

Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia

“As *almofadas leves*¹ nos ouvidos lembraram-lhe uma música e então passou a cantar. Friccionava-as nos ouvidos e cantava. (...) A letra era sobre o vento. Foi um belo momento”.²

“Comecei por fazer a experiência do plástico como o ventre exterior ligado pelo *Respire Comigo*³; pressionava-o ao ritmo de sua respiração. (...) Ficou extasiado com aquele objeto que pulsava ao ritmo de sua respiração”.⁴

“Ao colocar as *almofadas pesadas*⁵ em sua cabeça disse que se sentia meio enterrado na areia. (...) Era bom. Depois massageei seu ventre e ele teve a sensação de que eu escavava aquela região como quem escava areia. (...) Os sacos de areia em seu corpo integravam-se a ele; perdera os limites”.⁶

“Pegou as *almofadas leves*, pressionou-as com as mãos e passando-as sobre o corpo, teve uma sensação de euforia como se as bolinhas fossem células vivas pululando por todo seu corpo (...) elas o massageavam por dentro”.⁷

“T. sente de repente um ‘branco’, uma nuvem baixa sobre seu corpo e com ele se funde harmoniosamente. Passa a sentir toda a sua corporalidade: o peso e a sensação de um corpo todo”.⁸

Estamos num quarto do apartamento de Lygia Clark no Rio de Janeiro. Um ambiente insólito, por onde se espalha uma infinidade de objetos de toda espécie, que a artista chama de “Relacionais”. Ali, ela pratica a “Estruturação do Self”, uma proposta que criou em 1976, quando voltou de Paris⁹, e na qual ela se implica praticamente até o final de sua vida.¹⁰

A Estruturação do Self acontecia com uma pessoa por vez¹¹ em sessões de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os *Objetos Relacionais* eram os instrumentos concebidos por Lygia para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos,¹² eles deitavam-se sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*.¹³ Nas palavras da artista, ao se instalarem neste divã *sui generis*, os clientes

com seu próprio peso “já abriam sulcos” onde “seu corpo se acomodava”.¹⁴ Assim começava a sessão.

Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto aliás o que orientava a artista na escolha dos objetos, sua seqüência e seu uso.

Muitos dos *Objetos Relacionais* resultavam de migrações de trabalhos anteriores, criados a partir de 1966, isto é, do momento que a própria artista batizou de “Nostalgia do Corpo”, desde o qual suas investigações voltaram-se para a experiência corporal, deslocando-se definitivamente da “pintura” e da “escultura” (embora o trabalho desenvolvido até então pela artista tampouco se enquadrasse exatamente nestas categorias).¹⁵ Outros, Lygia foi criando ao longo de seu percurso, os improvisando em função do que lhe diziam os corpos, muitas vezes como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores. Outros enfim eram criados ou trazidos pelos próprios clientes os quais, geralmente, Lygia incorporava ao trabalho. Não irei mais adiante na descrição destes objetos pois o leitor poderá encontrá-la num anexo a esse texto.¹⁶ O que importa aqui sublinhar é que vistos de fora, cliente e objetos formavam um corpo único, como que revestido de seu avesso visceral. Era belo. E no entanto, o que interessava Lygia não dizia absolutamente respeito àquilo que percebemos de fora e, menos ainda, nossa busca de beleza formal. Se é que neste caso ainda seja pertinente recorrer à noção de “beleza”, esta seria certamente de outra ordem, que o simples uso da retina não alcança.

Lygia Clark propunha a Estruturação do Self como uma experiência terapêutica fazendo-se, inclusive, pagar por suas sessões, como é de hábito no trabalho clínico. Teria sido essa proposta um “desvio” de rota no final de sua trajetória como artista? Será esta a única maneira de entendê-lo? Seja qual for a resposta, é impossível ignorar esta inflexão: ela não pára de lançar uma interrogação sobre o conjunto da obra ímpar desta artista – de seus primeiros gestos pictóricos a esta sua última invenção.

As estranhas narrativas que lemos na abertura deste ensaio são *flashes* de sessões de Estruturação do Self registrados pela artista em suas “anotações de caso”.¹⁷ Aqui, experiências como estas não são fortuitas. É, ao contrário, exatamente nelas que a proposta de Lygia se realiza. Que corpo está em jogo nestas narrativas? Ou para ser mais preciso, que *potência do corpo* elas expressam?

Se confiarmos na veracidade das vivências descritas por estas falas e as lermos com toda a atenção necessária – já que doravante é a memória de tais momentos vividos na Estruturação do Self que compõe a via de acesso por excelência nos permitindo conhecer em que consistiu este trabalho –, somos confrontados à densidade invisível de uma intensa circulação de fluxos que se dá entre os corpos e as coisas. Neste ir e vir, elementos constitutivos de um se incorporam à substância do outro, numa espécie de dinâmica osmótica através da qual se engendram devires de cada um – semelhantes àqueles materiais que a água vai arrastando nos fluxos e refluxos das ondas e cujos elementos acabam incorporando-se ao oceano. Do lado do corpo, em seu encontro com o mundo, um devir-areia do ventre ou um devir-nuvem de toda a massa corpórea. E do lado do mundo, em seu encontro com o corpo, a reverberação da pulsação vital nas bolinhas de isopor que preenchem uma pequena almofada de tecido, as quais por sua vez emitem fluxos e se tornam células vivas agitando-se pelo corpo inteiro.

O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agita a matéria do mundo e as absorve como sensações, afim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.

“Ela teve a sensação de que fazia parte de um todo harmonioso e ao mesmo tempo sentia sua individualidade. Parecia-lhe que poderia ter uma comunicação sem barreiras com qualquer pessoa”, relata Lygia sobre a experiência de uma de suas clientes.¹⁸ Um modo de aproximação das coisas cujo rastro podemos seguir em cada linha que Lygia escreve, como estas por exemplo: “Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único global que se estende de Mozart aos gestos do futebol na praia (...) Dissolvo-me no coletivo”.¹⁹ O que está em questão nisso tudo é o que chamarei

aqui de “corpo vibrátil”²⁰ e a capacidade que lhe é própria à qual darei o nome de “micropercepção”.²¹

Estamos distantes do modo de percepção das formas, com o qual somos familiarizados: macropercepções que objetivam as coisas e as separam do corpo. Seja em suas anotações de caso, sua correspondência²² ou suas falas, Lygia Clark não deixa dúvidas em relação ao fato de que não é esta potência do sensível que lhe importa mobilizar. Quando acontecia de um cliente limitar-se em dado momento a este tipo de experiência, a artista se entediava e muitas vezes acabava se enfurecendo. Nas anotações de uma sessão com um de seus clientes – que estará nos acompanhando mais especialmente e que chamarei aqui de Glauber –, Lygia conta que tendo forrado seu peito de folhas secas e o pescoço de sementinhas, este não encontra nada a dizer desta experiência a não ser: “são folhas”. Comentando o episódio, Lygia escreve: “ele me deixou desesperada; eu queria sua fantasia e não o real”.²³ A artista esperava dele que criasse imagens a partir da vulnerabilidade de seu corpo às forças das folhas e das sementes e não a partir da percepção de suas formas. No relato de uma outra sessão com o mesmo Glauber, encontramos uma Lygia exasperada diante da relutância do cliente em abrir o corpo: “(Ah! esses intelectuais). Perdi a paciência e pedi que ele se sentasse curvado para frente, com a cabeça quase no mesmo plano que o divã; com fúria passei-lhe nas costas o plástico e as almofadas, e com o cabo de uma flor seca, percorri-lhe as costas, subindo e descendo; finalmente, joguei os plásticos com água na abertura entre suas pernas. Dei-lhe uma surra, praticamente. Aí sua fantasia se soltou”.²⁴

Lygia afirma insistentemente que não gosta de trabalhar com neuróticos e que prefere a eles os *borderlines* e os psicóticos. Discutir estas organizações psíquicas – seja enquanto categorias genéricas, seja na especificidade de vários tipos de funcionamento agrupados sob cada uma destas categorias – nos afastaria de nosso propósito. Mesmo porque, as categorias não interessavam absolutamente a Lygia. Pierre Fédida, com quem Lygia analisou-se em Paris, o confirma em sua entrevista para o projeto que venho desenvolvendo sobre as experimentações corporais da artista: « para tentar falar desta obra e desta artista, é preciso antes que se possa afastar as categorias. Porque uma das coisas mais fortes, me parece, em Lygia Clark, é uma espécie de insegurança em relação às categorias. (...) Lygia Clark estava no caminho de sua obra. Ela estava em sua obra, fazendo caminho. E não é uma fórmula, o que é extremamente forte nesta artista, é que não podemos certamente separar a

vida e a obra”.²⁵ De fato, Lygia se apropriava, à sua maneira, de conceitos filosóficos e psicanalíticos, quando estes lhe pareciam fazer eco a suas próprias intuições; a artista não era uma leitora assídua e tampouco disciplinada, no sentido acadêmico. Como ela mesma o descreve: “eu sou tão ignorante que, neurótico obsessivo, eu não sei quando é, fóbico também não sei quando é (...) Eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece”.²⁶ Reencontramos esta relação da artista com a teoria no registro de comentários que ela faz a Glauber em diferentes sessões: “observei-lhe tranqüilamente que eu não sabia nada, pois o meu trabalho é um campo experimental”,²⁷ “expliquei-lhe que tinha relido tudo a seu respeito e julgava realmente que ele ia muito bem. Entretanto, eu cometera erros, o que era normal, pois nada sabia de concreto a respeito do meu próprio trabalho”.²⁸

Mas, então o que tanto desagradava Lygia neste modo de funcionamento psíquico? Para situar o que está em questão, destacarei apenas uma característica da neurose, descrita da perspectiva conceitual na qual se inscreve o presente ensaio: esta tendência a reduzir o exercício do sensível à sua potência objetivante, como no caso daquele episódio neurótico de Glauber em que nas folhas ele só conseguia ver folhas e nada além de folhas. Em uma das inúmeras vezes que a artista aborda este tema, ela escreve: “o neurótico é muito defensivo e demora muito mais. Aliás – ela prossegue – estou convencida de que o neurótico que é o doente e o borderline é o sadio que cria a cultura”.²⁹ Mas que relação estaria Lygia vislumbrando entre saúde e criação cultural? Seria esta a saúde que a artista visava com sua Estruturação do Self?

Habitar o paradoxo

A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo *escuta* da realidade enquanto campo de forças. Incorporando-se ao corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as exteriorize. As formas assim criadas – sejam elas verbais, gestuais, plásticas, musicais ou outras quaisquer – são pois secreções deste corpo, como o sugere Fédida a respeito das palavras³⁰. Mais precisamente, elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno, na medida em que fazem surgir “possíveis” até então insuspeitáveis. É nestas circunstâncias que elas se fazem

“acontecimentos”,³¹ mudança de paisagem, criação cultural. Para Lygia Clark, a “verdadeira saúde” corresponderia à vitalidade deste processo.

Porém, chegar a isto não é tão óbvio: entre os dois regimes possíveis de exercício do sensível – conectar-se com o mundo enquanto diagrama de forças ou enquanto cartografia de formas – existe uma disparidade irreduzível. É a tensão deste paradoxo entre micro e macrosensorialidade que dá o impulso à potência criadora. Mas, para que esta aconteça, é preciso habitar este paradoxo, ou seja viver simultaneamente as duas escalas do sensível.

Sem entrar na complexidade da organização psíquica que esta categoria supõe, convém aqui destacar uma das características daqueles que se costuma qualificar de *borderlines*. Como seu nome indica, eles habitam uma linha fronteira que situarei aqui precisamente entre micro e macropercepção. É, aliás, nesta medida que eles terão mais chances de se beneficiar do “tratamento do poético” oferecido por Lygia Clark do que os neuróticos. Estes, como vimos, tendem a sintonizar apenas o canal macrosensorial, a ponto de ser possível falarmos em “neurose da percepção”.³² Na linha paradoxal que separa este canal, daquele outro, microsensorial, os neuróticos erguem uma verdadeira barreira defensiva que os “protege” das vivências de seu corpo vibrátil, por serem estas desestabilizadoras de suas macropercepções. Daí ser mais difícil e demorado o acesso a esta potência de seu corpo. Seria no entanto redutor pensar que o neurótico é o defensor das formas dominantes e, por isso, resistiria às micropercepções que tendem a desestabilizá-las. Na verdade, é o inverso o que acontece, pois é por sua impossibilidade de viver o microsensorial, que o neurótico agarra-se, conservadoramente, às formas dominantes. Voltarei a esta impossibilidade mais adiante, para uma análise de suas razões.

Lygia não é a única a entender a saúde como a capacidade de criar. Entre os psicanalistas, por exemplo, ela tem ao seu lado figuras como Winnicott, que aliás ela apreciava particularmente. Para o psicanalista inglês, um desenvolvimento humano favorável tem a ver justamente com esta capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa: é isto o que daria sentido à existência, ancorando o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida.³³ Uma espécie de “saúde poética”, que nada tem a ver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada. Esta última se avalia efetivamente segundo o critério da fidelidade a um código, resultante de um processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial do

meio em que se vive (processo que se completaria pela construção de defesas mais eficazes e menos rígidas). Ora, o psicanalista vê aí uma relação com o mundo de complacência submissa e de não participação de sua construção, que provoca um sentimento de futilidade, associado à idéia de que nada tem importância. O mesmo que Lygia vê no neurótico quando o define secamente como o assimilado ao sistema, sendo exatamente isso o que a leva a considerá-lo como o verdadeiro doente.³⁴ Neste diagnóstico, aliás, ela caminha *pari passu* também com uma outra psicanalista, Joyce Mac Dougall,³⁵ a qual na mesma época (final dos anos 70), qualifica este modo de funcionamento psíquico, de “normopatia”. Mas neste terreno a artista avança igualmente ao lado de filósofos, como Gilles Deleuze. Este, no mesmo momento, refere-se aos criadores como “grandes viventes de saúde frágil”,³⁶ por oposição aos neuróticos, aos quais o filósofo atribui uma “gorda saúde dominante”.³⁷ Segundo suas próprias palavras: “é curioso como os grandes pensadores têm uma vida pessoal frágil, uma saúde muito incerta, ao mesmo tempo em que eles levam a vida ao estado de potência absoluta ou de ‘grande Saúde’. (...) O contrário da ‘neurose’, onde precisamente a vida não pára de ser mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada”.³⁸ Ora, este é o tipo de doença que nunca interessou a Lygia tratar. Ela chegou inclusive a recusar, mais de uma vez, candidatos à Estruturação do Self com esse perfil por considerá-los “rasos”. Muitos dos seus clientes eram, assim, poetas, artistas plásticos, músicos, cineastas, etc.³⁹

Mas não é por acaso que uma estratégia muito sagaz seja aqui indispensável para ativar a dinâmica do paradoxo entre os dois regimes do sensível, liberando assim esta energia necessária para a potência criadora. É que o corpo vibrátil é habitado por fantasmas que o assombram. Como sob o efeito de uma possessão, estes tendem a dominar a relação com o mundo, interceptando a autonomia da potência poética (a qual depende, como vimos, de uma disposição de entrar em sintonia e sincronia em relação às duas escalas da sensorialidade ao mesmo tempo). Para liberar esta potência é preciso portanto exorcizá-los. Lygia qualifica esta operação de *vomitar* a “fantasmática do corpo”.⁴⁰

Exorcismo afetivo

“Parte de meu corpo sumia literalmente; meu ombro parecia não existir. Era angustiante (...) depois eu tinha a sensação de que tudo sumia”.⁴¹

“Sentiu uma dor nas costas, como de uma facada, traição. Coloquei a mão longamente no local, por baixo do ombro, e a dor desapareceu”.⁴²

“M. entra em violento processo de regressão, muda de voz, seu corpo se descarna, só lhe restam os ossos. Sente-se morrer. Vira os olhos para cima e abre uma enorme boca. Intuitivamente, para preencher este buraco, coloco dentro dele um *saco plástico cheio de ar* e ela mama”.⁴³

“Arreventou 5 ou 6 *sacos cheios de ar*, expressando estar destruindo todas as mulheres. Ao mesmo tempo me arrancava os olhos, me picava viva. Sentiu-se sem sexo. Percebeu o corpo da mãe como uma gigantesca barriga de peixe contendo milhares de ovas. Meteu as mãos dentro de *sacos vazios*, arrancava o útero para que esse nunca mais procriasse”.⁴⁴

Outros tantos flashes de sessão, só que desta vez, as imagens não expressam mais um encontro generoso do corpo com as coisas, nos fluxos e refluxos da onda onde haviam sido gerados aqueles surpreendentes devires que acompanhamos no início deste ensaio. O que elas dizem ao contrário, é aqui a hostilidade ambiente, a opressão e o terror, gerando no corpo limitação de movimento, encolhimento do espaço, buracos, asfixia, esmagamento, dor – tudo pontuado por imagens funestas. Testemunhos de um corpo que, como pondera Lygia, “se ‘apropria’ de toques, de contactos, de órgãos dos corpos adultos, de acidentes dolorosos que o atingem, de desnivelamentos dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas boas ou más”.⁴⁵

É no corpo vibrátil que se dá esta apropriação. Este, como vimos, absorve as forças que o afetam, fazendo delas elementos de sua tessitura, marcas de sensação que irão compor sua memória. Mobilizar a potência vibrátil do sensível convoca esta memória, suas experiências fecundas, mas também as marcas de seus traumas e os fantasmas que a partir deles e neles germinaram. Onde situar a linha divisória entre

experiências fecundas e deletérias? De que modo, as experiências traumáticas geram fantasmas? E até onde se estende seu poder sobre a subjetividade?

A vitalidade de um corpo vibrátil depende do ambiente que ele encontra, especialmente na infância. Lygia refere-se, muitas vezes, àquilo que Winnicott nomeia de “mãe suficientemente boa”, isto é o adulto que tende a reconhecer os signos do corpo vibrátil da criança (porque os reconhece em si mesmo) e se deixa afetar pelas forças que dele emanam, acolhendo-as em seu próprio corpo e emitindo-lhes signos em resposta. Condição para que entre eles um campo de fecundação mútua se forme, processo pelo qual se constitui um plano de consistência destinado a uma realidade de si e do mundo constantemente renovada. É o que Winnicott chama de “espaço potencial”, âmbito segundo ele “informe”, do qual surgiria inicialmente o ato de brincar, que será paulatinamente substituído por aquele da criação cultural. Da perspectiva de leitura aqui esboçada, se poderia dizer que melhor do que um “espaço” (assim como o designa Winnicott), este âmbito seria o da temporalidade: não o tempo de uma seqüência cronológica, mas aquele dos devires potenciais que se desencadeiam entre os corpos pela absorção de forças do outro em cada um. Âmbito *intensivo* e elementar das forças, irredutivelmente distinto do âmbito *extensivo* das formas, cada um possuindo sua lógica e sua complexidade própria.

Mas não importa tanto como se descreve e conceitua esta experiência, pois sua sutileza a situa no limite do apreensível e, logo, do nominável. O que importa aqui é o esforço para falar a partir dela – aquilo que cada um faz com suas possibilidades e o repertório cultural de que dispõe. Seja como for, quando não há um adulto capaz de se comportar como esta “mãe suficientemente boa”, e que resulte disso a tendência que consiste a relacionar-se com a criança apenas no registro da percepção objetivante (ou até aquém disso, como é o caso da psicose), a vivência é de solidão e desamparo, o que evoca a noção winnicottiana de “agonia primitiva”, freqüentemente mencionada por Lygia.⁴⁶ Os movimentos de expressão do corpo vibrátil perdem então sentido e valor. Eles vão minguando, se retraem, atrofiam. Desvitalizada, a relação com o mundo tende a tornar-se estéril. As imagens que daí resultam são frutos infecundos desta desvitalização – elas expressam uma interpretação da realidade secretada por um corpo esgotado.

No lugar do livre fluxo de comunicação micro e macrosensorial entre os corpos, dando origem a devires de si e do mundo, instala-se uma morna repetição

comandada por estas imagens. Verdadeiros fantasmas que se nutrem da impotência, tais imagens assombam a experiência do mundo, como um filtro que determina ao mesmo tempo a leitura das coisas e as atitudes que daí decorrem. E a cada novo “mau encontro”⁴⁷ em que o corpo vibrátil é ignorado, repetindo-se a experiência de seu acolhimento impossível, convoca-se a memória de suas feridas: fantasmas tomam conta da cena e passam a comandar a produção de imagens.

O lugar do corpo vibrátil onde incidem as forças que o ferem fica marcado por esta experiência, a tal ponto que isso pode esculpir o desenho da própria musculatura de um corpo e até de sua estrutura óssea. Hubert Godard, em entrevista publicada neste catálogo⁴⁸, comenta ter verificado em seu trabalho o quanto a torção das costas em pessoas que sofrem de escoliose, por exemplo, frequentemente acontece antes em seu modo de perceber o espaço: é como se o corpo não pudesse projetar-se para um dos lados do mesmo. É isto que acaba provocando uma torção da própria coluna vertebral e de toda a musculatura dorsal que a envolve.⁴⁹

Os relatos da Estruturação do Self não só confirmam a hipótese veiculada por Godard de que o corpo empírico é moldado pela percepção do espaço, mas podem inclusive ajudar a identificar uma das possíveis causas das limitações desta percepção: sua origem afetiva. Por exemplo, o retraimento da projeção do corpo para um de seus lados, como no caso da escoliose, pode ser a consequência da memória de um mau encontro: a vibratibilidade do corpo teria sofrido um desconforto provocado por forças vindas especificamente daquela direção, o que a teria feito curvá-lo para o lado oposto, como medida de proteção.

Os pontos portadores da memória destas marcas traumáticas são a morada corporal dos fantasmas. É provavelmente a isto que Lygia se refere com a noção de “fantasmática do corpo”. Esta leitura se confirma em depoimentos registrados nas anotações de sessão da artista, bem como nas entrevistas que filmei para o mencionado projeto. É o caso daquele cliente que sente uma dor num determinado ponto de suas costas que ele associa à dor física de uma facada indissociavelmente associada à dor afetiva de uma traição. Ou ainda daquele outro cliente, Lula Wanderley, que em sua entrevista para o projeto relata que sentia seu ombro sumir, talvez porque ali residisse o fantasma de uma ausência de relação intensiva com o outro, vivida particularmente naquela parte de seu corpo.

Vários são os destinos patológicos ocasionados por esta família de fantasmas. Examinemos este destino, brevemente, nos neuróticos e *borderlines*, não sem lembrar antes que o que os diferencia, do estrito ponto de vista que aqui nos interessa, é o grau de liberdade que eles atestam em suas idas e vindas entre os dois regimes de apreensão sensível do mundo. O que dissocia o neurótico de seu corpo vibrátil é, justamente, um mau encontro inicial deste corpo e a conseqüente exacerbação do poder dos fantasmas no comando de sua relação com o mundo. Isto tenderia a restringir seus movimentos aos mapas de sentido já estabelecidos, desprovidos de energia de criação que lhes permitiria participar mesmo que minimamente da construção de outras cartografias: a tal “complacência submissa” evocada por Winnicott, ou a “normopatia” assinalada por Mac Dougall, ou ainda a “gorda saúde dominante” a que alude Deleuze.

Já nos *borderlines*, o poder dos fantasmas sobre o corpo vibrátil não é tão abrangente. É por esta razão que eles tendem a ter livre trânsito na passagem entre os regimes sensíveis e, conseqüentemente, a viver uma relação mais criadora com o mundo. No entanto, exatamente por esta razão, em suas viagens ao corpo vibrátil – onde escutam aquilo que irá mobilizar sua necessidade de criar –, eles estão sempre correndo o risco de topar com seus fantasmas, em situações que convocam memórias traumáticas de sua microsensorialidade. Nestas ocasiões, eles se fragilizam: a ferida volta a infeccionar, interceptando o trânsito àquele seu corpo, o que é suscetível de comprometer sua faculdade criadora. Não terá sido isso o que acontecia com Glauber no momento em que nas folhas não conseguia ver nada além de folhas?.

Esta doença do poético, é o que interessava a Lygia tratar. Ela é própria da “grande Saúde frágil” que evoca Deleuze, quando se refere aos criadores. Para isso, a artista foi sendo levada a inventar um dispositivo que permitisse acessar as partes machucadas do corpo vibrátil. Pelo fato deste aspecto decisivo de seu gesto, o trabalho com os *borderlines* tornava-se mais possível e mais gratificante. Mobilizar a memória da microsensorialidade no neurótico já é por si só mais penoso; no entanto, mais penoso ainda é acessar as marcas de suas feridas (sobretudo numa proposta como esta, que incide no próprio corpo, em sua desnuda crueza). Uma tarefa extenuante e, freqüentemente, fadada ao fracasso. Isto esclarece sem dúvida a frustração de Lygia em seu trabalho com esse tipo de subjetividade.

Com seus *Objetos Relacionais*, a artista ia rastreando o corpo, escolhendo um ou outro destes seus inúmeros instrumentos, em função do que suas próprias

micropercepções captavam. E quando ela topava com um dos pontos de inscrição ou de impacto daquelas marcas, as qualidades físicas do objeto traziam à tona, como um ímã, a memória da ferida, o que convocava a família inteira de fantasmas a ela associada. O passo seguinte, era incitar o corpo a vomitá-los, desobstruindo assim a passagem do fluxo vital naquele ponto. Crucial, esta operação visava recuperar a receptividade do corpo vibrátil e sua capacidade de se deixar fecundar pelo mundo. Em suas anotações de sessão com Glauber, Lygia conta que este lhe dissera que a considerava “uma espécie de pai-de-santo”.⁵⁰ Em outra sessão, ele pontua que a artista o “estava iniciando numa espécie de exorcismo” e lhe confessa “que não tinha medo, pois se tratava de uma iniciação afetiva”.⁵¹

Vimos alguns episódios de manifestação de fantasmas que rondam determinadas zonas do corpo, impondo a necessidade de um exorcismo afetivo. Revisitemos brevemente os dois casos acima comentados, para examiná-los à luz destas operações constitutivas da Estruturação do Self tais como acabam de ser evocadas. Ao tocar um ponto preciso das costas daquele cliente que ali sentia uma dor de facada, Lygia faz aparecer uma angústia manifestada sob a forma de agonia somática. A rede de comunicação intensiva que foi se tecendo entre ela e ele ao longo desta experiência, cria um plano de consistência que permite ao cliente vomitar o fantasma de uma sensação de traição alojada naquele ponto de seu corpo sob a forma de uma imagem de facada. Silenciosamente, Lygia acolhe então o assombro de seu cliente diante do poder deste fantasma e, juntos, eles conseguem exorcizá-lo. Ou ainda, Lula Wanderley que no início de seu tratamento com Lygia sente seu ombro sumir e se apavora. Eis como isso foi evoluindo ao longo do trabalho de Estruturação do Self, segundo seu próprio relato: “parte de meu ombro parecia não existir. Era angustiante, depois já não. É que depois você tem a sensação de que tudo some. O objeto se funde com teu corpo e você se funde com o objeto – há uma troca”.⁵² É possível supor que tendo sido restaurada a troca intensiva com o outro através dos *Objetos Relacionais*, nutrindo especialmente aquela parte de seu corpo, o fantasma de um desamparo imemorial ali inscrito pode ser gradualmente exorcizado e o ombro pode voltar a tomar corpo numa relação viva e fecunda com o ambiente.⁵³

Lygia qualifica esta experiência de “maternalização maciça”⁵⁴, a ser entendida aqui no sentido winnicottiano de uma “mãe suficientemente boa”, que “compreende as necessidades fundamentais da criança e responde a elas através do contato corporal”.⁵⁵ A ação, segundo ela, é reparadora, pois “traz satisfações reais das quais o indivíduo fora

frustrado”:⁵⁶ receber o retorno de suas reverberações no corpo de um outro que se interessou em ouvi-las. A este respeito Lygia escreve que Glauber, numa sessão “estava vivendo o plástico como um *cicatrizador* e um bálsamo e que falou de dores vivas”.⁵⁷ De fato, este tipo de ação reparadora teria o poder de cicatrizar as feridas afetivas (dores vivas?) ou, pelo menos, de conter sua infecção para evitar que viesse a contaminar toda a vibratibilidade do corpo.⁵⁸ Estão dadas as condições de possibilidade para a reativação da imaginação criadora.

A magia do objeto

Vários aspectos do dispositivo contribuem para criar estas condições de ativação do poético, que merecem aqui serem examinadas. O fato de que Lygia trabalhava com uma só pessoa de cada vez, o silêncio, a duração do encontro (tanto no contexto de cada sessão, quanto no do processo todo), o ritmo regular dos encontros, cuja cadência permitia ir tecendo uma rede de proteção propícia para o mergulho no coração de uma intimidade compartilhada e isenta de psicologismo, situada neste âmbito invisível e indizível das micropercepções. *Intimidade intensiva* que podia sustentar o enfrentamento da fantasmática mobilizada nesta escala do sensível e que permitia “sua elaboração progressiva”.⁵⁹

Mas até aqui, os mesmos elementos serviriam para descrever um setting clássico de psicanálise, inclusive quanto ao regime sensível da relação que se pretende neste tipo de cura – ainda que seja outro, o seu universo conceitual (que, aliás, não é um, mas vários) e, portanto, o modo como se organiza a cartografia conceitual dessa experiência e o jargão que se utiliza para designar seus diferentes aspectos.

O que diferencia a Estruturação do Self é antes o fato de ela operar com o corpo e no corpo, e de uma maneira *arcaica*, recorrendo pouco ou nada ao registro do verbal. O trabalho acontece num corpo a corpo entre Lygia e seu cliente, mediado ou não pelos *Objetos Relacionais*, numa elaboração concreta e em bruto do que aparece, no momento mesmo em que está sendo vivido. Como escreve a artista: “em meu trabalho aflora a ‘memória do corpo’: não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto”⁶⁰ – “o viver no corpo os traumas etc. Da mesma forma, o alimentar-se também é mais intenso, desde que empreendo a elaboração junto com as pessoas”:⁶¹

“as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo”.⁶² Mas estas indicações seriam insuficientes para caracterizar o que seu trabalho tem de específico. São, na verdade, elementos implicados na maioria das ditas terapias corporais, as quais floresceram particularmente nos anos 1960 e 70, exatamente o momento em que Lygia elabora as condições de sua proposta. Notemos entretanto que não se trata aqui de mera coincidência. Longe de banalizar o trabalho da artista, o que está em jogo aí, pelo contrário, é sinal da sintonia de suas investigações com as questões e os procedimentos de seu tempo: especialmente as questões relativas ao corpo e as práticas (terapêuticas ou artísticas) então vigentes, no contexto das quais o corpo intervinha como principal vetor de seus respectivos dispositivos.

Se não é aí que se situa a diferença efetiva do processo da Estruturação do Self, é que ela se deve, e isso de maneira decisiva, à intervenção dos *Objetos Relacionais* como ao ambiente que eles permitem constituir de maneira irredutivelmente singular. Só um artista teria podido concebê-los; mas não qualquer artista. Neste sentido, convém lembrar aqui que eles pertencem à poética pensante de Lygia Clark, daquilo que ela empenha como relação ao mundo. Em inúmeras passagens de seus escritos, ela assim designa o papel crucial destes objetos para aquilo a que ela se propõe realizar com a Estruturação do Self: “O processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões que possibilita a elaboração progressiva da fantasmática *provocada pelas potencialidades dos Objetos Relacionais*”.⁶³

Lygia insistia em afirmar que não é pela transferência que os *Objetos Relacionais* atuam nos corpos, mas sim por aquilo que ela considerava como a “magia” que lhes é própria. A artista chega inclusive a destacar em suas anotações que, em resposta ao comentário de Glauber de que aqueles objetos eram mágicos, ela lhe confessara que “amava a palavra magia, que *era mais brumosa*” e, por isso, “muito mais rica que qualquer outra”, mesmo que fosse “mais científica”.⁶⁴ Mas de que qualidades próprias a estes objetos uma tal “magia” seria então constituída?

Há primeiro o caráter ordinário dos materiais utilizados (plástico, bucha, estopa, palha de aço, bolinha de gude, de pingue-pongue ou de tênis, meia-calça, saco de cebola, pedra, planta, concha, água, ar...) que já de saída afastam qualquer possibilidade de fetichizá-los como relíquias de museu ou como galinhas de ouro artísticas, o que em geral anda junto (ainda que o mercado/sistema da arte consiga transformar até um pedaço de plástico rasgado, em luxuoso e rentável fetiche⁶⁵). No entanto, e apesar de

sua importância, este caráter ordinário, banal, não basta por si só para garantir a magia da ativação do poético de que o *Objeto Relacional* seria supostamente portador. Na melhor das hipóteses, apenas dificulta sua neutralização, oferecendo condições prévias para a efetividade desta magia.

Em segundo lugar, o caráter precário destes mesmos materiais, que obrigava a artista a substituí-los constantemente e a estar sempre refazendo os objetos. Impermanentes e transitórios, não era absolutamente possível lhes atribuir uma forma fixa ou estável. E este caráter provisório, fugaz, afastava por sua vez a possibilidade de apreendê-los exclusivamente sob o ângulo da macropercepção, fosse ela visual ou tátil. Só liberando a ativação de um outro regime de potência dos órgãos sensoriais é que se tornava possível apreendê-los.

Fica evidente que não é apenas de seus materiais, que os *Objetos Relacionais* extraíam um tal poder mágico, mas também da maneira como são trabalhados. Notemos que a interferência da artista nos materiais era mínima: encher de água ou ar um saquinho de plástico de supermercado e fechá-lo com a ajuda de um elástico; fazer nós em diferentes pontos de uma meia-calça para formar pequenos bolsos nos quais se coloca pedrinhas, bolinhas de pingue-pongue ou de tênis... Assim, por um lado, a economia desta interferência suscita uma forma frágil, rudimentar, e mal definida, que torna ainda mais difícil a redução de sua apreensão a uma simples percepção objetivante. No entanto, por outro lado, a fragilidade formal destes objetos contrasta com a pujança de suas qualidades físicas – inclusive, muitas vezes contraditórias no interior de um mesmo objeto: leve e pesado, frio e quente, etc. – que a sutileza deste gesto, quase imperceptível, é capaz de criar. Tais qualidades propiciam, como diz Lygia, que os objetos “criem com o corpo relações de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (deslocamento do material diversificado que o preenche)”.⁶⁶ São “formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida”.⁶⁷ E Lygia não deixa de frisar que “formalmente estes objetos não têm analogia com o corpo (não são ilustrativos)”.⁶⁸

Em outras palavras, suas formas não são representações do corpo empírico, mas secreções do corpo vibrátil da artista, expressões daquilo que captava sua microsensorialidade. Para serem apreendidas, estas formas dependem de uma sintonia nesta escala do sensível e, por isso, tendem a mobilizar a vibratibilidade do corpo que com elas se dispõe a relacionar-se.

Em vistas disso, é equivocado considerar, como querem alguns, que a invenção dos *Objetos Relacionais* por Lygia consiste num simples deslocamento do olho para a mão. É outro o deslocamento que aí se opera: ele diz respeito ao fato de afastar-se desta carapaça sensível que consiste em reduzir o exercício de cada órgão de sentido à sua faculdade de captar o extensivo, a fim de ativar e incluir esta sua outra faculdade : aquela que capta o intensivo, própria a cada um deles. Deste modo podia se estabelecer uma relação entre os dois regimes em sua *coexistência paradoxal*. No caso do olho, por exemplo, seria a potência vibrátil o que se trataria de ativar, de modo que para além da percepção retiniana se potencialize aquilo que as pesquisas científicas neste campo qualificam hoje, segundo Hubert Godard, de “olhar cego”. De acordo com tais pesquisas, este consistiria num “olhar sub-cortical, o qual não é ligado ao tempo, à história do sujeito (...) um olhar mais ‘geográfico’. (...) É como se o mundo chegasse dentro de mim.” E ele conclui: “Este mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, dependendo de como queremos nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento uma certa forma de imaginário ou de elaboração.” E este pesquisador de teorias e práticas corporais nos assinala ainda o fato de que “identificou-se algo de similar no toque e que então se guardou o termo ‘toque cego’”,⁶⁹ verificando um fenômeno análogo nos outros órgãos de sentido.

É a convocação desta outra potência do sensível o que daria a estes objetos o poder de fazer com que se estabeleça com eles uma relação nesse registro, já que disto depende sua revelação. Fora do contexto desta relação que se dá no âmbito da experiência corporal a mais arcaica, eles são pura virtualidade, a espera de que alguém venha atualizar sua expressividade. Sendo assim, esta não se encontra nem no objeto, nem no corpo de quem o experimenta, mas no campo de fecundação mútua que se cria entre eles, que leva a um devir outro de cada um. Aqui residiria a magia destes objetos: o poder de criação que eles convocam naquele que se dispõe a conhecê-los, o que torna viva sua relação com as coisas do mundo.

Mas semelhante vocação, já caracterizava os objetos de Lygia desde *Caminhando*. Aliás, não é no momento de criação dos *Objetos Relacionais* que Lygia formula a idéia de uma “magia do objeto”: esta é uma questão que a acompanha desde *Caminhando*. Em 1965, portanto antes mesmo da série de propostas que Lygia agrupou sob o nome de “Nostalgia do corpo” que inauguram a guinada definitiva de sua trajetória em direção à *experiência* corporal, a artista escreve um texto que traz esta noção de magia no próprio título. Inspirada em *Caminhando*, ela refere-se ao objeto

como não tendo “importância em si mesmo e que só o terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos”. E citando Mario Pedrosa, ela destaca o acontecimento do “exercício *experimental* da liberdade”⁷⁰ do participante, como sendo a própria “realização da arte”, ou ainda aquilo através do que “se engendra a poesia” e que lhe permite atingir “o singular estado de arte sem arte”. Como vemos nestas citações, Lygia já apontava a magia destes objetos de provocar naqueles que os experimentassem, este “estado poético” na relação com a alteridade do mundo. O que teriam então de específico os *Objetos Relacionais* (se, ademais, não perdermos de vista que muitos deles migraram das fases anteriores do trabalho de Lygia, tendo sido apenas rebatizados)?

O mesmo texto traz a pista de uma possível resposta. Lygia escreve: “Eu me pergunto se após a experiência do *Caminhando* não tomamos mais consciência de cada um dos gestos que fazemos – mesmo os mais habituais. *Pode ser que isso seja impossível, porque exige que afastemos a priori toda sua significação prática e imediata.*”⁷¹

Já aqui Lygia se dá conta da dificuldade de afastar a macrosensorialidade graças à qual se apreende “a significação prática e imediata” das coisas, para que o objeto produzisse o acontecimento de uma liberdade de criação do participante. É a urgência de superar esta dificuldade que incitou Lygia a avançar em suas investigações e a colocar-se em busca de novas estratégias.

As aulas da Sorbonne, permitirão à artista dar um passo adiante. Pela primeira vez, ela pode desenvolver o trabalho com um grupo relativamente estável de pessoas, no contexto de sessões com duração suficientemente longa para que os participantes pudessem dar livre vóo às imagens que o trabalho mobiliza e até, se for o caso, verbalizá-las, mas também de tal modo que este se ampliasse e se desdobrasse ao longo do tempo e ao ritmo da regularidade das sessões. Além disso, neste novo contexto a presença de Lygia torna-se indispensável para a experiência daqueles que se dispõem a viver estas propostas. A artista participa do processo: um ritual que ela oficia, manipulando ela mesma os objetos no corpo dos receptores, ou indicando a maneira como eles devem ser experimentados. É nestas novas condições que Lygia identifica a causa da dificuldade de conseguir que seus objetos propiciassem a liberação do poético: o fato com o qual ela se depara de que esta experiência tende a se chocar com bloqueios resultantes da barreira erguida pela fantasmática do corpo, que os mesmos objetos

mobilizam. Nas entrevistas que filmei com vários alunos de Lygia na Sorbonne no contexto do mencionado projeto, consagrado justamente a ativar esta parte da obra da artista, quase todos reconhecem a importância seminal desta experiência em sua vida pessoal e artística, mas alguns deles evidenciam a angústia que esta mesma experiência lhes provocava, pelo fato de se verem assim confrontados a seus fantasmas, fora de um contexto onde tivessem condições para elaborá-los.

A partir desta fase, Lygia é levada a inventar um dispositivo propício para a travessia desta barreira, o que implicava um tipo de processo e de relação em que os objetos pudessem ser explorados não só em sua capacidade de mobilizar o corpo vibrátil, como já era o caso de suas propostas até então, mas também de trazer à tona suas feridas e de tratá-las – por meio de um exorcismo afetivo dos fantasmas a elas associados, como um elemento essencial do trabalho. A longa aventura psicanalítica que acompanhou Lygia durante boa parte de sua vida, lhe oferecia os recursos necessários para dar mais este passo adiante, agora em direção a uma proposta suscetível de interferir na anestesia do corpo vibrátil e no conseqüente bloqueio de sua potência poética – características próprias da política de subjetivação que predominava na época. Nasce, assim, a Estruturação do Self.

Estrutura-se um self

Não há nada de fortuito no fato de que Lygia rebatize os objetos que ela incorpora a esta nova proposta, e que ela atribua o mesmo nome àqueles que ela cria especialmente com este objetivo, os qualificando todos de *Objetos Relacionais*. Com efeito, são outras as potencialidades de seus objetos que ela irá explorar, para dar vida à sua magia: “os *Objetos Relacionais* em contacto com o corpo fazem emergir, por suas qualidades físicas, a memória afetiva, trazendo experiências que a memória verbal não consegue detectar”.⁷² Como vimos, o importante para Lygia era o viver as fantasias que aqueles objetos possibilitavam, suas potencialidades para provocar a mobilização da fantasmática e sua elaboração progressiva.⁷³ Ela insistia em afirmar que o ponto de partida para a produção fantasmática era a sensação corpórea que eles propiciavam.

Se a relação microsensorial que se estabelece com os objetos criados por Lygia desde *Caminhando* é a condição necessária para que sua expressividade se revele enquanto disparadora de um processo de criação, esta sua essência “relacional” torna-se possível neste novo contexto. Daí o nome que ela lhes atribui. Com os *Objetos*

Relacionais, vividos no âmbito de uma terapêutica para a impossibilidade do poético, a magia que Lygia buscava explicitamente produzir com suas criações desde a inflexão de 1963, realiza-se em sua plenitude.

Mas se os *Objetos Relacionais* são o coração do novo dispositivo da artista, eles não são suficientes. Para que seja possível a exploração de sua potencialidade curativa, Lygia importa para sua proposta, muitos dos elementos inerentes ao dispositivo instalado no contexto de suas aulas na Sorbonne – longos momentos de silêncio, sessão com duração definida, regularidade dos encontros, etc –, com a diferença de que agora ela dedica-se a uma só pessoa por vez e que ela propõe o trabalho como *terapia*. Sua própria presença oficiando a experiência, que a artista havia introduzido em seu trabalho na Sorbonne, torna-se agora imprescindível, incorporando-se ao trabalho como um de seus elementos constitutivos. Numa conversa com psicoterapeutas acerca da Estruturação do Self, Lygia afirma que na realidade ela trabalha com dois suportes: “um é o objeto e eu sou o outro, não é uma coisa só”,⁷⁴ o que de certo modo ela já escrevera com outras palavras alguns anos antes: “as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do *Objeto Relacional* ou do toque direto de minhas mãos”.⁷⁵

Mas, como vimos, para liberar a potência poética não basta convocar a experiência corporal a mais arcaica, ou seja sua microsensorialidade. É igualmente indispensável habitar o paradoxo entre as duas escalas do sensível: já havíamos evocado que é a tensão que daí resulta o que aciona esta força. Para isso, um *Objeto Relacional* que não mencionamos ainda, comporta uma função decisiva. Trata-se de um seixo arredondado que Lygia colocava na mão do cliente, prática esta que havia migrado de suas experiências coletivas na Sorbonne. No contexto de sua incorporação à Estruturação do Self, Lygia deixava o seixo na mão do cliente durante boa parte da sessão, paralelamente à sua experiência com os outros *Objetos Relacionais*. Neste novo ambiente, Lygia passa a chamar este procedimento de *Prova do real*⁷⁶, inspirando-se no comentário de um de seus clientes que sentira que essa pedra lhe dava a medida do real e o acalmava.

Ora, a pedra é dura, sólida, seus contornos são precisos e sua forma é aparentemente estável: o tempo de sua transformação sendo infinitamente mais lento do que aquele que o homem pode alcançar dado o limite da duração de sua existência. Neste sentido, todo o contrário dos demais *Objetos Relacionais* se os considerarmos do ângulo da extrema fragilidade e labilidade de suas formas. É esta condição material da

pedra que tende a convocar no cliente sua percepção objetivante (aqui, do toque, mais do que do olhar). E se ele se permite entregar-se com mais confiança à microsensorialidade mobilizada pelos outros *Objetos Relacionais*, é na medida em que ele preserva durante esta experiência sua ligação com as formas da realidade – ilusoriamente estáveis, como a forma da pedra que ele tem nas mãos (daí o nome deste *Objeto Relacional*).

A dificuldade identificada por Lygia para que seus objetos pudessem ser apreendidos pela microsensorialidade, que consistia em ter que afastar sua “significação prática e imediata”, resolve-se aqui através de um lugar que a artista estabelece na sessão para satisfazer o registro macroperceptivo, de modo que este pudesse manter-se presente, mas num plano secundário e numa relação de coexistência com o registro intensivo.

Iniciado a este vai e vem entre as duas escalas do sensível e cuidadosamente acompanhado nesta sua iniciação, o cliente de Lygia descobre que pode abandonar-se ao exercício microsensorial, sem soçobrar numa espécie de transe ou de loucura onde arriscaria perder suas coordenadas empíricas. Descobre igualmente que pode habitar este âmbito paradoxal situado entre micro e macrosensorialidade, sem sucumbir necessariamente às turbulências desta zona fronteira, nem à desorientação e à crise que delas resultam. Ele descobre, enfim, que habitar este âmbito paradoxal muda a perspectiva a partir da qual se percebe a si mesmo e percebe o outro, transformando de uma só tacada o modo como esta relação é vivida.

O “self” que Lygia pretende assim “estruturar” corresponde precisamente a esta consistência de si processual, flexível e impessoal, que nasce e renasce entre o corpo e o mundo, ao sabor de suas recíprocas fecundações. É precisamente do self, segundo Winnicott, que se extrai o sentimento de existir, a capacidade de uma experiência total, a sensação de participar na construção da realidade de si e do mundo que ela gera, propiciando a impressão de que a vida tem sentido.⁷⁷ Eis uma política de subjetivação já bem distante do regime *identitário* (o qual fixa a subjetividade nos limites de um contorno fechado sobre si mesmo, isento de mundo, regido pelo ego e suas ninharias, onde o outro não é mais dotado de qualquer existência viva, reduzindo-se à sua mera representação, a tal ponto que esta relação revela-se integralmente estéril).

É assim que o cliente de Lygia Clark tem a oportunidade de “tomar consciência de cada um de seus gestos cotidianos”, o que a artista buscava desde seu *Caminhando*.⁷⁸ O que ele descobre então é o ritmo da pulsação vital, que norteia os

movimentos do corpo, em sua relação com a alteridade. Entrar em sintonia com este ritmo, depende da ativação de, pelo menos, três potências da subjetividade que esta experiência contribui para liberar: vulnerabilidade microsensorial às forças do mundo, plasticidade para poder mover-se de uma escala da sensibilidade para uma outra e tolerância ao vazio da dissolução das formas, condição para receber em si as forças que habitam as coisas e para que, pouco a pouco, outras formas se criem. Capaz de sustentar-se na temporalidade destas mortes provisórias, ele se abre então à experiência do “vazio-pleno”, na qual Lygia tanto insistia, como uma espécie de ritornelo que pontua toda sua obra.

Um dos clientes de Lygia foi Jards Macalé⁷⁹. Durante a entrevista que filmei com o músico para o mencionado projeto, lhe perguntei qual seria o aspecto mais determinante daquilo que a experiência da Estruturação do Self lhe havia proporcionado. Sem hesitar, ele evocou certas palavras de Lygia que ele escutara mais de uma vez. Pausadamente e com delicadeza, ele repetiu as palavras da artista: “Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo”. E Macalé acrescenta que estas palavras tornaram-se para ele “como se fosse uma oração”, que o acompanha desde então a cada entresafra de seu processo de criação.

No decorrer da mesma entrevista, Macalé conta que durante o “tratamento” com Lygia ele atravessou um episódio psicótico – o que, diga-se de passagem, era bastante comum na época da ditadura militar, principalmente naqueles cujo corpo vibrátil era mais falante, o que de um modo geral é próprio dos artistas⁸⁰. Levado por amigos ao apartamento de Lygia, esta o acolheu, o acomodou sobre o *Grande Colchão* e lhe trouxe um *Lexotan* e o *Poema Sujo* de Ferreira Gullar⁸¹, dizendo-lhe que o lesse pois lhe faria bem. O *Poema Sujo* trazia a Macalé a notícia de que o território poético continuava habitado mesmo sob as condições adversas de um autoritarismo dos mais tacanhas. De fato, em Gullar a violência contra o corpo vibrátil havia provocado uma fúria de sua potência criadora ao invés de paralizá-la. Lygia provavelmente intuiu que aquele livro reverberaria no corpo vibrátil de Macalé, podendo assim acompanhá-lo em seu desamparo diante do intolerável, o que teria talvez o poder de curá-lo. O *Poema Sujo* aqui foi o *Objeto Relacional* que terá permitido ao músico exorcizar os fantasmas que os efeitos da ditadura haviam despertado no seu corpo, o levando à loucura.

A esse respeito, Lygia sempre insistiu numa idéia, a ponto de podermos considerá-la como mais um de seus ritornos: “Nunca trate um psicótico como louco, mas sim como um artista sem obra de arte”.⁸² Ao cabo de dois dias, durante os quais ela o manteve sob seus cuidados em seu consultório experimental, Macalé saiu do surto e voltou para casa. Tendo passado esse episódio, as sessões de Estruturação do Self retomaram seu ritmo habitual.

Mas nem todos os clientes da Estruturação do Self se dispuseram a beneficiar-se da terapêutica para a criação que Lygia oferecia com esta proposta. Uns, por causa da excessiva desestabilização provocada por esta espécie de tratamento de choque no corpo vibrátil que aí se operava, implicando a revelação de sua fantasmática, concreta e cruamente, no corpo a corpo com os *Objetos Relacionais*. Fragilizados por este processo, alguns deles chegaram a ter alucinações ou outras manifestações psicóticas⁸³. Em casos como estes, Lygia os encaminhava para cuidados psiquiátricos, reconhecendo que o processo extrapolava os limites do âmbito no qual lhe interessava intervir e, no qual, ela dispunha de uma competência terapêutica. Outros clientes, ao contrário, persistiam em suas rígidas defesas, dissociados de seu corpo vibrátil, a um tal ponto que nem o tratamento de choque tivera o poder de desfazê-los. É com estes que Lygia se entediava, perdia a paciência e acabava interrompendo o trabalho. Outros ainda, portadores daquilo que a própria Lygia qualificava como “saúde” – a vitalidade de seu corpo vibrátil e de sua potência de criação – não viveram este processo como uma experiência de convocação de seus fantasmas, que lhes permitisse avançar em sua elaboração de modo a intensificar sua microsensorialidade, bem como sua capacidade poética. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso, um outro dos clientes de Lygia Clark.

Durante sua entrevista, Caetano conta que, curiosamente, sua experiência com os objetos criados por Lygia no final dos anos 60 (ele a conhecera em Paris, na época de seu exílio),⁸⁴ havia surtido um efeito muito mais desestabilizador, e convocado sua microsensorialidade de modo perturbador, a ponto de tê-lo deixado mais de uma vez “à beira de *insights*”. Enquanto que a experiência que ele fizera por ocasião da Estruturação do Self, o havia levado a conceber cada sessão como uma obra de arte. Assim ele descreve, em seus termos, sua experiência: “Eu acompanhava aquilo como quem acompanha a composição de um ritmo. Era um ritmo profundo, misterioso, mas bastante equilibrado, daquelas coisas que ela punha sobre o corpo da gente... do sopro, da aproximação da mão que, às vezes, era quase sem tocar e, às vezes, com um toque.

Tudo isso criava realmente como que uma peça a cada vez. Mas ficava com essa consciência de que eu estava tendo uma experiência mais estética do que terapêutica”.⁸⁵ Este caráter não terapêutico de sua experiência de Estruturação do Self é confirmado por um episódio deste trabalho que o compositor relata na mesma entrevista: um dia, “sem que nada tivesse mudado”, Lygia lhe declara: “Bem, não venha mais, acho que não está interessante, não está acontecendo nada para mim”. E assim encerrou-se seu trabalho com a artista. Isto, diga-se de passagem, em nada o aborreceu, o que transparece no humor carinhoso com que ele narra esta história, mesmo porque jamais havia considerado aquela experiência como terapêutica (talvez pelo fato de que durante o mesmo período ele estava envolvido num intenso processo analítico, com sessões diárias, como ele próprio comenta na entrevista).

No entanto, convenhamos que não é nada habitual que um terapeuta despache seu paciente desse jeito, sem que essa decisão seja pelo menos o objeto de uma elaboração conjunta. E menos habitual ainda, que justifique sua atitude pelo simples motivo de que nada ali esteja acontecendo de interessante para ele, terapeuta. O que Lygia estaria esperando que acontecesse “para ela”, que tornaria o trabalho interessante de modo que fizesse sentido realizá-lo? Que pista nos é aqui subrepticamente oferecida quanto ao sentido desta última proposta da artista?

Talvez uma sessão de Lygia com Glauber em que a artista teve uma atitude oposta a que tivera com Caetano, nos ajude a formular uma resposta. É um momento em que ela lhe diz: “eu lhe quero muito, e graças às suas vivências com o mar estruturei toda uma nova entrevista para os próximos clientes. Você também me dá muito”.⁸⁶ Já num outro momento, em que Glauber não estava satisfazendo suas expectativas, Lygia lhe lembra o sentido da proposta e lhe diz: “ou se vive um processo ou fica-se aqui simplesmente para sentir sensações”.⁸⁷ Glauber confirma que de fato naquela sessão “apenas vivera uma experiência lúdica – mais nada”.⁸⁸ Em suas anotações da sessão seguinte com o mesmo cliente, a artista comenta: “Acentuei a importância da verbalização para elaborar o que era vivido aqui: de outra forma, as sensações se perderiam com o tempo”.⁸⁹ A decifração do sentido desta proposta pode avançar mais alguns passos se evocarmos o que Lygia escreve numa carta a Hélio na época em que a artista desenvolve seu trabalho na Sorbonne, portanto dois anos antes de começar a praticar a Estruturação do Self: “é a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa, e não o corpo em si”.⁹⁰ Ou também o que ela escreve ao amigo bem antes ainda, um mês após maio de 1968, no início de sua mais longa temporada em Paris: “Em tudo que faço

há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira”.⁹¹ É possível que o que tornava o trabalho com Caetano desinteressante para Lygia é o fato dele não ter se disposto a entregar-se a esta “experiência primeira”, à fantasmática do corpo que nela se mobiliza e à sua secreção através da fala para elaborar o vivido na sessão. Como próprio compositor indica, ele terá preferido viver aqueles objetos como “obras de arte”, restringindo-se ao que ele chamou de “experiência estética” – o que não correspondia em absoluto à orientação do trabalho a que se propunha Lygia Clark com a Estruturação do Self.

Desbravar possíveis

Lygia definia a si mesma como pesquisadora e é, fundamentalmente, como tal, que a Estruturação do Self lhe interessava. Perguntada, no contexto de sua mencionada conversa com psicoterapeutas,⁹² se o que ela fazia era terapia, Lygia responde: “Eu quero descobrir ‘o corpo’. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo. (...) Então por trás da coisa corporal, é o que vem de mais profundo que interessa”.

Dois anos depois, numa carta a Guy Brett datada de 1984, ela escreve: “Sou uma pesquisadora e não uma artista e quando descubro o conceito do trabalho, ele passa a não mais me interessar. Sempre fui assim e, através desta prática, já descobri neste atual trabalho o seu significado, que aliás são vários. Já não me interesso mais por ele, caindo no vácuo, não sabendo o que fazer”.⁹³

Muito freqüentemente, as sessões deixavam a artista extenuada, e é por esse motivo que a partir de 1981 ela diminuiu progressivamente o número de seus clientes. Ela começa, então, a transmitir a experiência para terapeutas, movida pelo desejo de vê-la principalmente posta em prática na clínica da psicose.⁹⁴ É a partir de 1984, que ela abandona em parte a experiência antes de lhe colocar um ponto final em fevereiro de 1988, dois meses antes de sua morte. Lembremos que já em 1966 ela escreve: “O meu trabalho pede a manipulação para que ele realmente se expresse. Gostaria que ele participasse da vida, por meio de todo tipo de coisa para a qual ele fosse solicitado. Como brinquedos, passatempos, *terapia*, estudos para formulação do espaço, etc. Na verdade preferia inscrever meu trabalho no ambiente cotidiano, mais do que em museus e galerias”.⁹⁵ Em se tratando de terapia, seu desejo se cumpriu, pois seu trabalho, no

caso da Estruturação do Self foi de fato incorporado ao tratamento da psicose com resultados interessantes, pelos profissionais a quem ela transmitira seus princípios operatórios⁹⁶. No entanto, referir-se a este conjunto de experiências da perspectiva exclusiva de sua aplicação no campo clínico, nos levaria a passar ao largo de sua densa e sutil complexidade; além disso, esta postura não nos permitiria saber porque Lygia terá inventado a Estruturação do Self e o que esta proposta colocava em jogo, para que lhe valesse a pena praticá-la.

Pois se Lygia se empenhou de maneira tão duradoura a colocar em prática sua Estruturação do Self é que na realidade esta se revela como o ponto final do percurso de uma investigação tão vigorosa, quanto singular, à qual Lygia Clark terá consagrado sua vida. Neste sentido, podemos afirmar que não se trata absolutamente de um mero acidente de percurso e menos ainda de um desvio qualquer. A trajetória da artista terá sido, desde sua aurora, movida por uma pesquisa incansável de soluções estéticas capazes de mobilizar e veicular as emanções do corpo vibrátil, afim de que os objetos criados por estas soluções fossem vivos e pudessem assim refratar-se no ambiente, antes de convocar os efeitos de suas refrações em retorno, segundo o movimento de fecundação poética onde a obra se realiza. Neste diálogo intensivo entre as criações da artista e seus receptores, um plano de consistência se forma, destinado à constituição de um espaço até então inexistente.

Na realidade, tudo isto já está presente nas investigações de Lygia Clark no duplo domínio da pintura e da escultura, na alvorada de sua obra. Já aí a artista havia conseguido a proeza de extrair da própria geometria, sua capacidade de expressar e convocar a experiência microsensorial. No início de sua trajetória, em 1955, ela chega inclusive a falar em “geometria amorosa”,⁹⁷ designação que logo abandonará. Vinte anos depois, que a busca da artista já estava presente em sua pesquisa na geometria encontra-se claramente formulado, como atesta por exemplo uma carta ao amigo Oiticica: “a geometria nasce do reflexo do corpo projetado em minha mente”,⁹⁸ ou ainda numa entrevista do mesmo período: “comecei com a geometria, mas procurava um espaço orgânico onde pudesse introduzir a pintura”.⁹⁹ O que com seus amigos neoconcretistas, Lygia qualificava de “orgânico”, não seria precisamente a microsensorialidade própria ao corpo vibrátil? Seja como for, o fato é que desde suas primeiras investigações, a artista sintonizou a natureza essencialmente temporal da obra, o que a levou a uma busca obstinada visando desobjetivar o processo de criação, a

fim de lhe garantir seu caráter de *ato*: simultaneamente, interferência no mundo e sua reinvenção. Eis o processo que conduziu esta obra a se deslocar de seu estatuto inicial de objeto na direção de sua realização enquanto *acontecimento*¹⁰⁰.

Não tem nada de fortuito o fato de que esta busca acabou dando lugar a um processo terapêutico: como vimos, mobilizar a potência poética daqueles que entram em relação com os objetos torna-se tarefa difícil, senão impossível – com raríssimas exceções – enquanto não forem expulsos de seus corpos os fantasmas que bloqueiam sua vulnerabilidade ao mundo. Decisiva para Lygia na época de sua maturidade, esta questão estava no coração da Estruturação do Self. Ela a conduziu a doar-se como “um suporte sólido”,¹⁰¹ como ela própria o qualifica, para receber o vômito dos fantasmas daqueles que se dispusessem a viver esta experiência, oficiando o ritual de seu exorcismo que visava a emancipação da imaginação criadora. Empreitada necessária para constituir este interlocutor praticamente inexistente¹⁰² e, com ele, construir um fragmento de mundo onde tudo voltaria a estar vivo. *Desbravar possíveis*: eis o que visava a obra de Lygia desde suas premissas até sua plena realização com a Estruturação do Self.

A última proposta de Lygia Clark terá levado aos seus mais radicais limites, a questão que move a totalidade de sua trajetória artística. O que ela nos entrega, retrospectivamente, é uma inteligibilidade relativa ao conjunto desta obra excepcional, nos permitindo identificar em cada uma de suas etapas, o passo seguinte na elaboração de uma só e mesma problemática. Explorar os mais ínfimos meandros deste vasto continente, tendo a Estruturação do Self como bússola, seria uma viagem apaixonante. Mas aqui começaria um outro ensaio.

Por ora, contentemo-nos em lembrar que Lygia Clark terá inventado um território inédito, ultrapassando as fronteiras da arte e da clínica – sejam quais forem os estilos, as escolas ou as categorias. Já em 1963 – ano da primeira proposta que tem o corpo do participante ocupando o lugar de central – ela escreve: “A obra de arte toma novamente o sentido do anonimato. Todos terão a possibilidade de criar o seu vir a ser. Com isto, ela perde realmente o conceito antigo de obra de arte, pois os museus serão laboratórios para que se encontrem novos ‘caminhando’ para o indivíduo, tendendo a se fundir mesmo com o consultório do analista”.¹⁰³ Este futuro antecipado, ela o realizou na Estruturação do Self. Do ponto de vista deste território insólito, a polêmica relativa a saber onde situar esta obra, se ainda na arte ou já na clínica, ou ainda na fronteira entre

as duas ou em seu ponto de junção, revela-se totalmente estéril: falso problema, via sem saída.

Terá sido a Estruturação do Self, este fecho de ouro na trajetória de Lygia Clark? Não tivesse ela falecido em 1988, o que mais poderia ter inventado? Outros tantos falsos problemas. Se nos dispusermos a uma sintonia fina relativa à ética que irriga o percurso desta artista, a pergunta a ser feita será totalmente outra.

Foi-se o tempo em que a força de criação vivia se esgueirando pelas margens; este tempo encerrou-se com os anos setenta e os movimentos que reivindicavam “a imaginação no poder”. Mas convém lembrar aqui que esta força tampouco deverá ser buscada neste lugar impossível que lhe atribuem os regimes totalitários. Se os abordamos de um ponto de vista micropolítico – aquele do diagrama das forças que operam no invisível –, ninguém ignora hoje em dia o quanto, a fim de se manterem no poder, tais regimes não se contentam em não levar em conta as expressões do corpo vibrátil. Eles empenham-se ao contrário em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação da qual elas são o produto esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que acaba por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio. Não poderíamos esquecer que Lygia instalou e desenvolveu a Estruturação do Self quando voltou ao Brasil em plena ditadura e que tratou, graças a sua terapêutica em favor do poético, os machucados invisíveis (mas não menos poderosos) ligados à inscrição deste trauma no corpo vibrátil de muitos artistas da época¹⁰⁴. É disso que nos fala lindamente Macalé.

O cenário de nossos tempos é outro: não estamos mais sob regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma: dispomos todos de um self em pleno funcionamento – o qual dá lugar a uma subjetividade flexível e processual – e nossa força de criação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada, celebrada e até glamurizada. Mas há um porém, e que não é dos mais negligenciáveis: o principal destino desta força hoje não é a invenção de formas de expressividade propícias para as emanações do corpo vibrátil, estas formas que veiculam a presença viva do outro dentro de nós mesmos e que nos força a criar. Nada a ver com essa saúde poética que interessava a Lygia Clark promover. O assim chamado “capitalismo cognitivo” ou “cultural”¹⁰⁵ inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos daqueles anos apropriou-se da potência de criação que então se emancipava na vida social, para colocá-la de fato no poder. Entretanto, sabemos todos que se trata aí de uma operação perversa cujo objetivo é o de fazer desta potência, o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de

capital. É esta força, assim instrumentalizada, que com uma velocidade exponencial vem transformando o planeta num gigantesco mercado e, seus habitantes, em zumbis hiperativos incluídos ou trapos humanos excluídos – dois pólos entre os quais se perfilam os destinos que lhes são acenados. Esse é o mundo que a imaginação cria em nossa contemporaneidade.

É de dentro deste novo cenário, que devemos reabrir a questão que Lygia Clark nos lega: o que podemos nós, nestes tempos sem poesia, para continuar abrindo novos possíveis? Em outras palavras, como reativar nos dias de hoje a potência política do poético?

Suely Rolnik

¹ A *Almofada leve* é um dos *Objetos Relacionais* criados por Lygia Clark, no contexto da Estruturação do Self. (ver a este respeito o texto intitulado “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, que figura em anexo no presente catálogo)

² Esta citação, bem como todas as que se referem às anotações de sessão da Estruturação do Self são extraídas dos “diários clínicos” de Lygia Clark, registros de caso redigidos pela artista ao longo de seu trabalho terapêutico. Parte das citações provém das anotações de um dos casos, cujo manuscrito me foi cedido pela Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, responsável pela organização e preservação do acervo da artista. As demais citações provem do único texto de Lygia Clark sobre este trabalho, escrito pela artista, com minha colaboração, em 1978 e publicado em 1980: “Objeto Relacional”. In: *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Funarte, 1980). Reproduzido In: Manuel Borja-Villel (Edit.). *Lygia Clark* (Barcelona: Fondació Antoni Tapiès, 1997). Na época em que preparávamos este texto, eu estava escrevendo a pedido da artista uma tese sobre a Estruturação do Self (*Mémoire du Corps*. Université de Paris VII, 1978), para cuja elaboração realizamos um trabalho intensivo de discussão ao longo de cinco meses, em torno de suas anotações clínicas. Cabe salientar que para preservar o anonimato dos clientes, a Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark” eliminou os nomes dos mesmos, bem como detalhes que pudessem identificá-los. Os nomes foram substituídos por numeração, seguida da indicação de idade, profissão, número e data da sessão. O caso a que tive acesso na pesquisa empreendida para o presente projeto de exposição é o do “envelope n° 5 (33 anos)”, que chamarei de “cliente n° 5” nas notas de rodapé, mas de “Glauber” no corpo do texto. Esta primeira citação foi extraída da 1ª sessão deste cliente, em 28/10/76, pouco tempo depois de Lygia Clark ter começado a realizar este trabalho.

³ *Respire Comigo* é uma proposta criada por Lygia Clark na fase “Nostalgia do Corpo” (1966), que a artista incorporou à Estruturação do Self. E *Plástico como o ventre exterior* consiste num uso específico de *Saco plástico cheio de ar*, ambos importados da fase “Corpo Coletivo” ou “Fantasmática do corpo” (1972-75). (cf. “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, p. ? do presente catálogo)

⁴ Cliente n° 5, 17ª sessão, 12/01/77.

⁵ A *Almofada pesada* é um dos *Objetos Relacionais* criados por Lygia Clark, no contexto da Estruturação do Self. (cf. “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, p. ? do presente catálogo).

⁶ Cliente n° 5, 1ª sessão, 28/10/76.

⁷ “Objeto Relacional” (cf. nota 2; edição original, p. 49; reprodução, p. 319).

⁸ “Objeto Relacional”, 4º caso: 46ª e 49ª sessões (cf. nota 2; edição original, p. 55; reprodução, p. 325). Note-se que nesta sessão, bem como na anterior, há um erro na impressão do texto no catálogo *Lygia Clark* (Barcelona: Fondació Antoni Tàpies, 1997; p. 325).

⁹ Lygia Clark viveu em Paris por três períodos. Um primeiro período, no início de sua trajetória artística de 1950 a 52, quando estudou com Arpad Szenes, Léger e Dobrinsky. Um segundo período, em 1964, quando conviveu com o grupo de artistas latino-americanos da arte cinética como Soto, Cruz-Diez, etc, e com os artistas que se agrupavam em torno da galeria Signals, de David Medalla e Paul Keeler, em Londres, à qual esteve fortemente ligado Guy Brett. Um terceiro período, de 1968 a 76, quando seu trabalho ocupou um lugar de destaque na revista *Rhobo*, referência importante da cena da arte naquela época, sobretudo no âmbito das instalações, performances e intervenções públicas; neste mesmo período Lygia foi professora na então recém criada U.F.R. d’Arts Plastiques et Science de l’Art de l’Université de Paris I, na Sorbonne (faculdade conhecida por St. Charles, nome da rua onde se localizava). Muitos daqueles com quem a artista conviveu em cada um destes períodos, foram filmados no contexto das entrevistas que realizei para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Projeto de ativação de 26 anos de experimentações corporais”, trabalho que venho desenvolvendo desde 2002 (até o presente momento foram filmadas 56 entrevistas, 24 na França e 32 no Brasil). Parte deste material é objeto da exposição “Nós somos o molde. A vocês cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento”, que o presente catálogo acompanha.

¹⁰ Lygia Clark inicia esta fase de trabalho no momento em que ela volta a viver no Rio de Janeiro, ao final de seu último período em Paris. “Terapia” será o nome genérico que ela lhe dará, sendo Estruturação do Self o nome dado à primeira sistematização do mesmo, como ela explica em seu texto “Objeto Relacional” (cf. nota 2; edição original, p. 51; reprodução, p. 320). Estaremos adotando esta designação para a proposta como um todo. Consideraremos portanto Estruturação do Self como uma fase do trabalho da artista, que se compõe de um conjunto de objetos e procedimentos, e que se inscreve na série de fases sucessivas de suas propostas a partir de suas investigações focadas no corpo: “Nostalgia do corpo” (1966), “A casa é o corpo” (1967-69), “O corpo é a casa” (1968-70) e “Corpo Coletivo” ou “Fantasmática do Corpo” (1972-75). (cf. “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, página ? do presente catálogo.)

¹¹ A artista chegou a trabalhar com casal, mas esta foi uma *experiência* excepcional.

¹² Os clientes se despiam, ficando apenas de sunga no caso dos homens, ou de calcinha, no caso das mulheres, as quais às vezes preferiam manter o sutiã.

¹³ “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, página ? do presente catálogo.

¹⁴ “Objeto Relacional” (cf. nota 2; edição original, p. 51; reprodução, p. 321).

¹⁵ Além da fase da “Nostalgia do Corpo”, foram igualmente incorporadas à Estruturação do Self, propostas de todas as demais fases anteriores de trabalhos de Lygia que envolvem o corpo, com exceção de “O corpo é a casa”, por tratar-se de uma fase de propostas a serem realizadas por no mínimo duas pessoas juntas.

¹⁶ “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, página ? do presente catálogo.

¹⁷ Cf. nota 2.

¹⁸ “Objeto Relacional” (cf. nota 2; edição original, p. 49; reprodução, p. 319).

¹⁹ Texto de uma fala de Lygia Clark, in *Lygia Clark. Memória do Corpo*, documentário realizado em 1984, com direção de Mário Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical e sonora de Lilian Zarembo. Rioarte Vídeo; apoio MEC, SEC, FUNARTE e INAC. O filme teve a participação do crítico e curador Paulo Sérgio Duarte no “papel” de cliente. Entrevistas com Paulo Sérgio Duarte e Mário Carneiro foram filmadas no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9).

²⁰ Elaborei esta noção de “corpo vibrátil” desde a época de minha tese de doutorado, publicada com o título de *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (São Paulo: Estação Liberdade, 1989 (esgotado); reedição no prelo: Porto Alegre: Sulina, 2005. A noção vem sendo reelaborada em vários de meus ensaios, entre os quais dois mais recentemente publicados: “Otherness beneath an Open Sky. The Political-Poetic Laboratory of Mauricio Dias & Walter Riedweg”. In: Dávilla, Mela (Edit.) *Dias y Riedweg. Posiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: MacBa e Actar, 2003; “Subjectivity in Work. Lygia Clark, a Contemporary Artist”.

In: Massera, Jean-Charles e Diserens, Corinne (Edit.). *Moulène/Sala - São Paulo 2002 - Santiago de Chile - México DF*. Marseille: Images En Mainoeuvre Editions e Carta Blanca Editions / Paris: AFFA/DAP, 2002. Em português: “Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo”. In: Bartucci, Giovanna (Org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação* (Rio de Janeiro: Imago, 2002).

²¹ Elaborei a noção de “microporcepção” (que permite qualificar este exercício do sensível) a partir da noção leibniziana de “pequenas percepções”, principalmente no tratamento que esta recebe na obra do filósofo português José Gil. Cf. especialmente: *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Relógio d’Água, Lisboa, 1996. Cf. também: “Abrir o corpo”, ensaio de José Gil que figura neste catálogo.

²² Além da correspondência de Lygia Clark já publicada (com Hélio Oiticica, Mário Pedrosa, Rubens Guershman, entre outros), me serviram igualmente como fonte de pesquisa as 30 cartas que a artista escreveu a Guy Brett, bem como algumas das que escreveu a Rubens Guershman (cujas cópias foram colocadas à minha disposição por seus respectivos destinatários no momento em que filmei suas entrevistas para o projeto acima mencionado). Por último, algumas cópias de cartas de Lygia a Sérgio Camargo foram colocadas à minha disposição pela Casa Hum - Acervo Sérgio Camargo.

²³ Cliente nº 5, 19ª sessão, 21/01/77.

²⁴ Idem.

²⁵ Lygia Clark analisou-se com Pierre Fédida de 1972 a 1974. A entrevista com o psicanalista - feita em 15 de julho de 2002, filmada por Florence Lazar - foi a primeira que realizei no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9), bem antes das demais. Informada que o psicanalista estava gravemente enfermo, viajei a Paris para entrevistá-lo. Fédida veio a falecer três meses depois. A transcrição desta entrevista figura no presente catálogo.

²⁶ Cf. “Conversa com psicoterapeutas” (Canto da Gávea, Rio de Janeiro, 1982). Uma transcrição desta intervenção oral de Lygia, a qual foi colocada à minha disposição por Gina Ferreira e Lula Wanderley, figura no presente catálogo.

²⁷ Cliente nº 5, 19ª sessão, 09/12/76.

²⁸ Cliente nº 5, 19ª sessão, 16/12/76.

²⁹ Carta a Guy Brett (Rio de Janeiro, 14/10/83).

³⁰ No transcorrer da entrevista que fiz com Pierre Fédida, o psicanalista formula em duas passagens a idéia de que a fala é, antes, uma *secreção do corpo*, ela é *baba*. (cf. páginas ?-? do presente catálogo).

³¹ O conceito de “acontecimento” deve ser entendido, aqui, no sentido que lhe conferem Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra.

³² No transcorrer da entrevista que fiz com Hubert Godard, filmada em Paris por Babette Mangolte, em 21 de julho de 2004 no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9), este evoca a idéia de uma “neurose do olhar”, que se refere à redução do olhar àquilo que ele próprio designa como “percepção objetiva”, em detrimento da “percepção subjetiva” ou “olhar cego”. Estendendo este sintoma para os demais órgãos do sentido (apoiando-me em pesquisas apresentadas por Godard), propus a noção de uma “neurose da percepção”. Uma transcrição da entrevista de Hubert Godard figura igualmente no presente neste catálogo.

³³ D. W. Winnicott, *Playing and reality* (London: Tavistock Publications Ltd, 1971. Tradução brasileira de José Otávio de Aguiar Abreu e Vanedi Nobre: *O brincar e a realidade* (Rio de Janeiro: Imago, 1975).

³⁴ São inúmeros os momentos em que Lygia Clark o reafirma. Eis um exemplo: “O que faz o neurótico? Ele bola um sistema, não cria, não muda a visão de mundo, não faz nada. E o que faz o *borderline*? É o artista, é o criador. (...) ele muda o pensamento, a visão do mundo e modifica as coisas. Então, eu acho que o *borderline* é muito mais sadio do que o neurótico”. Cf. “Conversa com psicoterapeutas”.

³⁵ Joyce Mac Dougall é de origem neo-zelandesa. A psicanalista formou-se na Inglaterra com Anna Freud, identificando-se com a tradição ferencsiana, especialmente com Winnicott e Bion. Mais tarde ela se instalou na França, onde empreendeu uma formação lacaniana. Cf. *Pladoyer*

pour une certaine anormalité. Paris: Gallimard (NRF), 1978. Tradução brasileira: *Em defesa de uma certa anormalidade*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1991.

³⁶ Gilles Deleuze e Claire Parnet, “Un entretien, qu’est-ce que c’est, à quoi ça sert?”. In: *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1977. P. 12). Tradução brasileira de Heloisa Araújo Ribeiro. “Uma conversa, o que é, para que serve?”. In: *Diálogos* (São Paulo: Escuta, 98. P.14)

³⁷ Gilles Deleuze, “La littérature et la vie”. In: *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993. P.14). Tradução brasileira de Peter P. Pelbart, “A literatura e a vida”. In: *Crítica e Clínica* (São Paulo: ed. 34, 1997. P. 14)

³⁸ Op.cit. Na edição original, p. 12. Na tradução brasileira: p. 14. Aqui como em outras passagens deste mesmo texto, a comunidade de visões entre Lygia Clark e Gilles Deleuze aparece com nitidez, no que diz respeito às suas respectivas concepções de “saúde”. Acerca da relação entre literatura e saúde (idéia que pode ser estendida à arte de modo geral), o filósofo escreve: “A doença não é processo, mas parada do processo, como no ‘caso Nietzsche’. Por isso o escritor, enquanto tal, não é o doente, mas antes médico, médico de si mesmo e do mundo. (...) A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde. (...) Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?” (cf. nota 88)

³⁹ Para ficar apenas em alguns dos clientes de Lygia Clark pertencentes ao universo cultural brasileiro, citemos os compositores, poetas e cantores Macalé e Caetano Veloso, o crítico de arte e curador Paulo Venâncio, o poeta Waly Salomão, a cineasta Suzana de Moraes ou o colecionador Luis Buarque de Holanda, entre outros. Com exceção de Waly Salomão e Luis Buarque de Holanda, que já haviam falecido no momento em que dei início, efetivamente, ao trabalho de realização das entrevistas para o projeto acima mencionado(cf. nota 9), todas as demais figuras evocadas tiveram suas entrevistas filmadas.

⁴⁰ “Fantasmática” provem de “fantasma” ou “fantasia”, traduções para o Português do conceito freudiano de *phantasie* em Alemão. Tal conceito é suscetível de um amplo e variado emprego em psicanálise. A contribuição mais interessante de Lygia Clark a este respeito é a idéia que ela formula já nos anos 70 de uma fantasmática “do corpo” (além da proposta que consiste em elaborá-la no próprio corpo). Assinalemos aqui que a artista teve a coragem e a liberdade de propor esta concepção no contexto da psicanálise francesa daquela década, que corresponde ao auge do lacanismo na França, fenômeno que teve como um de seus efeitos negativos o fato de tornar grande parte do meio psicanalítico local inteiramente refratário, senão hostil, à questão do corpo e à sua comunicação intensiva. Pesquisas recentes em psicanálise e em diferentes correntes da terapia corporal, tem mostrado um interesse crescente por este tipo de interrogação.

⁴¹ Cf. entrevista com Lula Wanderley que filmei no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9)

⁴² Cliente X, sessão de 26/09/77 (o fragmento citado no texto, extraído de um relato de caso, me foi concedido pela Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, contendo apenas a indicação da data da sessão).

⁴³ “Objeto Relacional”, 3º caso: 1ª sessão (cf. nota 2; edição original, p. 54; reprodução, p. 324). Para *saco plástico cheio de ar*, cf. “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, no presente catálogo.

⁴⁴ *Ibid.*, edição original, p. 55; reprodução, p. 323. No que concerne os *Objetos relacionais* mencionados na citação ver “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, no presente catálogo.

⁴⁵ *Ibid.*, edição original, p. 55; reprodução, p. 325.

⁴⁶ Ver por exemplo “Objetos Relacionais” (cf. nota 2; edição original, p. 51; reprodução, p. 321).

⁴⁷ As noções de “bom” e “mau encontro” provém de Spinoza. Muito brevemente, diríamos que um “bom encontro” se define pelo filósofo como aquele em que as forças de um corpo mobilizam as forças de um outro, o que tem por efeito potencializar o que pode aquele corpo. Enquanto que num “mau encontro”, ao contrário, as forças de um corpo inibem aquelas de um outro corpo, o que tem por efeito despotencializá-las. Embora estas noções spinozistas não se limitem absolutamente às primeiras experiências da existência, nem à relação com a mãe, poderíamos associá-las a esta categoria forjada por Winnicott de “mãe suficientemente boa” ou “não suficientemente boa”.

⁴⁸ Cf. nota 32.

⁴⁹ “Breve descrição dos Objetos Relacionais no presente catálogo.

⁵⁰ Cliente n° 5, 13ª sessão, 13/12/76.

⁵¹ Cliente n° 5, 19ª sessão, 21/01/77.

⁵² Entrevista com Lula Wanderley que filmei no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9)

⁵³ Sobre a “escuta” do que diz o corpo remetemos à interpretação de fenômenos tais como o da “vidência” no ensaio de José Gil, “Abrir o corpo”, publicado no presente catálogo

⁵⁴ “Objetos Relacionais” (cf. nota 2; edição original, p. 52; reprodução, p. 322).

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Cliente n° 5, 28ª sessão, 28/03/77. Grifo nosso.

⁵⁸ Comentando uma sessão com Glauber anterior à citada neste parágrafo, Lygia escreve: “Disse ter vivido os pedaços de papel molhado sobre seu corpo como o cataplasma mágico de um curandeiro, para sanar males do corpo.” (Cliente n° 5, 9ª sessão, 09/11/76).

⁵⁹ “Objetos Relacionais” (cf. nota 2; edição original, p. 50; reprodução, p. 320).

⁶⁰ Ibid., edição original, p. 55; reprodução, p. 325-326.

⁶¹ Cliente n° 5, 9ª sessão, 29/11/76.

⁶² “Objetos Relacionais” (cf. nota 2; edição original, p. 55; reprodução, p. 325-326).

⁶³ Ibid (cf. nota 2; edição original, p. 50; reprodução, p. 320). Grifo nosso.

⁶⁴ Cliente n° 5, 13ª sessão, 13/12/76. Grifado por Lygia Clark no manuscrito.

⁶⁵ O reconhecimento pelo “sistema da arte”, dos 26 anos de trabalhos de Lygia Clark relativos ao corpo data de 1997, com a retrospectiva organizada pela Fondació Antoni Tapiès, assim como à sala que lhe foi consagrada no contexto da Documenta X de Kassel, projetos realizados no mesmo ano e em comum acordo entre os curadores (Manuel Borja-Villel e Catherine David, respectivamente). Apesar da importância destas iniciativas, especialmente a retrospectiva que mostra pela primeira vez e com o rigor necessário o conjunto do trabalho da artista em sua integridade, a partir desta data a parte da obra consagrada às experimentações corporais entrou para o panteão das estrelas da arte contemporânea, tendendo a ser confiscada principalmente pelo vetor fetichizador deste cenário. Neste diapasão e levando em conta o modo como tendem a ser apresentadas, tais propostas encontram-se na maioria dos casos esvaziadas de sua vitalidade. Uma das estratégias de sua apresentação consiste em refazer diante de um público de museus e bienais, entre atento e distraído, propostas como a *Estruturação do Self*. Ora, tal proposta é estritamente incompatível com a presença de qualquer pessoa que esteja na posição de “espectador” exterior à experiência que este trabalho supõe e mobiliza - isto, sem falar no silêncio, na continuidade no tempo, na intimidade microsensorial, etc, que a mesma requer para realizar-se. O desafio que estas propostas colocam para o “sistema” da arte continua na ordem do dia.

⁶⁶ “Objetos Relacionais” (cf. nota 2; edição original, p. 49; reprodução, p. 319).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Cf. entrevista com Hubert Godard no presente catálogo.

⁷⁰ A frase do texto de Lygia, ao citar Mário Pedrosa é “o exercício *espiritual* da liberdade”. Substituí “espiritual” por “experimental”, para restituir à fórmula original de Pedrosa, que Lygia transformou seja por engano, seja por sua livre interpretação da frase do crítico (« 1965: A magia do objeto » In. *Lygia Clark*. cf. Nota 2; cf. edição original, p. 28; reprodução, p. 153).

⁷¹ Idem (edição original, p. 27; reprodução, p.152). Grifo nosso.

⁷² Idem (cf. nota 2; edição original, p. 55; reprodução, p. 326).

⁷³ Cf. nota 63.

⁷⁴ Cf. “Conversa com psicoterapeutas” (cf. nota 25).

⁷⁵ “Objeto Relacional” (cf. nota 2; edição original, p. 55; reprodução, p. 325-326).

⁷⁶ Cf. descrição pormenorizada in “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, no presente catálogo. Há um outro uso ainda da “pedra na mão” que Lygia qualificava de *Ponte*: a artista colocava uma pedra entre sua própria mão e a do cliente e as recobria com um pedacinho de *voile* branco (que ela chamava de *Paninho*). Em seguida, ela retirava lentamente sua mão, deixando a

mão do cliente a sós com a pedra, coberta pelo *Paninho*. Nesta sua função específica, a pedra remete aos “objetos transicionais” de Winnicott: junto com o paninho, ela fica no lugar da união das mãos que se separaram. Portadores da experiência da fusão/autonomia, pedra e pano participavam assim da constituição de um “espaço potencial”, *ponte* invisível entre si mesmo e o outro, que sustenta o self e lhe dá suporte para o incessante processo de criação da subjetividade e do mundo que a cerca.

⁷⁷ D. W. Winnicott, *Playing and reality* (London: Tavistock Publications Ltd, 1971. Tradução brasileira de José Otávio de Aguiar Abreu e Vanedi Nobre: *O brincar e a realidade* (Rio de Janeiro: Imago, 1975).

⁷⁸ Cf. nota 71.

⁷⁹ Jards Macalé é um músico brasileiro que tem um estilo de composição e um timbre de voz muito peculiares, que Lygia Clark apreciava particularmente. Foi cliente da artista, a quem dedicou sua canção *Aprender a nadar*. Uma foto de Macalé com Lygia lhe beijando o rosto foi usada na capa de seu CD: *O que faço é música*. As citações são extraídas da entrevista que realizei com o músico no Rio de Janeiro, filmada por Moustapha Barrat em 2 de maio de 2005 no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9).

⁸⁰ Em 1964, instala-se no país uma ditadura militar, que permanecerá no poder, por quase duas décadas. No início do regime, o movimento cultural persiste com toda a garra (é a época durante a qual artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, radicalizam suas experimentações; é também aí que se constitui o movimento Tropicalista, do qual participou Macalé). Em dezembro de 1968, a ditadura militar promulga o AI-5 (Ato Institucional nº 5) que determina que toda e qualquer ação considerada subversiva passa a ser punida com prisão e sem direito a *habeas corpus*. Com o recrudescimento do regime, o movimento perde fôlego e tende a paralisar-se. Como todo regime totalitário, seus efeitos mais nefastos não foram aqueles, palpáveis e visíveis, de maltrato concreto, prisão, repressão e censura, mas outros, mais insidiosos, sutis e invisíveis: a paralisia de toda força de criação e a frustração subsequente da potência de inteligência coletiva, por estar esta associada à ameaça aterrorizadora de um castigo que pode levar à morte. Um dos efeitos mais tangíveis desse bloqueio, já na época, foi justamente o de ter provocado episódios psicóticos em muitos jovens, principalmente naqueles cuja força de criação era “saudável”, no sentido que Lygia atribui a esta palavra. Muitos deles foram internados em hospital psiquiátrico na época, e não foram poucos os que sucumbiram a esta “psiquiatrização” de seu sofrimento e nunca mais voltaram da loucura.

⁸¹ O poeta e crítico Ferreira Gullar, principal teórico do neoconcretismo, escreve *Poema Sujo* em 1976, durante a ditadura militar no Brasil, após ter vivido exílios e expulsões de vários países (como o Chile por exemplo com a queda de Allende) encontrando-se então em seu novo exílio em Buenos Aires, num momento em que também o governo argentino endurecia e o perigo para os exilados tornava-se eminente. O poema na época foi trazido ao Brasil por Vinícius de Moraes gravado numa fita cassete pelo próprio Gullar e tornou-se o mote de reuniões de intelectuais e artistas no Rio de Janeiro. Isso levou o editor Enio Silveira a assumir o risco de lançá-lo em livro, o que o tornou um manifesto deliberado de afronta à ditadura. Ora, é nesse mesmo ano que Lygia Clark volta ao Brasil e inicia sua prática da Estruturação do self. O episódio narrado por Macalé se deu 3 ou 4 anos depois da publicação do livro.

⁸² Carta a Guy Brett (Rio de Janeiro, 14/10/83).

⁸³ Dois dos clientes de Lygia Clark, entrevistados no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9), revelaram episódios psicóticos pelos quais atravessaram durante seu “tratamento” com a Estruturação do Self. Ambos abandonaram o trabalho e se submeteram a tratamento psiquiátrico. Cabe salientar que, além das manifestações psicóticas decorrentes do terror da ditadura (cf. nota 75), estas também podiam ocorrer no âmbito de experiências-limite, características de uma postura da época, que consistia em fazer toda espécie de experimentação sensorial, muitas vezes com o auxílio de alucinógenos. Esta postura pertencia ao conjunto de estratégias de resistência ativa à política de subjetivação burguesa, à sua interdição das manifestações do corpo vibrátil e da imaginação criadora, que lhe são inerentes. É neste contexto histórico que convém, por uma parte, situar as experiências propostas por Lygia Clark.

⁸⁴ Caetano refere-se às propostas de Lygia das fases “Nostalgia do Corpo”, “A casa é o corpo” e “O corpo é a casa” (cf. note 10).

⁸⁵ Eis como continua o testemunho de Caetano nesta entrevista: “Mas lembrava que em Paris tinha sido justamente o contrário, que era uma apresentação de trabalho artístico e que tinha me causado uma sensação de experiência psicológica, que era ao mesmo tempo desestabilizadora e talvez sugestiva de alguma coisa, mas que não chegou a se delinear. Mas era como se você estivesse à beira de um *insight*. Evidentemente, as experiências estéticas têm efeitos psíquicos e até terapêuticos. O que eu quero dizer, é que eu percebia as sessões mais como objetos de arte do que o dia em que fui ver as novas produções artísticas da Lygia em Paris.” A entrevista com Caetano foi realizada no contexto do projeto acima mencionado (cf. nota 9), filmada por Moustapha Barrat no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 2005.

⁸⁶ Cliente n° 5, 13ª sessão, 18/11/76.

⁸⁷ Cliente n° 5, 11ª sessão, 06/12/76.

⁸⁸ Cliente n° 5, 9ª sessão, 29/11/76. Somada às duas anteriores, esta citação vem confirmar que a proposta de Lygia Clark não pode ser confundida com propostas de experiências meramente sensoriais ou lúdicas.

⁸⁹ Cliente n° 5, 12ª sessão, 09/12/76.

⁹⁰ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica. Paris, 06/07/74. In *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996; p.223. O fragmento da carta do qual esta frase foi extraída, encontra-se publicado neste catálogo.

⁹¹ Idem. Paris, 26/06/1968. O fragmento da carta em do qual esta frase foi extraída, encontra-se publicado neste catálogo.

⁹² Cf. páginas ?? do presente catálogo.

⁹³ Carta de Lygia Clark a Guy Brett (Rio de Janeiro, 31/08/84).

⁹⁴ Estes terapeutas são Lula Wanderley e Gina Ferreira.

⁹⁵ Resposta de Lygia (segundo ela, com a colaboração de Yve-Alain Bois) a um questionário que lhe enviara Guy Brett no contexto de « Towards the Invisible », um projeto de exposição que ele e David Medalla estavam concebendo na época e que nunca chegou a se concretizar. O texto foi enviado em carta a Guy Brett que a incluiu entre as cópias de sua correspondência com a artista que o crítico generosamente me ofereceu quando fizemos sua entrevista para o projeto, filmada por Babette Mangolte (Grifo nosso).

⁹⁶ Um interessante relato de caso de desdobramento da Estruturação do Self em terreno terapêutico, desenvolvido por Lula Wanderley em hospital psiquiátrico, figura no livro de sua autoria *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002; prefácio de Guy Brett).

⁹⁷ Nome que Lygia Clark deu a uma série de estudos de pintura, realizados em 1955, dos quais dois estão sendo apresentados na exposição que o presente catálogo acompanha.

⁹⁸ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica. Paris, 06/07/74. In *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996; p.223. A carta da qual esta frase foi extraída, encontra-se publicada neste catálogo na p. ?.

⁹⁹ Lygia Clark, citado na revista *Veja* (São Paulo, dezembro de 1976).

¹⁰⁰ Daí o nome do projeto que organizei para ativar as práticas propostas por Lygia Clark desde que a artista deslocou seu foco do objeto isolado em si mesmo (cf. nota 9).

¹⁰¹ “Fantasmática do Corpo”, fragmento de entrevista de Lygia Clark a Roberto Pontual : “Lygia Clark: a fantasmática do corpo” (Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21/09/74). Reeditado In: *Lygia Clark* (Barcelona: Fondació Antoni Tapiès, 1997; p. 314).

¹⁰² Aqui, encontramos novamente uma sintonia entre as investigações de Lygia Clark e Gilles Deleuze, desta vez, entre este interlocutor que a artista busca constituir com sua obra e aquilo que o filósofo qualifica de “um povo que falta” (fazendo sua, a expressão de Paul Klee). O filósofo evoca esta idéia referindo-se à literatura, mas podemos estendê-la à criação artística de modo geral: “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. (...) Precisamente não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. (...) Fim último da literatura:

por em evidência (...) essa criação de uma saúde, ou invenção de um povo, isto é uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta ('por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de').” (cf. nota 36. No original pp.14-15; na tradução brasileira, p. 14-15).

¹⁰³ Lygia Clark (Barcelona: Fondació Antoni Tapiès, 1997, s/d, provavelmente de 1963, pois Lygia refere-se a *Caminhando*); pp.156-157

¹⁰⁴ Cf. nota 80.

¹⁰⁵ Estas noções situam-se no âmbito do grupo de pensadores ligados a Toni Negri e à revista *Multitude*. Cf. especialmente Maurizio Lazzarato, “Entreprise et Néomonadologie”. In: *Les Révolutions du Capitalisme* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, Le Seuil, 2004). Tratei desta questão em alguns de meus ensaios, entre os quais: “Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark”. In: Nancy Condee, Okwui Enwesor and Terence Smith (Org), *Modernity and Contemporarity: Antinomies of Art and Culture after the C20th* (Duke University Press, 2005; no prelo); “Life for Sale”. In Pedrosa, Adriano (Org). *Farsites: urban crisis and domestic symptoms*. San Diego/Tijuana: InSite, 2005; “Zombie Anthropophagy” In: Ivet Curlin e Natasa Ilic (Org), *Collective Creativity dedicated to anonymous worker*. Kunsthalle Fridericianum: Kassel, 2005.