens que compõem sua narrativa, tecendo relações teóricas acerca dos temas que o circundam: linha e imagem. Para tanto, articulo reflexões que foram se desdobrando ao longo dos anos e possibilitaram ampliar o repertório para o estudo teórico do vídeo, tais como o conceito de acontecimento de Deleuze, estudos de imagem de Emanuele Coccia e Georges Didi-Huberman, a condição de linha orgânica de Lygia Clark, e considerações acerca de linha e imagem de Edith Derdyk, Peter Pál Pelbart e Geórgia Kyriakakis.

### Palavras-chave

Linha de corte. Imagem. Linha orgânica. Arte contemporânea.

### Abstract

*In this article I present the video Cut line, focusing on the sequence of images that comprise the narrative of the video, weaving theoretical relationships about the themes that surround it: line and image. To this end, I combine reflections that have unfolded over the years and enabled me expand the repertoire for the theoretical study of video, such as Deleuze's concept of an event, Emanuele Coccia and Didi-Huberman's image studies, Lygia Clark's condition of an organic line, and comments about line and image by Edith Derdyk, Peter Pál Pelbart and Geórgia Kyriakakis.*

## Introdução

*Linha de corte* é um dos poucos trabalhos em que apareço de fato. Apareço como imagem (Figura 1). Apareço no vídeo performando uma ação a ser editada posteriormente. E apareço como imagem em frente a uma paisagem, que se fazia imagem cotidianamente para mim.



Figura 1  
Anna Moraes, *Linha de corte*,  
2021, *frame* de videoarte,  
1920x1080px, 30", arquivo  
da autora

No ensaio *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010) escreve sobre a sensibilidade, a partir da premissa de que o sensível, por ser definidor de formas e limites da vida, se configura como imagem. E propõe a ideia de que a humanidade é uma faculdade particular da animalidade e caracterizada pela capacidade de se relacionar com as imagens, sejam elas visuais, táteis, olfativas ou mentais. Segundo o autor, a relação entre corpo e imagem é a vida sensível. O mundo que nos rodeia, ele argumenta, é essa esfera da sensibilidade, que se compõe por imagens. “São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento” (Coccia, 2010, p. 38).

No vídeo *Linha de corte*, apareço como imagem, em frente a uma paisagem que se apresentou como imagem para mim durante longos períodos. Com duração de apenas 30 segundos, o vídeo se inicia com a vista de uma janela

voltada para um morro. É uma janela da minha casa, diante da qual, por alguns meses ao longo de 2021, posicionei minha mesa de trabalho para repousar os olhos após extenuantes períodos no computador. E assim passei a observar o morro diariamente, ciente de que nele está instalada uma pedreira, cujos ruídos de explosões eu frequentemente escutava, enquanto observava a ferida se formando em meio à vegetação.

No início do vídeo, percebe-se uma linha sutil e transparente dividindo os planos da paisagem, entre o morro e o céu. Logo em seguida, entro em cena atravessando o quadro da esquerda para a direita, e retorno à esquerda para começar a ação de fato. Em um movimento de vir caminhando de costas, seguro em minhas mãos uma segunda linha, feita de náilon, atravesso novamente da esquerda para a direita o campo de visão da câmera, e saio de cena. Logo em seguida, sutilmente, um pássaro atravessa o céu e assim que também sai de cena, o céu desaba sobre o morro por meio de edição de vídeo, aplainando a paisagem. Quando o céu “cai”, torna-se visível no canto superior direito da imagem um fundo branco, como se, por detrás da paisagem, existisse algo sustentando o céu (Figura 2).



Figura 2  
Anna Moraes, *Linha de corte*,  
2021, *frame* de vídeoarte,  
1920x1080px, 30", arquivo  
da autora

Por meio da ação de passar diante da câmera com uma linha física em mãos, simulo a separação dos planos da paisagem, como quem corta um bloco de argila com um fio de náilon. Opero delimitando inicialmente uma linha central

como linha do horizonte, para em seguida passar sobre ela uma linha de corte de ponta a ponta do campo visual da câmera. A simulação dos planos me leva a pensar na ambiguidade daquilo que o vídeo apresenta: a paisagem real captada em imagem ou o cenário de uma paisagem, a partir da ilusão de óptica gerada pelo corte que causa o inesperado desabamento do céu.

Essa performance transformada em vídeo com recursos de edição, parte de duas questões específicas de estudo da imagem no campo das artes visuais, os quais são os temas centrais dos tópicos a seguir: o reconhecimento da linha do horizonte na paisagem e sua capacidade de dividir ou construir planos de composição.

## Linha

Quando fixei a primeira linha em frente à janela, a linha estática do início do vídeo, não havia a intenção de colocá-la no centro da imagem – imagem entendida aqui como o campo de visão que seria registrado em vídeo, diante do qual eu me situava. Minha intenção era criar uma linha de marcação sutil, que se posicionasse entre o céu e o morro, entendendo que a linha reta não acompanharia os contornos verdes sinuosos. Penso que nesse gesto reside um olhar fotográfico sobre a paisagem, em que delimito planos, pesos e medidas das formas na composição. De frente para a paisagem observada, criei uma linha do horizonte que seria a base de sustentação do céu quando ele caísse. Apesar de estabelecer essa relação dos planos como as grades de uma câmera fotográfica, minha prática artística advém, antes de tudo, do desenho. E para quem desenha, é impossível não apreender este mundo ao redor por meio de linhas. Linhas que adentram a paisagem e convergem para um ponto de fuga. Linhas estruturais que compõem a paisagem. E principalmente, de todas as linhas, a que mais me chama atenção é a linha do horizonte:

A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar. E quando isso acontece a linha se estende infinitamente a não ser que apareça algum obstáculo. A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, ao mar, à terra? Onde se encontra a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato desse encontro concreto (Derdyk, 2010, p. 13).

Vivo na cidade de Florianópolis, ilha no sul do Brasil, situada não muito distante do continente, e de onde é possível avistar planos montanhosos acima da linha do horizonte. A própria ilha é repleta de morros e ladeiras, que nos fazem conviver diariamente com paisagens interrompidas, seja pela presença dos morros ou pelo convite a subir as ladeiras por meio de trilhas e avistar os horizontes por outra perspectiva.

Peter Pál Pelbart (2007), no texto *A arte de viver nas linhas*, retoma escritos de Deleuze e Guattari para escrever sobre este tema: as linhas que cavalgamos, as linhas que nos arrastam, as linhas que nos constituem, as linhas que nos fazem viver (p. 284). Pelbart cita um escrito de Deleuze sobre Fitzgerald, principalmente em relação às oposições riqueza-pobreza, saúde-doença, criatividade-esterilidade. Em relação a essas dualidades, Deleuze, que distingue esquematicamente três tipos de linha que atravessam nossa experiência, define como a linha dura aquela que recorta nossa vida em segmentos duais, códigos binários ou representações que nos definem. Ele pontua, porém, que ao lado desses grandes cortes binários relativos à linha dura, sempre surgem linhas de fissura: como um prato que racha ou quando a repartição dos desejos muda, e já não se tolera o que antes se desejava, e assim surge uma nova angústia, ou uma nova serenidade, em pequenas mutações (Pelbart, 2007, p. 285).

Em *Linha de corte*, a linha sutil que separa o céu e a terra separa planos binários como um estilete que corta um papel. Existe em toda linha do horizonte um quê de incisão, de fissura. E como num jogo de imaginar (im)possibilidades, passei a me perguntar: se a linha do horizonte provoca uma brecha, abre um espaço entre os planos como um buraco da fechadura, uma fenda na parede, ou uma porta entreaberta através do qual olhamos, o que existe atrás da linha se separarmos o céu da terra?

Diante dessas indagações, passei a observar essa paisagem compreendendo sua transitoriedade como uma intangibilidade da imagem em que existiam dois elementos: céu e terra. E não seria a linha do horizonte aquilo de mais intangível na paisagem? Essa linha que metaforicamente divide duas matérias justapostas, em contato?

Sempre percebi a imensidão do céu acima do morro, e a velocidade em que se alteram os estados celestes. As nuvens transitam muito mais rapidamente sobre o céu do que se altera a paisagem montanhosa, por exemplo. Além disso, as tonalidades do céu em cada dia ou horário, alteram a percepção

do morro: em dias nublados o contorno da montanha se funde com a neblina, resultando em um contorno montanhoso difuso, enquanto em dias ensolarados, o verde se destaca a ponto de simular uma linha serrilhada capaz de destacar os dois planos.

Essa ideia de destacar céu e terra já havia me ocorrido anteriormente. Certo dia estive observando a paisagem do alto de um edifício em Florianópolis enquanto aguardava ser chamada em uma fila, e por alguns segundos observando parte da vegetação, do mar, da montanha e do céu, acompanhei o desenho do horizonte com os olhos imaginando o que haveria por detrás daquele céu nublado de fim de inverno.

Fiz uma foto para observar mais atentamente a imagem quando chegasse em meu ateliê. E de fato, quando cheguei, pensei em materializar aquilo que havia imaginado em uma pequena animação realizada a partir daquela foto, montando quadro a quadro uma ação de marcar o horizonte montanhoso com pequenos pontos de uma linha serrilhada e, assim, simular uma remoção do céu. Chamei o vídeo de *Paisagem destacada* (Figura 3). Gosto de pensar na ambiguidade da palavra destacar: por um lado, significa separar duas superfícies, condições ou módulos, e por outro, *sobressair*, que é, de fato, o que nos faz pousar os olhos, ou que é facilmente perceptível no meio de outras coisas.



**Figura 3**  
Anna Moraes, *Paisagem destacada*, 2021, frame de videoarte, 1920x1080px, 30", arquivo da autora

Escrevendo sobre isso, penso na abstração necessária para entender a linha do horizonte. Antes de tudo, trata-se de linha que só se alcança com os olhos. E algo nessa questão do visível me interessa, pois a linha do horizonte surge na paisagem emergindo com a luz do nascer do dia, se apresentando quando a paisagem se torna visível.

Ao relatar seu processo em Desenho como matriz, Géorgia Kyriakakis (2007, p. 161) escreve que, ao perceber que no desenho a superfície material de um papel pode ser simultaneamente presente e ausente, e que, apesar de toda a materialidade de uma linha, há sempre um *quantum* de impalpabilidade

na imagem, a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada. A artista compreende que tal percepção a leva constantemente a observar o mundo como uma imagem, e é essa percepção que impulsiona sua produção.

Penso que em *Linha de corte*, assim como Kyriakakis, me ponho a entender a paisagem observada cotidianamente como uma imagem. Imagem na qual, pela observação frontal, pude encontrar sutilezas, desvios, continuidades e principalmente, brincar de imaginar situações de composições ou decomposições – todas essas possibilidades de compor ou decompor que costumo fazer em exercícios de desenho ou de criação, como redesenhar paisagens, criar molduras ou inverter o céu e a terra.

E uma das situações foi imaginar o céu desabando. De acordo com Davi Kopenawa em *A queda do céu*, “todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 195). Em seu relato, o xamã retoma o mito yanomami do fim do mundo como a possível queda do céu ao descrever as consequências do contato do homem branco, que foi e ainda é responsável por trazer epidemias, violência e destruição da floresta e de seu povo amazônico. Segundo ele, são os xamãs e espíritos das florestas que protegem o céu:

Depois [da primeira queda do céu], um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado. Foi *Omama* que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes. Por isso, este novo céu é mais sólido do que o anterior, e não vai desmanchar com tanta facilidade. Nossos xamãs mais antigos sabem tudo isso. Sempre que o céu começa a tremer e ameaça arrebentar, enviam sem demora seus *xapiri* para reforçá-lo. Sem isso, o céu já teria desabado de novo há muito tempo (Kopenawa, Albert, 2015, p. 195).

Ao imaginar o céu desabando, apresento no vídeo também o sentido literal da ação na imagem, trazendo a materialidade do céu sobre a montanha. Porque, se entendo a paisagem observada como uma imagem em que brinco de separar os planos, após o corte a gravidade não me deixa descobrir o que há atrás da linha, pois faz com que o plano superior rapidamente desabe sobre o inferior.

## Imagem — enigma

Quando minha imagem atravessa o quadro do vídeo repartindo a paisagem em duas, algo ali acontece. Mesmo que de forma sutil e que demande atenção do espectador, algo se passa. E a isso articulo o conceito de acontecimento apresentado por Deleuze (2015, p. 152) em *Lógica do sentido*: “é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”.

Como o que deve ser compreendido, o acontecimento, segundo Deleuze, é incorpóreo, um efeito de superfície em que não se constroem definições identitárias, mas que mais se aproxima de uma ação, de uma condição verbal, de um infinitivo que se apreende do seu acontecer no instante em que acontece, como por exemplo, crescer, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar ou ser cortado (Deleuze, 2015, p. 6).

Como o que deve ser querido, para o filósofo francês, querer o acontecimento significa, querer “alguma coisa no que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece” (Deleuze, 2015, p. 152). Não significa necessariamente querer aquilo que acontece, mas ao lance de dados de tudo que pode acontecer naquilo que acontece.

E, por fim, como deve ser representado naquilo que acontece: “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 2015, p. 152). O sentido do acontecimento está no próprio acontecer, sugerindo que o sentido não é algo que possa ser definido, determinado, mas algo que decorre do acontecimento, expresso naquilo que acontece, no exato momento em que acontece.

E qual o sentido diante do que acontece em *Linha de corte*?

No vídeo, mesmo estando diante de uma paisagem, eu não me detinha apenas a observá-la como alguém que está prestes a desenhá-la. Para desenhá-la eu tentaria avaliar linhas perspectivas que adentrassem a paisagem, como as linhas que convergem e direcionam o olho para dentro de um quadro, com a intenção de desenhar uma perspectiva; ou tentaria representar a paisagem em um campo bidimensional, com um elemento superior, o céu e um elemento inferior, o morro, divididos por uma linha que quase separasse a paisagem. Para realizar o vídeo, além de pensar nessas possibilidades, pude fazer atravessar uma linha

que separasse os dois elementos, inferior-superior, em que o acontecimento esperado, seguido por uma lógica gravitacional, seria que o céu desabasse sobre o morro.

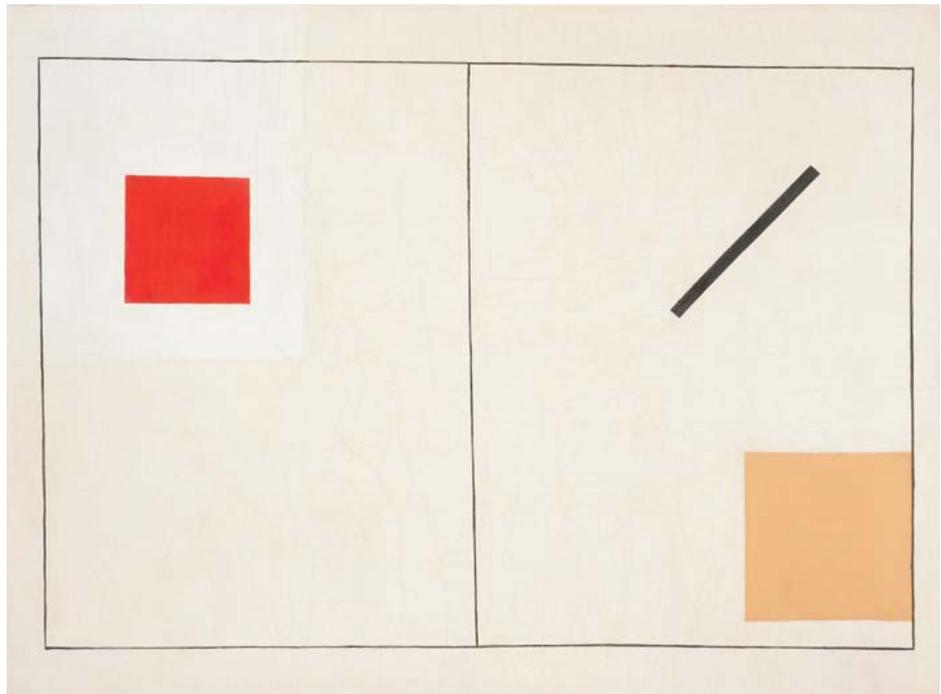
Também existia, porém, a curiosidade de tentar espiar por entre o vão do que há por trás da imagem, de olhar pela fenda da linha-risco-corte da linha do horizonte que separava o céu da terra. Havia a curiosidade de olhar para além de onde meus olhos conseguiam alcançar com a distância, algo que estivesse não por detrás do morro, mas por detrás da imagem. Então, no instante em que o céu desaba, o horizonte sinuoso se aplaina, e os olhos são conduzidos a um elemento que instiga tanto quanto a fenda do horizonte: o branco na parte superior da imagem (Figura 4):



**Figura 4**  
Anna Moraes, *Linha de corte*, 2021, *frame* de videoarte, 1920x1080px, 30", arquivo da autora

No final do vídeo, quando o céu desaba, sua queda não se dá em simetria perfeita, revelando que a força gravitacional atua mais intensamente no lado direito da imagem, deixando-a levemente na diagonal. Talvez porque o lado esquerdo contasse com vegetação próxima e a árvore tenha segurado o atrito entre céu e terra. Voltando ao espaço branco levemente em diagonal que se apresenta ao final do vídeo, penso que aqui se configure o que poderia ser chamado de denúncia da imagem. A paisagem de minha janela assume, ou incorpora, sua posição de imagem e de denunciadora de que aquilo não é real. Toda imagem é um enigma, e na língua portuguesa, as duas palavras são quase anagramas uma vez que se pertencem. E é um enigma pela tendência à tentativa de ser revelado, por não ser mais apenas a paisagem observada de minha janela – registrada pela câmera como imagem, mas por se ampliar à possibilidade de brincar com essa imagem, de atuar sobre ela. E se antes eu performava em frente à janela para simular que repartia a imagem, quando ela se assume imagem não é mais uma simulação, mas sim o ato de separar a imagem, o acontecimento do corte.

Essa inclinação em que o céu desaba na imagem do vídeo *Linha de corte* me faz pensar nesse fundo branco como o que Lygia Clark chamou de linha orgânica, neste trabalho (Figura 5):



**Figura 5**  
Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954, óleo sobre tela, 59,5 x 80cm, arquivo Moma Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em 20 fev. 2023

Apesar da semelhança da linha levemente descendente na parte superior direita da imagem, a linha orgânica no trabalho de Lygia Clark é na verdade o espaço em torno da pintura, entre a pintura e sua moldura. É o espaço entre moldura e pintura que comporta a pintura. É um abismo ou um espaço vazio, que, quando ocupado, o é por um material que garante proteção ou respiro, mas que não é pintura nem moldura, é um espaço entre. O orgânico, portanto, se refere, na verdade, a esse espaço intermediário, espaço entre a imagem e a sua borda, seu limite final:

Portanto, o motivo pelo qual ela chama a linha orgânica de “orgânica” não é porque ela se parece com uma curva ou uma linha inspirada biologicamente. Não, é porque ela dá a você a possibilidade de olhar no interior do corpo da pintura. É porque ela é feita como uma incisão

no corpo da pintura. Portanto, ela funciona como uma abertura para o organismo da pintura<sup>1</sup> (Butler, Pérez-Oramas, 2014).

Luis Pérez-Oramas define esse espaço *entre* como uma incisão no corpo da pintura, como algo que nos dá a possibilidade de olhar o interior desse corpo: como uma abertura para o organismo da pintura. É uma fenda. Uma abertura em que a realidade se manifesta como separação e abismo. E talvez por isso esse espaço cause tanta curiosidade, pois aguça o querer tentar revelar aquilo que está por detrás da pintura. Quais elementos podem ser encontrados nessa “quase” fenda que se forma? Como é o avesso dessa pintura?

Em palestra proferida em 1956, Lygia Clark disse: “O artista também pode investigar linhas que funcionam como portas, como conexões entre materiais, como tecidos etc., para poder modular toda uma superfície”<sup>2</sup> (Butler, Pérez-Oramas, 2014). Ao artista, segundo ela, além de preencher formas ao criar composições no espaço da tela em branco, cabe também investigar as possíveis linhas que se formam na relação entre a pintura e o mundo. Essas linhas funcionam como portas, a linha orgânica nos convida exatamente a olhar por essa porta entreaberta. E, segundo Clark, isso permite modular o espaço. “Modular”, como verbo, significa construir por módulos e, como adjetivo, composto por módulos. Já “módulo” pode ser uma unidade que serve de medida. E aqui, penso que céu e morro são dois módulos dentro do trabalho *Linha de corte*, ambos amparados pelo limite das bordas da janela ou do enquadre da câmera que registra a cena. São módulos de uma composição da paisagem, módulos binários de baixo e de cima, céu e terra.

A linha do horizonte se torna uma incisão capaz de abrir um espaço, criar uma porta entreaberta na imagem. E quando escrevo sobre ela me refiro como a um corte na paisagem, que me fez imaginar que, se existe um corte, uma porta entreaberta, em que os planos possam ser separados, o que será que se esconde

---

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *So, the reason she calls the organic line “organic” is not because it looks like a curve or a biological-inspired line. No, it is because it gives you the possibility of looking at the interior of the body of the painting. It is because it is made as an incision within the body of the painting. So, it functions as an opening towards the organism of the painting.*

<sup>2</sup> No original: *The artist might also investigate lines that function as doors, as connections among materials, as tissues, etc., in order to modulate an entire surface.*

atrás da imagem? Quando Pérez-Oramas se refere à descoberta de Lygia Clark como uma incisão, como algo que se abre para enxergar um interior, penso em minha tentativa de cortar a paisagem e tentar ver o que existe por trás, no interior da imagem, “no interior de quê? O que se dá a ver no interior da imagem?”

Coccia (2010, p. 39) escreve que as imagens – como realidade do sensível – possibilitam essa relação que é ao mesmo tempo imaterial e infrarracional:

a possibilidade de ser afetado por algo sem ser fisicamente tocado por ele. Assim, os meios produzem no cosmo um *continuum* em cujo seio viventes e ambiente se tornam fisiologicamente inseparáveis: sem eles, a natureza seria incapaz de gerar espírito e cultura, e a racionalidade não teria nenhum acesso à objetividade.

E afirma que na base de toda experiência imaginativa, cognitiva ou psicológica, a imagem é o elemento que não possui natureza psíquica ou mental. Ao reconhecer a origem não psicológica da imagem é que se chega à percepção da potência do sensível sobre a vida humana e animal. E que, ao se tornar sensível, o real se torna da mesma natureza dos sonhos, dos fantasmas e de todas as imagens que animam a experiência: “O sensível – a existência das formas nos meios, derivada diretamente dos objetos ou produzida pelos sujeitos – é a realidade da experiência em uma forma não psicológica e não objetiva (Coccia, 2010, p. 52). Imaginar o que está por trás da imagem, poder imaginar um céu desabando que cria uma fenda, uma porta para espiar por trás, são da mesma natureza dos sonhos e dos fantasmas que nos circundam.

Quando se debruça e pesquisa sobre os escritos de Aby Warburg e Walter Benjamin, Didi-Huberman (2012) se propõe a argumentar que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis: “É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (p. 207). Para o autor, existe sim uma dificuldade em se orientar diante da imagem, pois entende que toda imagem

deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho – segundo Freud; como obra e objeto de passagem – segundo Benjamin; como monumento e objeto de montagem – segundo Eisenstein; como não saber – segundo Bataille; e como objeto de ciência – segundo Aby Warburg (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Aby Warburg inaugurou uma história da arte sem texto, e o fez porque as imagens, sejam elas de diferentes lugares e épocas, se relacionam entre si. Elas existem e se fazem existir. A partir do pensamento sobre a linha do horizonte em meu trabalho realizado em 2021, sou transportada para o trabalho concebido quase 70 anos antes por Lygia Clark, e percebo a potência da imagem de se avizinhar a outras imagens, de um modo anacrônico e de passagem, para poder revelar o que a faz existir. E no interior da imagem do vídeo *Linha de corte* vejo no fundo branco da tela a denúncia de um céu que desabou, de um céu que me leva a pensar na linha orgânica que Lygia Clark concebeu.

Então, quando retomo a pergunta sobre qual o sentido do que acontece no trabalho que apresento, penso que se abre uma fenda, a partir de uma incisão, um corte na paisagem que cria abismos de percepções que se revelam. Um acontecimento, um fenômeno ou uma revelação, as quais Coccia nomeia imagem, o aprofundamento no sensível que nos faz conhecer o mundo como uma esfera composta de imagens. Se apareço nesse vídeo como imagem, existo também fora de mim, que sou um ser vivente:

Vivente, nesse sentido, não é apenas aquele que sabe carregar as coisas do mundo dentro de si, aquele que sabe transformar a forma dos objetos em intenções, imagens psíquicas, objetos imanentes e “pessoais”, mas, sobretudo, aquele que é capaz de dar existência sensível àquilo que habita dentro de si (Coccia, 2010, p. 50).

Em *Linha de corte* a reflexão é impulsionada pela linha do horizonte, que me fez indagar o que há por trás da linha não como quem a tenta alcançar, mas como quem desmonta a imagem para ver por dentro dela. E nesse corte o céu desaba.

O morro perde sua forma original, se aplaina, se aproxima de uma linha reta. E a partir disso a imagem se revela como um sonho, ela sobrevive, ainda que desabe. Pode, sim, flertar com abismos – “um abismo que não é para cair nele próprio”, dizia Ramón Gaya, “e sim para nascer dele” (Pérez-Oramas, 2021, p. 34). Nascer dele como ser vivente. Todas as imagens são sobrevivências, e nelas sobrevive o que somente nelas se pode revelar.

**Anna de Moraes Silva** é artista visual, doutoranda em Artes Visuais linha de Processos Artísticos Contemporâneos PPGAV/Udesc. Bolsista Capes.

## Referências

- BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. Descoberta da linha orgânica (áudio). In: Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. MoMA. May 10-Aug 24, 2014. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2402>. Acesso em 20 fev. 2023.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, S. l., p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 20 fev. 2023.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; prefácio Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KYRIAKAKIS, Geórgia. Desenho como matriz. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.
- PÉLBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. Imagem réptil: notas sobre Narciso & Hermafrodito. In: *Festival de Desenho Vivo*. Brasília: Outubro Edições, 2021.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

### Como citar:

SILVA, Anna de Moraes. Linha de corte: considerações sobre linha e imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 365-378, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.