Arte Cura ?

> Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.
>
> Lygia Clark

Pássaros e leões nos habitam, diz Lygia – são nosso corpo-bicho . Corpo vibrátil, sensível aos efeitos da agitação de fluxos dos universos que nos atravessam a cada momento de nossa existência. Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições de sensações que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo. De tempos em tempos, avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura. É o desasossego: o bicho grasna, esperneia e acaba sendo sacrificado; sua forma torna-se sua mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte.

Mas, pelo quê exatamente teríamos que nos deixarmos tomar? Pela tensão entre a figura atual do corpo-bicho que insiste por força do hábito, e os estados intensivos que nele vão se produzindo, os quais transformam irreversivelmente nossa consistência sensível, exigindo a criação de uma nova figura. Nos deixarmos tomar pelo festim da vida e da morte entrelaçadas – o trágico. O quanto se consegue expor-se a essa tensão , pode constituir um critério para distinguir modos de subjetivação, diferentes maneiras pelas quais um sentimento de si toma consistência. Um critério ético, porque baseado na expansão da vida, já que essa se dá na produção de diferenças e sua afirmação em novas formas de existência.

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por uma especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, escreve Lygia, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo; dele nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu, até então larvar.

Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênese em que ambos nascem e renascem outros a cada vez. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo. Tal enfrentamento, o artista realiza concretamente na materialidade de seu trabalho: aí se inscrevem as marcas de seu encontro singular com o trágico festim. Marcas dessa experiência, elas trazem o vírus portador de sua transmissão: ampliam-se assim na subjetividade do receptor as chances de realizar a seu modo esse encontro, aproximar-se de seu corpo vibrátil e acolher as exigências de criação impostas por esse seu corpo.

A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho e sua generosa vida germinativa; um manancial de oxigênio para o enfrentamento do trágico. A permeabilidade entre essa reserva de heterogênese e o resto do planeta varia de acordo com os contextos históricos: dela depende o quanto desses ares tão vitais são acessíveis para a respiração do planeta.

No mundo contemporâneo, nos deparamos com uma situação paradoxal. Por um lado, a arte é um domínio bem delimitado, o que produz a impressão de um certo esmaecimento do corpo vibrátil no resto do planeta. Instaura-se um tipo de subjetividade que tende a desconhecer os estados intensivos e a orientar-se unicamente pela dimensão formal, constituída, no caso, por uma ininterrupta enxurrada de imagens. Contribui para isso, o fato de que o mercado tenha se convertido hoje no principal – senão único – dispositivo de atribuição de valor social e, portanto, de distribuição de reconhecimento. Isso faz com que as subjetividades tendam a orientar-se cada vez mais na direção das formas que se supõe valorizáveis, em função desse reconhecimento, e cada vez menos em função da eficácia das formas enquanto veículos de sentido para as diferenças que vão se produzindo. Um modo menos experimental e mais mercadológico de subjetivação, cuja constituição é especialmente favorecida pelos monopólios da mídia. Em suas artérias eletrônicas, navegam por todo o planeta imagens de formas de existência glamourizadas, que parecem pairar inabaláveis sobre as turbulências do vivo. A sedução dessas figuras mobiliza uma busca frenética de

identificação sempre fracassada e sempre recomeçada, já que se trata de montagens imaginárias.

De outro lado, no entanto, nosso corpo-bicho tem esperneado mais do que nunca: com as novas tecnologias de comunicação e informação, cada indivíduo tende a ser permanentemente tocado por fluxos do planeta inteiro. Essa densificação de universos multiplica as hibridações, aguçando consequentemente o engendramento de diferenças que vibram no corpo e o fazem grasnar. Assim, a disparidade entre a infinitude da produção de diferenças que se faz no coração da subjetividade e a finitude das formas com as quais a subjetividade se apresenta tem se exacerbado cada vez mais: entre o ovo e a mortalha, não chega mais a haver intervalo, conforme nos alertava Lygia já nos anos sessenta; as formas são hoje mais efêmeras e descartáveis do que nunca.

Em outras palavras: muitos fluxos, muita hibridação, produção de diferença intensificada, abundância de sensações; mas, paradoxalmente, pouca escuta para esse burburinho, pouca fluidez, potência de experimentação debilitada. Nesse mundo de subjetividades mercadológicas, tende a ser mínima a permeabilidade entre a arte – onde, e só onde, o grasnar é ouvido e acolhido como um apelo à criação – e o resto do planeta. Fora da arte e do artista, cada grasnar do bicho, cada morte de uma figura do humano tende a ser vivido como ameaça de aniquilamento total. Essa sensação é tão aterrorizadora que pode levar a reações patológicas. Quando isso acontece caímos em um domínio totalmente outro: o da clínica.

Reduzida a oscilar entre a reserva ecológica do corpo-bicho na arte e seu asilo na clínica, a disparidade essencial entre o bicho e o homem vê seu poder disruptivo esterilizar-se. Não encontrando vias de existencialização, as diferenças acabam sendo abortadas. Estética e ética dissociam-se: desativa-se o processo de criação experimental da existência; a vida mingua.

É nesse contexto que se coloca, a meu ver, a questão que move o trabalho de Lygia Clark: incitar no receptor a coragem de expor-se ao grasnar do bicho; o artista tornando-se um “propositor” de condições para esse afrontamento. O que Lygia quer é que o festim do entrelaçamento da vida e da morte extrapole a fronteira da arte e se espalhe pela existência afora. E procura soluções para que o próprio objeto tenha o poder de promover esse desconfinamento.

Embora presente ao longo de toda sua obra, tal proposta pode ser mais facilmente circunscrita a partir da fase que se inicia com o Caminhando, em 1963, quando Lygia vai

mais longe no investimento do pólo experimental da arte, em detrimento do pólo narcísico/mercadológico. Nessa época ela escreve coisas do tipo: «Mesmo que essa nova proposição deixe de ser considerada uma obra de arte é preciso levá-la avante (nova modalidade de arte?).» Sua questão se radicaliza e se explicita com maior vigor. O sentido do objeto passa a depender inteiramente de experimentação, o que impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o receptor o consuma, sem que se exponha ele também ao objeto e seja, portanto, afetado nesse encontro. O objeto perde sua autonomia, «ele é apenas uma potencialidade» , que será ou não atualizada pelo receptor. Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade – é nesse ponto preciso que o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor.

Com os Objetos Relacionais, sua última obra, Lygia chega o mais perto que pôde desse ponto. Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-se pelo espaço poético que ela criou em um dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de "sessões" regulares com cada receptor que se apresenta.

Mas a quê exatamente somos iniciados nesse seu consultório experimental? À vivência do desmanchamento de nosso contorno, de nossa imagem corporal, para nos aventurarmos pela processualidade fervilhante de nosso corpo vibrátil sem imagem. Uma viagem tão intensa a esse além da representação que, por uma questão de prudência, Lygia deixava uma pedrinha na mão do receptor/paciente durante toda a sessão, para que pudesse, [à exemplo de Joãozinho e Maria,] encontrar o caminho de volta. Volta para o familiar, o conhecido, o doméstico; volta para a forma, a imagem, o humano: Lygia refere-se a esse aspecto de seu ritual como a "prova da realidade", prova que o espectador mantinha presente durante todo o transcorrer dessa viagem iniciática.

Assim a iniciação que se dava no consultório experimental de Lygia não tinha rigorosamente nada a ver com uma expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, as quais se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o corpo-ovo que os Objetos Relacionais nos levam e é aí que eles nos instalam. Esses estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos, em proveito dos eus larvares que germinam em nosso ventre.

A radicalização da proposta de Lygia já se anunciava com o Trepante, último exemplar de sua prestigiada família dos Bichos. Essa radicalização ganha visibilidade no pontapé que lhe deu Mário Pedrosa ao ver essa obra pela primeira vez e em sua alegria de poder chutar uma obra de arte. O gesto memorável do crítico e amigo materializa o start de um salto que Lygia dará em seu trabalho, na seqüência, rumo a uma região cada vez mais fronteiriça à arte, sobretudo em relação ao universo artístico de sua época. Um mistério começa a pairar sobre sua obra, e esse mistério se estenderá pelos últimos vinte e quatro anos de sua vida e mesmo depois. É a própria arte que Lygia teria chutado? Teria ela se esvaziado como artista? Teria enlouquecido?

Doze anos depois, ao criar os Objetos Relacionais, sua última obra, é a própria Lygia, a essas alturas incompreendida e marginalizada pelo mundo da arte, quem aparece com uma resposta: ela se tornara psicoterapeuta. Os poucos críticos que na época ainda se aventuram a pensar sua obra tendem a aceitar essa explicação incontestavelmente (no entanto, mesmo para esses, o mérito terapêutico de seu trabalho é uma incógnita). Assim se estabelece a interpretação oficial da obra de Lygia Clark pós-chute.

Eu mesma, na época, concordei com essa resposta, tanto que, a pedido de Lygia, desenvolvi uma leitura psicanalítica de suas sessões com os Objetos Relacionais, que tratei como prática clínica em minha tese . Mas, já não aceito tão facilmente a interpretação de que Lygia se tornara terapeuta. Não por qualquer prurido de ortodoxia. Pelo contrário, é porque me parece que o desafio que Lygia nos propõe é justamente o de conviver com a posição fronteiriça em que ela foi cada vez mais se colocando. É a própria Lygia que comenta assim sua proposta com os Objetos Relacionais em uma entrevista: «É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha» . Hoje entenderia de outro modo o pedido de Lygia: mais do que traze-la para o mundo da clínica, como fiz nos anos setenta, seria preciso tentar ir ao seu encontro na fronteira.

Embora me pareça perfeitamente pertinente utilizar as propostas de Lygia no contexto de um trabalho clínico – o que, aliás, ela mesma desejou –, não penso que haja uma Lygia artista e outra, terapeuta. E mais, penso que essa divisão atenua a força disruptiva de sua obra. O chute, gesto na verdade da própria Lygia, que Mário Pedrosa apenas protagoniza, não visava a arte em si, mas o confinamento da arte em uma disciplina autônoma o qual implica uma reificação do processo criador. Lygia queria deslocar o objeto de sua condição de fim para uma condição de meio. O salto de Lygia, após os Bichos, não se dirige para fora da arte e, no caso, para dentro da clínica, mas sim para uma fronteira onde se depura a questão que

atravessa o conjunto de sua obra. E tal depuração terá reverberações tanto na arte quanto na clínica.

A questão de Lygia, materializada em sua obra, tem o poder de arrancar a cerca que isola a arte enquanto reserva ecológica de enfrentamento do trágico. Assim, sua obra acaba produzindo hibridações da arte com outras práticas, especialmente a clínica; e isso não é por acaso. Vimos que a clínica nasce exatamente em um contexto sócio-cultural que cala o grasnar do bicho, enjaulando-o na arte, de tal modo que no resto da vida social, ele tenda a ser vivido como trauma. É curioso lembrar que Lygia deu o nome de "estado de arte" para aquilo que em nós escuta esse grasnar e Deleuze, o nome de "estado de clínica", para aquilo que em nós o cala. O híbrido arte/clínica que se produz na obra de Lygia explicita a transversalidade existente entre essas duas práticas. Problematizar essa transversalidade pode mobilizar a potência crítica presente tanto na arte, quanto na clínica.

Em primeiro lugar, esse híbrido torna visível uma dimensão clínica da arte: a revitalização do estado de arte, implica potencialmente uma superação do estado de clínica. E, reciprocamente, ganha visibilidade uma dimensão estética da clínica: a superação do estado de clínica, implica potencialmente uma revitalização do estado de arte.

Em segundo lugar, descobrimos nas duas práticas a presença de uma mesma dimensão ética: o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo. Desfazer-se do apego às formas-mortalha como referência, para poder constituir-se e reconstituir-se no festim do entrelaçamento entre a vida e a morte; ou, nas palavras de Lygia, «para que tudo na realidade seja processo» . Seu híbrido arte/clínica nos dá a ver que criar condições para expor-se ao mal-estar provocado pelo trágico e desenvolver meios para enfrentar suas exigências é a questão ética fundamental que atravessa esses dois campos.

E, por último, explicita-se uma mesma dimensão política: da perspectiva de sua hibridação, prática artística e prática clínica revelam-se como forças de resistência à esterilização do poder disruptivo da disparidade entre a infinita germinação do corpo-ovo e a finitude das formas que encarnam cada uma de suas criações. Como vimos, a rigidez da separação entre essas práticas implica uma patologização do estado de arte: diminuem as chances de constituirmos territórios que sejam a expressão de diferenças engendradas em nosso corpo-bicho, chances de investirmos a dimensão experimental da vida, a construção da vida como obra de arte.

Mas nem por isso arte e clínica se confundem: embora ambas impliquem a mobilização do estado de arte na subjetividade, a singularidade da clínica está em tratar os

impedimentos psíquicos a essa mobilização, o que não interessa à arte. Tais impedimentos se erigem sempre na fronteira entre o corpo-bicho e suas formas no homem, variando apenas as modalidades. Uma dessas modalidades é o borderline: um tipo de subjetividade que nem se encontra prisioneira de uma forma como na neurose, nem perdida nas intensidades do corpo vibrátil, como na psicose. Funâmbula, a subjetividade borderline equilibra-se bem ou mal na linha fronteiriça – nessa precária posição, acessa-se mais facilmente o bicho; ganha-se uma maior liberdade de desnaturalização das formas. O processo aí é especialmente fluido, embora esteja sempre presente o risco de se cair. Se a queda é para o lado da neurose, há uma parada de processo; se ela é para o lado da psicose, o processo fica rodando no vazio, ao infinito.

Lygia nunca escondeu sua preferência pelos borderlines, certamente por essa versatilidade maior no vai e vem entre o bicho e o homem. Com esse tipo de receptor, Lygia obtinha mais facilmente o efeito que queria de seus Objetos Relacionais, sem ter que se entediar com a monotonia da neurose, nem se esgotar com os terrores da psicose. Essas situações, próprias da clínica, lhe pesavam muito: em inúmeras cartas ela se queixa de sentir-se impregnada com o que se passa nas sessões, totalmente exaurida. A tal ponto que passa a praticá-las bem menos poucos anos depois de ter começado e muito antes de morrer. Em 1984, escreve a Guy Brett que considera esgotado esse trabalho, que não se interessa mais por ele porque já domina seu conceito, que aliás, diz ela, « não é apenas um, mas vários » .

Penso que Lygia se disse terapeuta, inclusive a si mesma, como resposta à surdez ambiente que se constituiu em torno de sua obra, situação diametralmente oposta ao sucesso que ela conhecera nos anos 50 e 60: não se pode esquecer que o momento em que Lygia dá o chute radicalizador, é também o momento em que seu prestígio atinge o apogeu, em escala internacional. É provavelmente quando sentiu-se mais sustentada que ela pôde dar esse perigoso salto no trapézio da criação. Mas ela foi longe demais, e a rede do meio artístico que subjazia seu trapézio desapareceu: para esse meio, com raríssimas exceções, sua obra não fazia mais sentido algum. Dizendo-se terapeuta, Lygia tentou montar uma outra rede de sustentação de sentido para suas propostas, que ela irá procurar dessa vez no meio psicanalítico – o que, aliás, jamais lhe será concedido.

Mas daí a tomar essa interpretação de Lygia como a verdade sobre as sessões com os Objetos Relacionais há uma distância. Essa posição implica em aceitar o confinamento de sua obra em um método terapêutico, o que é o mesmo que confiná-la na arte enquanto domínio isolado. Ora, não é exatamente esse confinamento o que Lygia combateu tão obstinadamente? Não é exatamente para dele deslocar-se que ela criou esse híbrido na

fronteira entre os dois campos, como sua última arma? É a própria Lygia quem diz: «Não troquei a arte pela psicanálise. Acontece que em minhas pesquisas todas acabei fazendo o que faço, que não é psicanálise. Desde que pedi a participação do espectador, que foi em 59, daí por diante todo meu trabalho exige essa participação; meu trabalho foi sempre conduzido para o outro experimentar, não só para vivência minha». «Por ora, tenho a consciência de que meu trabalho é um campo 'experimental', rico em possibilidades e é só.»

Insistir em considerar como método terapêutico a última proposta de Lygia, pode nos levar a perder o essencial: a força disruptiva de seu híbrido feito de arte e clínica, que faz vibrar em cada um desses campos a tensão do trágico, tornando ética e estética indissociáveis.

Porque Lygia colocou-se na borda da arte de seu tempo, sua obra indica novos rumos para a arte e revitaliza sua potência de contaminação. O artista torna-se um "propositor" de condições para que o receptor possa deixar-se embarcar no desmanchamento das formas – inclusive as suas –, em favor das novas composições de fluxos que seu corpo vibrátil vai vivendo ao longo do tempo.

Porque colocou-se na borda também da clínica de seu tempo, Lygia indica para nós analistas novos rumos a explorar. Se nos dispomos a ir a seu encontro na fronteira, somos levados a encarar o corpo-bicho fibra por fibra e a descobri-lo em sua riqueza e complexidade próprias. Nos damos conta então de que se é verdade que no trabalho clínico é da relação com o corpo-bicho que se trata, não é menos verdade que costumamos rebatê-lo a suas humanas formas tão logo o pressentimos. Diante dessa constatação, não podemos deixar de pensar na necessidade de reorientarmos nossas práticas. Mas para onde apontariam essas novas direções?

O que a hibridação com a arte pode nos ajudar a perceber é que toda patologia diz respeito à relação com o trágico; mais precisamente toda patologia diz respeito à dificuldade de se fazer a passagem entre o corpo-bicho e suas humanas formas. Vimos que inúmeras são as versões dessa dificuldade – por exemplo, ficar enredado nas intensidades do corpo, dilacerado pela dor de seu grasnar, como na psicose; ou adicto de estratégias existencias montadas para anestesiá-lo, como na neurose. Seja qual for a modalidade de interrupção do processo , o efeito é sempre o mesmo: a potência criadora é minada e o estado de arte, entorpecido; instala-se um estado de clínica na subjetividade. As práticas analíticas consistiriam então em criar condições favoráveis para uma despatologização da relação com o trágico. Isso depende essencialmente da conquista de uma intimidade com o ponto inominável de onde emergem as formas.

Não é abandonar a arte, o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão das bordas de cada um desses terrenos. Por colocar-se nessa zona fronteiriça, sua obra tem virtualmente a força de "tratar" tanto a arte quanto a clínica para que essas possam recuperar sua potência de crítica ao modo de subjetivação em vigência, em função das diferenças que pedem passagem; potência de revitalização do estado de arte, do que depende a invenção da existência. Seria essa sua utopia? Deixo por conta de Lygia a última palavra:

«Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte.»