

Políticas de subjetivação e a arte

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade (ROLNIK, 2006a)⁶⁴.

3.1

Subjetividade capitalística e os processos de singularização

Procuro expressar ou dar a medida do que já vivi, propondo aos que participam do meu trabalho uma reestruturação de si mesmos. Manipulo o rito sem o mito. Nego o mito transferente, exterior ao homem. Elaboro um rito em que cada um dos participantes termina assumindo seu próprio mito (CLARK, 1996, p. 315).

Em *O Iluminismo como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer apontam os impactos negativos da oferta maciça de divertimento em imagens coerentes que “tranquilizam” o consumidor. Rádio, cinema e publicidade seriam os grandes difusores de modelos de comportamento. A valorização cada vez maior do igual, aliada à rapidez de exibição e fruição – sobretudo no cinema –, não deixaria espaço para que o consumidor já domesticado desse seu próprio significado àquilo que lhe foi exposto. “Mesmo os ideais abstratos de harmonia e bondade da sociedade são, na época da publicidade universal, concretos demais. Mesmo os ideais abstratos apressam-se em ser identificados como publicidade” (HORKHEIMER & ADORNO, 2002)

Hoje, nada tem mais significado para mim do que a própria realidade das coisas. [...] o *hippie* da vida real, com sua liberdade, e o *hippie* do cinema – aquele grupo alegórico de *Blow Up*, de Antonioni, por exemplo. O sentido do *hippie* real é muito mais forte que aquele que o filme procura dar-lhe. O *hippie* verdadeiro é mais comovente, mais expressivo que qualquer coisa que se coloque por cima dele, utilizando-o para dizer outra coisa. A alegoria, atualmente, em vez de comunicar alguma coisa, retira da comunicação o que ela tem de mais vivo. Assim, o real é mais importante. Se alguma coisa é, tentar colocar-lhe por cima um sentido simbólico é enfraquecê-la (CLARK, 1997, p.227).

64. Texto *Geopolítica da cafetinagem*. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Último acesso em 20 de janeiro de 2008.

Felix Guattari e Suely Rolnik, no livro *Cartografias do desejo*, propõem o conceito de *subjetivação* ou *produção de subjetividade* para tentar dar conta do fenômeno de fabricação de “modos de ser” dentro de uma sociedade. A subjetividade que procuram mapear, se distingue do *sujeito* da tradição filosófica, pois é vista como algo originado artificialmente, não havendo qualquer relação com uma possível natureza humana. O sujeito de que tratam não é uma unidade fechada, mas um campo de forças, atravessado por influências do entorno – familiares, históricas, tribais, etc. Produto cada vez mais industrial nas sociedades abarcadas pelo capitalismo, a subjetividade torna-se “essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.33).

A produção de subjetividade se manifesta diferentemente dependendo de sua época⁶⁵ e pode atuar em diversas escalas; pode ser localizada e estrita a pequenos grupos (territorializada) – étnicos, profissionais, sociais – ou expandida, transnacional (desterritorializada), exigindo uma produção em massa: esta, industrial, é realizada e difundida para todos os territórios afetados pela atuação “Capitalismo Mundial Integrado” (CMI)⁶⁶. O CMI teria percebido que, mais importante do que a produção material – a chamada infra-estrutura⁶⁷ –, é a produção da superestrutura, a subjetividade, que alimenta cada vez mais fortemente o sistema.

65. Como veremos mais adiante, Rolnik diferencia, por exemplo, a subjetivação da política identitária característica do regime fordista, presente até os anos 1960, daquela produzida pelo capital neoliberal, em resposta às transformações desencadeadas pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970. Entretanto, políticas de subjetivação de diferentes períodos históricos poderiam conter uma mesma essência. Guattari, no livro *Caosmose*, diz ser possível encontrar pulsões capitalísticas “no interior dos impérios egípcios, mesopotâmicos, chineses e, depois, durante toda a Antiguidade clássica” (GUATTARI, 2000, p.134).

66. O termo “Capitalismo Mundial Integrado” foi criado por Felix Guattari com o intuito de melhor caracterizar o capitalismo dos dias de hoje. “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle”. (GUATTARI, 1975, p.211).

67. No pensamento marxista, a base material da sociedade é chamada de infra-estrutura; é seu desenvolvimento que determina a superestrutura, dividida em ideológica (idéias políticas, religiosas, morais, filosóficas) e política (Estado, polícia, exército, leis, tribunais). A visão de mundo seria o reflexo da base econômica (e material) da sociedade. Entretanto admite-se que, numa revolução, a superestrutura impulsione a transformação da infra-estrutura.

Assim, o CMI não produziria apenas mercadorias, mas imagens a serem desejadas e consumidas, oferecendo “o paraíso na terra” (ROLNIK, 2006b),⁶⁸ como uma nova religião. A promessa de felicidade inclui a fabricação de representações, como por exemplo, a imagem da mulher bonita, saudável e bem casada, que dá conta da carreira, dos filhos e da casa, graças à ajuda de produtos à venda no hipermercado mais próximo. São criados modelos de viver, preparam-se mentes receptivas às “novidades” que serão lançadas no mercado, todas portadoras de obsolescência programada. Essa tarefa não seria exclusiva da publicidade, mas também dos programas de TV, do cinema e de todo meio comunicação que depende de patrocinadores.

A subjetividade capitalística atravessa os campos público e privado, conecta grandes estruturas do capital às faculdades de percepção, é difundida inconscientemente pelos indivíduos em seu anonimato, reprodutores de modos de ser, de se relacionar, dentro e fora de casa. Fomenta-se a própria prisão, embota-se a percepção do mundo pelo condicionamento e autocontrole. “Sem um trabalho de formação prévia das forças produtivas e das forças de consumo, sem um trabalho de todos os meios de semiotização econômica, comercial, industrial, as realidades sociais locais não poderão ser controladas” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.36).

A subjetividade, como tratada por Guattari, é essencialmente social, sendo formada pelo entrecruzamento de vários componentes, inconscientes ou conscientes, interiorizados pelo indivíduo⁶⁹ ou grupo. A subjetividade pode ser vivenciada flutuando entre dois opostos: num deles o indivíduo a aceita como algo pronto, vivendo uma “relação de alienação e opressão”; ou vive uma “relação de expressão e de criação”, na qual metaboliza a subjetividade recebida e a recria, “produzindo um processo de singularização” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.42). Os componentes da subjetividade individual seriam da ordem do próprio corpo, das relações de grupo ou de poder (estado, leis, etc.) e não atuariam como conteúdos estanques, mas sim em forma de relações e intervenções no conjunto. No entanto, tais fluxos estariam sendo afetados pela produção de subjetividade do

68. Entrevista de Suely Rolnik ao periódico argentino *MU*, publicada em 6 de julho de 2006. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Último acesso em 4 de janeiro de 2008.

69. A noção de indivíduo aqui é problemática, pois Guattari não considera a existência de uma “unidade evidente da pessoa”; na verdade tal unidade seria debitária de “sistemas de identificação modelizantes”.

CMI, propagada em todas as instâncias da existência humana, por sua enorme capacidade de serialização e normalização.

A tendência atual é igualar tudo através de grandes categorias unificadoras redutoras – tais como o capital, o trabalho, um certo tipo de assalariamento, a cultura, a informação – que impedem que se dê conta dos processos de singularização. Toda criatividade no campo social e tecnológico tende a ser esmagada, todo microvetor de subjetivação singular, recuperado. Uma deriva geral dos modos de territorializados de subjetivação ocorre por toda parte. Tradições milenares de um certo tipo de relação social e vida cultural são rapidamente varridas do planeta. Todas as pretensas identidades culturais residuais são contaminadas (GUATTARI e RONLIK, 2005, p.49).

Ironicamente, a produção industrial de subjetividade, aliada à multiplicidade característica do mundo contemporâneo, poderia oferecer seu próprio antídoto: quando as inúmeras referências fabricadas que atravessam o indivíduo entram em choque, este se sente perdido e fragiliza-se, necessitando criar suas próprias representações para habitar o mundo. A fragilidade, nesse caso, é vista como algo extremamente benéfico, pois é “o coração mesmo da criação de realidade subjetiva e objetiva [...] quando se sente frágil e suas referências não fazem sentido algum, que se vê forçado a criar” (ROLNIK, 2006b)⁷⁰. A idéia que liga fragilidade e criação está de acordo com o pensamento de Gilles Deleuze, como exposto em seu texto *Literatura e a vida*. Segundo o filósofo, para realizar sua atividade, o escritor está sempre num devir marginal às representações dominantes, um devir que escapa a qualquer formalização ou diferenciação; escrever é estar “num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p.11). A atividade criadora é sempre processo, nunca estabilidade: ao escrever,⁷¹ vive-se nesse indefinido, nesse “não-ser”, pela pura impossibilidade, daquele que cria, de dar conta das coisas que o atravessam.

70. Tradução livre de: “es el corazón mismo de la creación de realidad subjetiva y objetiva. Es cuando te sentís frágil y cuando tus referencias no hacen sentido alguno que te ves forzado a crear”. Trecho de entrevista ao periódico argentino *MU*, publicada em 6 de julho de 2006. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Último acesso em 4 de janeiro de 2008.

71. É importante enfatizar que Deleuze não identifica tal devir com toda e qualquer obra literária. O filósofo acredita que poucos podem se dizer escritores, pois a maioria escreve obras auto-referentes ou cheias de imaginação, frutos de um estado neurótico ou psicótico, respectivamente. Isso ocorreria exatamente pela estagnação do devir presente processo criativo.

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. 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? (DELEUZE, 1997, p.14).

A “gorda saúde” seria atributo daqueles que se encaixam e se estabilizam nos códigos vigentes, enquanto os incapazes de se enquadrar nos modelos oferecidos teriam a chance de transformar sua inabilidade numa frágil saúde criadora, possibilidade para o início de seu processo de singularização.

O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. [...] Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida (DELEUZE, 1997, p.15).

O processo de singularização estaria na base do que Felix Guattari chamou de “revolução molecular”, uma recusa ao modo de vida dominante que se daria em nível infrapessoal, pessoal e/ou interpessoal. Os revolucionários – indivíduo ou grupo – seriam aqueles que, de forma organizada ou não, questionam os valores vigentes que afetam as relações de tempo, de espaço, de consumo, de trabalho, da vida íntima etc., sempre alinhando pensamentos e ações.

As singularidades manifestas podem ser ignoradas pelo meio e consideradas “problemas” secundários, mas também podem gerar processos de mutação, forçando novas articulações do conjunto. Guattari exemplifica uma das faces da normalização de singularidades com a típica cena do aluno indisciplinado que, ao se entediar, perturba o bom andamento da aula. Na maioria das vezes sua ação é neutralizada pelos educadores e vista como um caso isolado, sem que a escola se pergunte se aquele determinado aluno, na verdade, conseguira manifestar o que boa parte do grupo estava sentindo. Tendem-se abafar certos “incômodos”, que na verdade oferecem a chance oportunidade de se refletir sobre determinado problema.

Um processo de singularização detectado pelo sistema capitalista, por exemplo, pode ser normalizado pela total indiferença, como no exemplo acima, ou

pela recuperação, criando uma representação superficial de determinado valor de singularidade, a ser posteriormente expandida e consumida. Um exemplo de reificação pelo mercado é a proliferação de produtos “naturais”, “light”, “ecológicos”, assim como serviços diferenciados de academias e spas que vendem a ilusão de uma “vida saudável” e mais “zen”, sem que o sujeito opere transformações efetivas no seu modo de vida e padrões de consumo.

Entretanto, Guattari vê uma possibilidade de os processos de singularização sobreviverem à normalização. Seria necessário que esses “grupos sujeitos” tomassem conhecimento uns dos outros, reconhecendo as respectivas especificidades, mas sem fechar-se em guetos. Promovendo uma articulação entre si, os múltiplos desejos ganhariam voz, podendo desencadear a proliferação novos processos de singularização e transformação social. Segundo Guattari, uma experiência próxima já teria acontecido em maio de 1968, na França:

Essa multiplicidade de máquinas desejantes não é composta de sistemas estandardizados e ordenados, que se poderia disciplinar e hierarquizar, em função de um objetivo central. Ele se estratifica, segundo diferentes conjuntos sociais, de acordo com as faixas etárias, os sexos, as origens geográficas e profissionais, as práticas sexuais, etc. Não realiza uma unidade totalizante. É a univocidade dos desejos e dos afetos das massas, e não seu agrupamento em torno de objetivos padronizados, que funda a unidade de sua luta. A unificação aqui não é antagônica à multiplicidade e à heterogeneidade dos desejos [...] (GUATTARI, 1975, p.177).

A rápida recuperação dos ideais da geração de 1968 deveu-se, segundo Guattari, à aderência dos militantes a representações ideológicas centralizadoras, pois estariam contaminados pela moral burguesa. Qualquer manifestação “não organizada”, “não disciplinada”, era acusada de anarquismo e espontaneísmo: não poderia ser levada a sério, considerada incapaz de fazer frente ao poderoso sistema que combatiam. Era preciso ter uma representação, um porta-voz, encaixar-se num programa e esquecer-se do desejo, a motivação primeira que conferiu verdade à ação.

Há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir-grupelho. Pode acontecer de um processo de singularização ter uma perspectiva ativa em nível de agenciamento e, simultaneamente, a esse mesmo nível, fechar-se em gueto (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.62).

Na “revolução molecular” proposta por Guattari, não há distinção entre as ações da economia do desejo (vida privada, subjetividade) e as ações da economia política (vida pública, sobretudo do trabalho): a mudança social é feita de dentro para fora e vice-versa; ocorrendo à margem de programas ideológicos impregnados pelo centralismo capitalista.

Para manter o controle sobre a sociedade, o capitalismo mantém naturalizada a cisão entre o trabalho socialmente útil, manifesto na economia política – aquele que tem valor de troca, pois seu resultado é transformado em mercadoria –, do trabalho da economia desejante, “inútil”, em função de seu valor de uso, privilégio de tudo que é domínio do desejo e da vontade, como a arte⁷², o sonho etc. Guattari quer fugir dessa dicotomia – mantida com a ajuda da tradição das ciências humanas – questionando o espaço privilegiado do indivíduo. Perpetuando tal divisão, por exemplo, a psicanálise se limitaria às questões do desejo, enquanto a sociologia se deteria no domínio da economia política, dos fenômenos sociais.

A coincidência entre luta política e a análise do desejo implica, desde então, que o “movimento” permaneça na escuta constante de qualquer pessoa que se exprima a partir de uma posição de desejo, mesmo e sobretudo que ela se situe “fora do assunto”, “fora do sujeito”. Em família, reprime-se uma criança que se exprime “fora do assunto”, “fora do sujeito”, e isto continua na escola, no quartel, na fábrica, no sindicato, na célula do partido. [...] mas o desejo, por sua própria natureza, tem sempre a tendência de “sair do assunto”, “sair do sujeito”. Um agenciamento coletivo de enunciação dirá algo do desejo sem reduzi-lo a uma individuação subjetiva, sem enquadrá-lo num sujeito, num assunto, preestabelecido ou em significações previamente codificadas (GUATTARI, 1975, p.177).

É preciso que a maneira de viver esteja alinhada ao discurso, sendo a revolução no campo mais íntimo a chave para uma efetiva transformação, pois sentida no corpo e na alma do sujeito, e por isso mesmo mais difícil de ser recuperada. A divisão entre os papéis sociais (e/ou profissionais) e o comportamento privado, favoreceria a manutenção de incongruências e

72. Adorno e Horkheimer, em *O Iluminismo como mistificação das massas*, teriam identificado uma mudança na atribuição de valor da obra de arte. A arte burguesa teria pretensamente um valor de uso, por despertar um interesse puramente estético e por isso livre da condição de mercadoria. Entretanto, foram esses mesmos atributos que possibilitaram sua fetichização e sua conseqüente valoração como mercadoria. “Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a idéia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se prestígio” (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p.61).

beneficiaria o sistema capitalista, maior interessado na cisão entre desejo e trabalho. Segundo Guattari, uma das causas do fracasso dos movimentos operários – transformados em socialismo burocrático – teria sido a adoção da subjetividade burguesa pelos militantes, que não operaram transformações profundas no âmbito particular, deixando campo aberto para a instrumentalização de seus ideais.

A verdadeira fratura só se efetuará a partir do momento em que questões tais como as do burocratismo das organizações, das atitudes repressivas dos militantes com respeito as suas mulheres, seus filhos, etc., seu desconhecimento do problema do cansaço, da neurose, do delírio [...], se não passarem ao centro das preocupações políticas, ao menos forem consideradas como sendo tão importantes quanto a necessidade de se afrontar com o poder burguês, com o patrão, com a polícia... A luta deve ser levada em nossas próprias fileiras, contra nossa própria polícia interior. Não se trata absolutamente de um *front* secundário [...], de uma luta complementar de objetivos marginais. Enquanto se mantiver a dicotomia entre a luta do *front* das classes e a luta no *front* do desejo, todas as recuperações continuarão possíveis (GUATTARI, 1975, p.24).

Não se deve menosprezar o desejo, mas sim ouvir o que ele tem a dizer. Mas desejo de quem? De um sujeito? De um grupo? Guattari reivindica a importância do “grupo sujeito”, pois este é capaz de criar novas significações, através dos “agenciamentos coletivos de enunciação” (GUATTARI, 1975, p.178). A enunciação individuada, condenada ao fracasso pela impotência diante das significações dominantes, precisaria se unir aos agenciamentos coletivos já em andamento, criando novas falas dentro da língua, falas que estão sempre em deriva e que escapam do engessamento pela representação dominante, por levarem em consideração a heterogeneidade (de desejos) de seus integrantes. “Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades!” (GUATTARI, 1975, p.179).

Na conciliação entre a economia política e a economia do desejo proposta por Guattari, toda e qualquer tentativa de institucionalização comprometeria o movimento de deriva proporcionado pela ação desejante. A arte e a ciência, pela natureza criadora do trabalho, são vistas por Guattari e Rolnik como campos que conseguem escapar do pleno controle institucional sobre seus processos: “De algum modo, as produções artísticas e científicas procedem de agenciamentos de enunciação que às vezes atravessam não só as instituições e as especialidades, mas também países e até épocas”. Nessa concepção, qualquer revolução programada

fracassaria, pois prescindiria do componente do desejo: “*Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural*” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.46)⁷³.

Suely Rolnik, no texto *Memória do Corpo contamina o museu*, relaciona ativismo e arte, procurando ultrapassar o velho antagonismo que confinou o primeiro à economia política e o segundo à economia do desejo; resistências de âmbito macro e micro-político, respectivamente:

Ações ativistas e ações artísticas têm em comum o fato de constituírem duas maneiras de enfrentamento das tensões da vida social nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada; ambas têm como alvo a liberação do movimento vital, o que faz delas atividades essenciais para a *saúde* de uma sociedade – isto é, a afirmação de seu potencial inventivo de mudança quando essa se faz necessária (ROLNIK, 2007b).

Mesmo considerando as especificidades das ações de ativistas e de artistas, com amplitudes, motivações e estratégias distintas, Rolnik reforça a possibilidade de propagação de uma proposta artística em nível macro-político, e de um reconhecimento, por parte dos militantes, da importância de se trabalhar em nível micro-político, atuando na esfera das subjetividades. Os artistas, motivados intimamente pelo conflito entre padrões da sociedade e a sensibilidade de seu *corpo vibrátil*, são levados a dar significado à sua crise. A materialização ou resultado desse conteúdo expressivo, se levado a público, poderia, segundo Rolnik, operar “mudanças irreversíveis na cartografia vigente”. A ação artística, caso pertinente, poderia ultrapassar sua condição de puramente “sensível”, “invisível” e “indizível” (ROLNIK) e aproximar-se da ação visível do ativismo. Este, em contrapartida, voltaria-se à economia do desejo, a fim de fazer frente às manipulações do capitalismo cognitivo⁷⁴.

A colaboração entre artista e ativista impõe-se muitas vezes na atualidade como uma condição necessária para levar a termo o trabalho de interferência crítica que tanto um como outro empreendem, cada qual num âmbito específico do real, e cujo encontro produz efeitos de *transversalidade* em cada um de seus respectivos terrenos (ROLNIK, 2007).

73. Grifo dos autores.

74. O capitalismo, desde a década de 1960, não estaria apenas focado em explorar a força de trabalho do proletariado, mas também no controle da força criativa do “cognitariado”. O capitalismo cognitivo também pode ser chamado de “capitalismo cultural-informacional”. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>

No texto *A dança na minha experiência*, Helio Oiticica parece depor sobre um processo de singularização, como conceituado por Guattari, e realizar uma verdadeira “revolução molecular”. Buscando desintelectualizar-se e livrar-se do “condicionamento burguês”, Oiticica encontra no improviso de danças “dionisiacas” como o samba, a possibilidade de refundar sua arte: ali a criação se dava coletivamente e na ação, expressando-se no instante, tendo o corpo como único meio. Como condição para aquela “experiência vital” era preciso destituir-se de quaisquer barreiras sociais; nesse momento descobre-se “a conexão entre o coletivo e a expressão individual [...] para uma compreensão de uma totalidade” (OITICICA, 1986, p. 73). Foi preciso que Oiticica entrasse em conflito com suas referências e delas abdicasse para que a vitalidade de sua criação ainda fosse possível.

Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas “camadas” sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, “fora” delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite, nem mesmo a elite artística marginal, mas existente [...]”; não o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.

3.2

A dimensão política da ação

Ao optar pela proposição de ações em lugar da atividade tradicional do artista como o criador de formas determinadas⁷⁵, Lygia Clark e outros artistas da

75. Marcel Duchamp já havia operado uma mudança nesse aspecto, pondo em discussão o mito do artista como único criador de sentido da obra, mesmo aquelas puramente visuais: “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1975, p.71).

vanguarda brasileira dos anos 1960, caminham em direção à aproximação da arte com a vida, expondo suas obras às imprevisibilidades e devires aos quais todos nós estamos sujeitos, simplesmente por estarmos no mundo.

Pois em toda ação a intenção principal do agente, quer ele aja por necessidade natural ou vontade própria, é revelar sua própria imagem. Assim é que todo agente, na medida em que age, sente prazer em agir; como tudo o que existe deseja sua própria existência, e como, na ação, a existência do agente é, de certo modo, intensificada, resulta necessariamente o prazer. ... Assim, ninguém age sem que (agindo) manifeste o seu eu latente (DANTE apud ARENDT).

Façamos uma digressão ancorada no texto de Hannah Arendt, que estabelece a diferença entre *trabalho* e *ação*⁷⁶. A primeira atividade humana, ligada à nossa mundanidade, é realizada pelo *homo faber*, aquele que insere na natureza objetos artificiais produzidos por suas mãos. O produto final do *trabalho* tem início e fim definidos, é um objeto tangível sobre o qual o homem tem o controle e o poder de destruir. Já a *ação* se dá pelas relações entre os homens – sobretudo nas esferas pública e política –, é livre das condições materiais e, apesar de ter um início definido, seu fim é indeterminado e suas consequências imprevisíveis.

[...] Enquanto a força do processo de fabricação é inteiramente absorvida e exaurida pelo produto final, a força do processo de ação nunca se esvai num único ato, mas, ao contrário, pode aumentar à medida em que se lhe multiplicam as consequências; as únicas “coisas” que perduram na esfera dos negócios humanos são esses processos, e sua durabilidade é ilimitada, tão independente da perecibilidade da matéria e da mortalidade dos humanos quanto o é a durabilidade da humanidade. O motivo pelo qual jamais podemos prever com segurança o resultado e o fim de qualquer ação é simplesmente que a ação não tem fim. O processo de um único ato pode prolongar-se, literalmente, até o fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chegado ao fim.

Que os atos, mais que qualquer outro produto humano, tenham tão grande capacidade de perdurar constituiria motivo de orgulho para os homens se eles fossem capazes de suportar o ônus da irreversibilidade e da imprevisibilidade, das quais se origina a própria força do processo da ação (ARENDT, 1983, p.245).

No entanto, para não se cometer uma “traição” ao pensamento de Arendt, se faz necessário esclarecer que, no texto *A permanência do mundo e a obra de arte*, a autora liga a arte exatamente ao *trabalho* do *homo faber*, pois leva em conta a sua materialidade e sua existência como objeto pronto: obras artísticas são classificadas como “as mais mundanas de todas as coisas tangíveis” (ARENDT,

76. Além do *trabalho* e da *ação* há um terceiro aspecto da chamada *vita activa*, o *labor*. Este seria a atividade voltada para a satisfação das necessidades biológicas do homem, ligada à manutenção da vida e à sua condição animal. Foi Santo Agostinho quem cunhou a expressão *vita activa*, originalmente para designar as atividades públicas e políticas.

1983, p.181). Isto porque, mesmo sendo resultado da reificação do pensamento do artista⁷⁷, a obra de arte não estaria sujeita ao desgaste do uso e seria menos suscetível à corrosão do tempo, como os objetos ordinários, que existem, em tese, pela sua utilidade. Arendt aqui enfatiza a permanência; a imortalidade física das obras, sendo expressões máximas da durabilidade do mundo das coisas, da artificialidade produzida pelo homem. Para ela, o teatro seria a única expressão artística onde se vive a esfera política, mas sempre como mimese.

O que nos interessa na distinção entre *ação* e *trabalho* feita por Arendt não é tanto a aplicação que a autora faz no campo da arte, mas sim a sua crítica à valorização do pensamento ocidental à estabilidade propiciada pela atividade do *homo faber*. A tradição filosófica viu a *ação* como um problema, por ser uma atividade humana que se dá na esfera pública – e assim na pluralidade – e que desencadeia processos irreversíveis, que fogem do controle dos seus agentes. A eliminação dos inconvenientes da *ação* só seria possível com o fim da própria esfera pública dos “negócios humanos” (ARENDT, 1983, p.245), que é a teia das relações humanas estruturada com múltiplas e contraditórias intenções. Nessa teia, aquele que age é sempre sujeito, mas não detém a autoria de seus efeitos.

O conceito de governo seria uma das “modalidades de evasão”⁷⁸ da *ação*, definido desde Platão como o comando de uns sobre outros (originalmente designado para o âmbito doméstico): a convivência legítima e política entre os homens só seria possível com uma relação entre governante (s) e governados, sem influência da *ação*. Em *O Estadista*, Platão divide o “começar” (*archein*) do “realizar” (*prattein*) na relação de governo, cabendo ao governante iniciar um processo com seu pensamento e aos governados a execução das ordens, sem “pensar ou conhecer”⁷⁹: executar uma ordem seria totalmente diverso de agir, uma vez que a *ação* não separa pensamento e realização. Essa divisão platônica, segundo Arendt, foi utilizada para legitimar relações de poder e preponderou no pensamento político de forma equivocada, já que não se manteve a distinção entre *ação* e execução com obediência. De “inconveniente” a *ação* passa a ser “inútil”,

77. Aqui, a palavra reificação tem o sentido estrito de fazer algo tornar-se coisa, ser materializado, e não o sentido negativo de “coisificação” de um pensamento ou ideal artístico que é reduzido ou simplificado por um discurso.

78. Id. Ibid.

79. Id. Ibid. Segundo Arendt, a relação entre aquele que pensa e o que simplesmente executa, era encontrada na relação senhor-escravo da administração privada: Platão pretendia aplicar à *polis*, para ele uma “grande família” as mesmas regras domésticas.

pois estaria condenada a uma ordem estranha ao sujeito⁸⁰. Na verdade, é no processo da fabricação – atividade compreendida no *trabalho* humano – que ocorre a separação entre a idéia e execução. Assim, Arendt procura estabelecer uma relação entre governo e fabricação:

O desejo platônico de substituir a ação pela fabricação, visando conferir à esfera dos negócios humanos a solidez inerente à fabricação e ao trabalho, torna-se mais evidente quando atinge o próprio cerne de sua filosofia, a doutrina das idéias [...]. Na República, o rei-filósofo aplica as idéias como o artesão aplica suas normas e padrões; “faz” sua cidade como o escultor faz uma estátua; e, na obra final de Platão, estas mesmas idéias são inclusive transformadas em leis que precisam ser executadas (ARENDT, 1983, p. 237 et. seq.).

Além dessa crítica à tradição filosófica, que valoriza o *trabalho* e desqualifica a *ação*, Arendt enfatiza a dimensão política desta, pela qual o homem exerce verdadeiramente sua condição humana, como ser livre, mesmo que esteja sujeito a uma rede de relações não concebida por ele. A arte que assume a falta de controle sobre o resultado da obra enfatizando a ação, quer motivar relações e não mais oferecer um objeto acabado. Encontra-se aí a incorporação de uma dimensão política, força motriz do experimentalismo na arte, sintonizado com os ideais de liberdade dos anos 1960 e 1970. Para Jean Clay, no trabalho experimental de Lygia Clark, assiste-se “a uma diluição da idéia da criação na idéia de transformação” do real, assim como a “idéia da arte” é diluída “na idéia da práxis” (CLAY, 2005, p.43).

A pretensão de estabilidade é posta em xeque; o sujeito é inserido na teia de relações que possibilita o contato com o outro; são reunidos pensamento e realização. A arte convoca o sujeito ao exercício do novo, a ser também artista.

Quando Lygia Clark e Hélio Oiticica querem liberar e expandir o corpo-mente, estão lutando contra as limitações sociais, culturais e políticas de seu tempo, estabelecendo uma estratégia eficaz para um combate concreto. Isso permite que permeiem suas proposições com um sopro de utopia, no sentido do permanente engajamento na criação de um homem/mulher desreprimido. Está claro, então, que qualquer projeto em direção à transformação não adota uma metodologia neutra, para liberar o movimento: um (amplo) projeto político sempre perpassa o programa. Em termos de transformação, nunca se deve tentar predizer resultados. É

80. A ausência de soberania na *ação* e sua falta de poder sobre as consequências de sua iniciativa, não seriam motivo de paralisia e conformismo; Arendt questiona se não seria possível para a liberdade humana “sobrepular as inaptidões da não-soberania” (ARENDT, 1983, p.247). Para Arendt, o conceito de soberania é, na verdade, um ideal que não leva em conta a existência do indivíduo na pluralidade.

mais sábio confiar que movimento e vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem (BASBAUM, 2007)⁸¹.

O convite à ação teria sido um dos principais legados do experimentalismo na arte, que possibilitava ao participante liberar-se da lógica do mundo objetivo em um momento e num espaço privilegiados, através de experiências plurisensoriais muitas vezes vividas com todo o corpo; artistas experimentais como Oiticica e Clark desejavam que suas propostas servissem como instâncias críticas que poderiam gerar reflexões e mudanças pessoais e até mesmo sociais. Mario Pedrosa, ao escrever sobre a iniciação de Helio Oiticica na Mangueira, conclui que foi nessa experiência que o artista encontrou a mediação entre seu apuro estético e seu inconformismo social. O engajamento social não partidário estaria no cerne das propostas de artistas como Oiticica e Lygia Clark, que não elaboravam sua poética sem uma dimensão ética.

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência de outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social (PEDROSA, 1986, p.12)

Entretanto, é importante enfatizar, que tanto Lygia Clark quanto Helio Oiticica, se distinguiam de alguns artistas ditos experimentais, pelo fato de estes explorarem a experimentação de objetos pelo espectador sem efetuarem de fato uma mudança estrutural, uma vez que certas propostas, na concepção de Lygia e de Helio, seriam destituídas de qualquer virtualidade, configurando apenas um deslocamento do suporte, que deixava de ser o quadro para ser o espaço da experimentação. Helio Oiticica certa vez afirmou: “o experimental não é ‘arte experimental’” (OITICICA, 1972)⁸².

81. O texto *Clark & Oiticica* foi originalmente publicado em inglês pela X-ART Foundation em 1994. A versão em português foi publicada em *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org) organizada por Paula Braga.

82. Texto *Experimentar o experimental*, de 22 de março de 1972 <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>. Acessado em 30 de maio de 2008.

Na verdade a razão de ser primeira do surgimento deste problema, o objeto, na arte moderna, foi o de propor novo rumo para o da representação, de ordem maior, e esse da representação passou ao do comportamento, à descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora. Não nos limitemos a encarar acadêmica e comodamente o objeto como uma nova categoria, substituindo as antigas de pintura e escultura, pois estaremos sendo tão antigos quanto antes. A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única (OITICICA, 1968).

Tanto para Lygia quanto para Helio, a questão da experimentação estava para além da participação pela participação. Tratava-se, na verdade, de uma total abertura às possibilidades infinitas da manifestação humana, oferecendo um exercício para novos comportamentos, desdobrando-se de formas e em temporalidades indeterminadas.

Vê-se que o que falta por aí é a transposição que vai além do objeto. É a falta completa de metafísica. Não é como nós pretendemos: revelar o *avenir* no próprio momento-ato. Falta-lhes a nova atitude ética (introjeção da metafísica ou do sentido religioso). Por conseguinte, eles não podem expressar um organismo *vivo* antiformal. São os formalistas que organizam o mundo *por fora* através do objeto colocado (representado) no espaço real (CLARK, 1996, p.19).

Com *Caminhando* (1963)⁸³, a artista desloca o foco de interesse do objeto artístico acabado para o processo, não somente porque este se desfaz ao longo da proposição, mas principalmente pelas mudanças comportamentais na vida cotidiana que a ênfase no ato poderia gerar. Esse trabalho estaria de acordo com a noção de “proobjeto” formulada em 1968 por Rogério Duarte numa conversa com Helio Oiticica: uma estrutura aberta a significados, “não uma ‘visão’ para um mundo, mas a proposição para a construção do ‘seu mundo’” (OITICICA, 1986, p.120). Em *Caminhando*, o participante é levado a fazer escolhas: quando completar a volta, continuará cortando à esquerda ou à direita? Dará prosseguimento ou interromperá seu caminhar? A cada decisão, um novo leque de possibilidades se abre, sendo a vivência do processo o mais importante.

83. A proposição *Caminhando* pode ser construída por qualquer pessoa: é uma tira de papel, de comprimento suficiente para envolver um livro que, depois de torcida, tem suas extremidades coladas, formando uma fita de Moebius. O participante da proposição deve pegar uma tesoura e cravar uma de suas pontas na superfície do papel, cortando-o continuamente no sentido do comprimento. Ao quase completar a volta, deve optar entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito, continuando o mesmo processo até que a fita se afine de tal modo que não é mais possível cortá-la, chegando ao fim da experiência. “O ato de se fazer, é tempo. Eu me pergunto se o absoluto não é a soma de todos os atos? Seria este espaço-tempo – onde o tempo, caminhando, se faz e refaz continuamente? Nasceria dele mesmo esse tempo absoluto” (CLARK, 1965/1980, p.24).

Esta consciência deve lhe dar o novo sentido de responsabilidade e da opção. Se ele é um João qualquer, ele quando se volta para dentro do seu vazio percebe que é um João especial [...] É o avesso de todo conceito da fatalidade, o avesso também de toda despersonalização da não opção. É preciso dar ao João a possibilidade da opção que ele só terá através da conscientização de que existe e é uma pessoa singular (CLARK, 1997, p.158).

3.3

Queremos ser fragilizados

O “self” que Lygia pretende assim “estruturar” corresponde precisamente a esta consciência de si de tipo processual, flexível e impessoal, que nasce e renasce entre o corpo e o mundo, ao sabor de suas recíprocas fecundações (ROLNIK, 2005, p.22)

Como vimos no Capítulo 3.1, para que as políticas de subjetivação se efetivem, é preciso que nós, seus receptores, gozemos da “gorda saúde dominante” identificada por Deleuze. Até os anos 1960, a política de subjetivação capitalista lançava mão de dispositivos menos sofisticados, muito em função dos efeitos do pós-guerra nos sujeitos que ansiavam por segurança. Para Suely Rolnik, a subjetivação produzida nesse período, mantenedora de uma imagem estável de si e do outro, seria regida por dois elementos inseparáveis, a “política identitária” e a “recusa do corpo vibrátil”.

O *corpo vibrátil*, que vinha sendo mantido sob anestesia até a explosão dos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970, começava a ser ativado pelas práticas experimentais de novos modos de vida que se contrapunham à política de subjetivação identitária. Nesse momento, os corpos teriam a chance de abrir-se à vulnerabilidade ao outro, sendo afetados por aquilo (ou aquele) que anteriormente estava separado numa realidade exterior e assim levados a reconstituir-se. Brian Holmes, escrevendo sobre o mesmo fenômeno cultural, lembra da experimentação sexual proposta por Wilhelm Reich e das impressões de Herbert Marcuse diante dos acontecimentos em maio de 1968, percebidos por este como “um surrealismo de massa”, e comenta: “A un niveau plus profond, il y a une affirmation de la

subjectivité, de l'identité, qui se résume au mieux dans la phrase américaine, *the personal is political*" (HOLMES, 2004)⁸⁴.

As formas assim criadas tendem a veicular a incorporação pela subjetividade das forças que agitam o seu entorno. O advento de tais formas é indissociável de um devir-outro de si mesmo. E mais, elas são o fruto de uma *vida pública*, no sentido forte: a construção coletiva da realidade, que se faz continuamente a partir das tensões que desestabilizam as cartografias em uso (ROLNIK, 2006a, p.4).

Rapidamente a máquina capitalista capta o que está em jogo e se rearticula para cooptar a reivindicada *subjetividade flexível*⁸⁵ (ROLNIK, 2006a, p.4). Festejando e criando espaço para práticas ditas experimentais, a nova política de subjetivação fabrica uma multiplicidade de identidades, oferecendo uma ilusão de liberdade de escolha, nada mais do que uma sombra da almejada flexibilidade. Rolnik observa que, no início, muitas lideranças viam com bons olhos a aceitação de suas propostas pelo sistema, acreditando ser uma verdadeira oportunidade de mudar o estado de coisas.

Deslumbrados com o entronamento de sua força de criação e de sua atitude transgressiva e experimental – até então estigmatizadas e confinadas na marginalidade –, e fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e com os polpudos salários recém-conquistados, entregaram-se voluntariamente à sua cafetagem. Muitos deles tornaram-se os próprios criadores e concretizadores do mundo fabricado para e pelo capitalismo nesta sua nova roupagem (ROLNIK, 2006a, p.6).

Vinte anos depois, percebe-se um crescimento da postura crítica da arte em relação à política de subjetivação do Capital Mundial Integrado, sobretudo nos Estados Unidos e Europa. No Brasil tal movimentação teria sido mais tardia, iniciada apenas neste século, pela própria defasagem da política de subjetivação, que teve início na década de 1980, e pela forma como esta foi recebida. Três fatores teriam contribuído para que o Brasil absorvesse a (atualizada) subjetividade capitalística de uma outra forma, muito mais “a-crítica” (ROLNIK, 2006a, p.9): a demanda reprimida por liberdade de experimentação, tributária de

84. Texto: *Résistance réticulaire, personnalité flexible*. <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1424>. Tradução livre: Em um nível mais profundo, há uma afirmação da subjetividade, da identidade, que melhor se resume na frase americana *the personal is political*.

85. A subjetividade flexível, que se coloca como alternativa à subjetividade identitária, se manifesta já no fim século XIX, mas mantém-se restrita aos filósofos e artistas de vanguarda. Nas décadas de 1960 e 1970, com a sensação de desajuste já propagada, proliferam os movimentos populares de contestação política, econômica e cultural.

duas décadas de ditadura militar; nossa “tradição” antropofágica⁸⁶, que possibilitou a facilidade de incorporação da política da subjetividade flexível e, por fim, a completa entrega à sedução do regime neoliberal, que chegara a reboque da abertura política. Todo nosso capital criativo, violentamente abafado nos anos de chumbo, poderia enfim manifestar-se no novo regime democrático. Entretanto, ainda nos anos 1980, as poéticas comprometidas com questões políticas, manifestas no circuito brasileiro, já eram consideradas tentativas pálidas de retorno à arte engajada das duas décadas anteriores.

Como liberar a vida destas dinâmicas que a sufocam? Se as dinâmicas em questão referem-se ao funcionamento do desejo e correspondem a políticas de subjetivação não há como desmontá-las se não se interfere nesse âmbito. Aqui, entra em jogo o exercício da clínica, de um ponto de vista em que suas fronteiras com a arte e a política tornam-se indiscerníveis, ou seja as potências de curar, criar e resistir tornam-se indissociáveis (ROLNIK, 2003, p.6)⁸⁷

Em sintonia com as transformações no campo clínico e artístico dos anos 1960 e 1970⁸⁸, Lygia Clark parece intuir a dormência desse *corpo vibrátil*. Como vimos, a partir de sua experiência na Sorbonne (1972-1976)⁸⁹, a artista percebe algo que impedia a liberação do potencial criativo de seus alunos, que denominou de *fantasmática do corpo*. As experiências processuais com o grupo, que se encontrava duas vezes na semana na universidade, por três horas, e tantas outras em sua própria casa, permitiu à artista fazer um acompanhamento até então impossível, a partir dos relatos dos participantes. “Depois peço o *vécu*, o que é o

86. Suely Rolnik problematiza a questão entrando em acordo com Oswald de Andrade, que admitia a existência de uma “baixa antropofagia”. “São cinco séculos de experiência antropofágica e quase um de reflexão sobre a mesma, a partir do momento em que, ao circunscrevê-la criticamente, os modernistas a tornaram consciente. Diante disso, de fato nosso *know how* antropofágico pode ser útil na atualidade, mas não para garantir nosso ingresso nos paraísos imaginários do capital, e sim, ao contrário, para nos ajudar a problematizar esta infeliz confusão entre as duas políticas da subjetividade flexível, separando o joio do trigo, que se distinguem basicamente pelo lugar ou não lugar que ocupa o outro” (ROLNIK, 2006).

87. Texto “*Fale com ele*” ou como tratar o *corpo vibrátil em coma*. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Último acesso em 23 de março de 2008.

88. Suely Rolnik, no texto *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*, diferencia a *Estruturação do Self* – sistematização das experiências na Sorbonne – de outras terapias e práticas artísticas que incluíam o corpo. A especificidade estaria garantida, basicamente, pela atuação dos *Objetos Relacionais* que, segundo Rolnik, só poderiam ter sido concebidos por uma artista como Lygia Clark, capaz de criar objetos dotados de certa magia, tanto por sua natureza ordinária como por suas qualidades físicas, que escapavam da apreensão puramente macro-sensorial.

89. Lygia Clark é convidada a lecionar num curso de comunicação gestual na universidade, em grupos de até 60 estudantes, com idade entre 21 e 27 anos.

mais importante, e assim vou me elaborando através da elaboração do outro...” (CLARK, 1974, p.223). Depois dessa nova perspectiva de trabalho, Lygia percebe que, sem a continuidade e sem sua proximidade, as propostas experimentais anteriores poderiam correr o risco de cair no vazio.

Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar o meu trabalho; jovens que elaboro o ano inteiro e são preparados desde a nostalgia do corpo – no fundo o *morcellement* do mesmo – até a reconstrução do mesmo para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo. Depois de cada experiência peço o *vécu*, que é a parte mais interessante, pois o mesmo trabalho suscita coisas completamente diferentes e ainda há mudanças, dependendo se é a primeira vez ou a segunda de quem as vive. Já vi que meu trabalho é para ser feito dessa maneira e não como no filme de Eduardo em que os jovens estavam fazendo as experiências pela primeira vez (CLARK, 1996, p.221).

Lygia Clark conta a Helio Oiticica a experiência *Viagem* (1973) com um de seus alunos, um jovem africano. O rapaz, numa proposta anterior, sentira-se rejeitado pelo grupo, e passou a esquivar-se de novas experiências com a justificativa de que estava sofrendo da vesícula. Lygia percebera que a doença era uma forma de evitar nova rejeição, e propôs a ele que participasse de *Viagem*, certa de que seu resultado seria fecundo. Assim, o jovem teve seu corpo deitado no chão e foi totalmente embrulhado com jornal pelos outros integrantes, que depois o carregaram sobre os ombros, balançaram-no de um lado a outro, para frente e para trás, rodaram-no, até que perdesse a noção do espaço, enquanto entoavam músicas criadas de improviso. Depois disso, o jovem foi colocado de pé e, antes mesmo de ter seus olhos desvendados, deu uma gargalhada. Lygia pergunta-lhe o porquê da gargalhada e transcreve o relato: “Fiquei tão aliviado porque não me torturaram nem me comeram, e esperava que vocês me colocassem de cabeça no chão e pernas para cima. Quando vi que tinham me colocado direitinho no chão, tive a maior alegria de minha vida” (CLARK, 1997, p.300). Para Lygia, a agressividade que o rapaz sentia como vinda do grupo era, na verdade, sua própria agressividade em relação aos outros. Em outra ocasião, o jovem contara que jamais olhava as pessoas nos olhos, sempre procurava se esconder nas salas de aula e jamais se relacionara sexualmente com uma branca como fazia com as negras de sua tribo. Após uma outra experiência, em que descobria o rosto com as mãos, sua atitude muda completamente. Tempos depois Lygia tem a oportunidade de ter notícias do jovem e contenta-se em saber “que ele está criando maravilhosamente e está, no bom sentido, integrado”.

A vivência de processos singulares do indivíduo e do grupo produzem eventuais mutações na subjetividade, tendentes a romper com os modelos dominantes. Essa transformação supõe o resgate do corpo como fonte de prazer e conhecimento, abandonando a idéia de que somente a consciência objetiva pode ter acesso à realidade [...]. Induz os participantes, através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos, a um contato profundo com suas vivências psíquicas para extrovertê-las no mundo (MILLIET, 1992, p.102).

Consciente da alienação do homem de seu tempo, Lygia Clark acredita poder criar experiências re-sensibilizantes e re-estruturantes do *self*, propondo práticas para a dissolução de dicotomias como a de sujeito-objeto, problematizando os condicionamentos que nos separam do mundo e do outro. De certa forma, artista intui o poder alienante das políticas de subjetivação que levaram o sujeito ao vazio existencial, e procura, através de suas propostas experimentais, conduzir o homem comum ao encontro com seu vazio e à liberação dos mitos que a cultura moderna lhe impôs.

É preciso achar o novo sentido que devolverá ao homem sua integridade. Este sentido não pode ser construído de valores míticos que lhe sejam exteriores. Se tem consciência de seus próprios limites – porque lhe falta uma razão profunda para justificar sua existência, os valores espirituais que o satisfaziam estão se dissipando – o homem deve tomar posição em face dele mesmo, com toda independência que adquiriu em sua terrível solidão (CLARK, 1980, p.29).

Através dos depoimentos a que teve acesso e às anotações e correspondências de Lygia Clark, Suely Rolnik pôde concluir que a artista estava interessada em ativar um modo de percepção diferente daquele que estamos acostumados a vivenciar, aquilo que chamou *micro-sensorialidade*, regime do sensível vivido pelo *corpo vibrátil*. Talvez esta tenha sido uma das pistas, momento em que Lygia Clark nega a percepção do mundo apenas como forma e matéria: “As formas, assim como todas as coisas, exprime mais do que sua simples presença física [...]. É como se cada coisa irradiasse uma energia conjugada com a energia do espaço vivo e real” (CLARK, 1997, p.112). Outro, entre os vários indicativos, era a profunda irritação de Lygia diante de um determinado *cliente* que sentia um monte de folhas apenas como um monte de folhas, fato percebido por ela como uma total ausência de entrega, característica dos neuróticos que não conseguem extrapolar a percepção das formas. Mesmo sem se preocupar em categorizar seus *clientes*, pois se considerava uma ignorante nos termos psicanalíticos, Lygia Clark via no comportamento neurótico a

verdadeira doença, enquanto psicóticos e *borderlines* teriam a (frágil) saúde que tornaria possível a liberação da fantasmática do corpo. Os *borderlines*, por exemplo, vivem no estado de tensão entre realidade objetiva e realidade subjetiva, essencial para a criação artística: “como seu nome indica, eles habitam as bordas da cartografia de sentido em curso, em suas linhas de fuga, fronteiriças entre macro e micro-percepção” (ROLNIK, 2005, p.16)

Do lado da potência de invenção, é o acesso ao corpo vibrátil que orienta seu exercício de modo a dar consistência existencial ao processo de emancipação que se faz necessário, se entendermos a arte como o exercício de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação (ROLNIK, 2003, p.4).

Como vimos, a criação dependeria de uma vivência paradoxal entre a *micro* e a *macro-sensorialidade*, daí a importância do acesso ao *corpo vibrátil* para uma existência efetivamente criadora. A força da expressão artística, por exemplo, estaria no impulso de dar sentido, na realidade objetiva – pela música, artes plásticas, literatura etc. –, aos afetos sentidos pelo *corpo vibrátil*, na sutileza de seu regime sensível. Os *Objetos Relacionais* usados na *Estruturação do Self*, tinham a capacidade especial de levar os clientes de Lygia Clark a essa zona intermediária. Nesse regime, o *corpo vibrátil* do cliente poderia relacionar-se com o entorno como totalidade, fundindo-se com os *Objetos Relacionais*. Estes, não só tinham o papel na condução ao regime *micro-sensorial*, mas também auxiliavam Lygia Clark na busca pelos pontos de trauma, morada dos fantasmas que bloqueiam o potencial poético do sujeito.

Essa doença do poético é o que interessava a Lygia tratar. Ela é a própria “grande Saúde frágil” que evoca Deleuze, quando se refere aos criadores. Para isso a artista foi sendo levada a inventar um dispositivo que permitisse aceder às partes feridas do corpo vibrátil. Por este aspecto decisivo de seu gesto, o trabalho com os *borderlines* tornava-se mais possível e gratificante (ROLNIK, 2005, p.17).

A teoria de Donald Woods Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, conferiu extrema importância ao viver criativo, não aquele exclusivo de artistas, mas a experiência de assimilação criativa da realidade externa por parte do homem comum. Talvez, não por acaso, tenha sido uma das referências psicanalíticas de Lygia Clark. Além disso, Winnicott relaciona o desenvolvimento psíquico da

criança com sua futura atuação no âmbito cultural, levantando questão sobre a tensão entre espaços público e privado. Em sua teoria, o viver criativo, que supõe uma participação ativa dentro da realidade externa, é contraposto a um viver doente, submisso. Para aquele que vive sob esse regime constante de adaptação e não de criação, a vida não seria digna de ser vivida.

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou prolongar o ato de chorar como fruição de um som musical (WINNICOTT, 1975, p.100).

Desde que nascemos, temos que lidar com o que é percebido na realidade objetiva e o que é criado por nossa subjetividade. Para Winnicott, apenas aquele que teve uma “mãe suficientemente boa”⁹⁰ durante a primeira infância conviveria de forma saudável com essa transicionalidade. O ser humano não possuiria apenas uma realidade interna e uma vida externa, mas também uma terceira zona, de *experimentação*⁹¹, onde fluem as duas primeiras. Para Winnicott, a zona intermediária existiria “como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas” (WINNICOTT, 1975, p.15).

Dando total importância aos cuidados da maternagem da “mãe suficientemente boa”, o psicanalista primeiramente desenvolve os termos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais” – um “paninho” ou o momento da canção de ninar, respectivamente – para qualificar uma zona intermediária da experiência em que o bebê não distingue o que lhe é próprio e o que lhe é externo, fundamental para que faça a gradativa passagem entre a fase de total dependência

90. “Não há possibilidade alguma de um bebê progredir do princípio de prazer para o princípio de realidade ou no sentido, e para além dela, da identificação primária (Freud, *O ego e o id*), a menos que exista uma mãe suficientemente boa. A ‘mãe’ suficientemente boa (não necessariamente a própria mãe do bebê) é aquela que efetua uma adaptação que diminui gradativamente, segundo a crescente capacidade deste em aquilatar o fracasso da adaptação e em tolerar os resultados da frustração. Naturalmente, a própria mãe do bebê tem mais probabilidade de ser suficientemente boa do que alguma outra pessoa, já que essa adaptação ativa exige uma preocupação fácil e sem ressentimento com determinado bebê; na verdade, o êxito no cuidado infantil depende da devoção, e não de “jeito” ou esclarecimento intelectual. [...] A mãe suficientemente boa, como afirmei, começa com uma adaptação quase completa às necessidades do bebê, e, à medida que o tempo passa, adapta-se cada vez menos completamente, de modo gradativo, segundo a crescente capacidade do bebê em lidar com o fracasso dela” (WINNICOTT, 1975, p.25).

91. Grifo do autor.

e de onipotência absoluta⁹² para uma fase de dependência relativa em que separações são toleradas, como por exemplo, a hora de dormir. A zona intermediária deve ser vivida como um paradoxo insolúvel em que não há distinção entre o que foi achado e o que foi criado pelo bebê: um ursinho poderia ser objetivamente percebido e ter um significado ou uso subjetivamente concebido.

Do objeto transicional, pode-se dizer que se trata de uma questão de concordância de que nunca formularemos a pergunta: “Você concebeu isso ou lhe foi apresentado a partir do exterior?” O importante é que não se espere decisão alguma sobre esse ponto. A pergunta não é para ser formulada⁹³ (WINNICOTT, 1975, p.28).

O uso do objeto transicional seria como a primeira experiência da brincadeira, vivida num espaço-tempo que está fora da criança, mas que tampouco é realidade externa. “No brincar, a criança manipula fenômenos externos a serviço do sonho e veste fenômenos externos escolhidos com significado e sentimento oníricos” (WINNICOTT, 1975, p.76). Para o bebê tudo é oportunidade para criar, tudo é por ele “descoberto”. Winnicott conceitua o “espaço potencial”, campo existente entre a “mãe suficientemente boa” e a criança durante a brincadeira, entendida aqui tanto como a relação com o objeto transicional – a “primeira possessão não-eu” (WINNICOTT, 1975, p.134) – como a brincadeira compartilhada com o adulto, numa fase posterior. Numa situação favorável, o *espaço potencial* será preenchido com o produto da imaginação infantil; numa desfavorável, a criança não usará os objetos de forma criativa e preencherá o espaço com significações vindas do adulto. Se o potencial criativo é frustrado, perde-se a confiança (no ambiente) anteriormente estabelecida. “A capacidade de formar imagens e utilizá-las construtivamente pela recombinação de novos padrões, diferentemente dos sonhos ou fantasias, depende da capacidade do indivíduo em confiar” (PLAUT apud WINNICOTT, 1975, p.141).

92. Num primeiro momento, o bebê tem a ilusão onipotente de que tudo é criado por ele, inclusive o seio da mãe. Nessa fase, a longa separação não é tolerada e pode gerar traumas. Winnicott esquematiza uma relação temporal em que o bebê sente que a mãe existe por X minutos, horas ou dias; se esse “tempo” for ultrapassado, o bebê se angustia, mas a falha da mãe pode ser reparada caso retorne no período Y. Se a mãe só retorna em X + Y + Z, acontece o trauma, causado pela ruptura da “continuidade pessoal de existência”. Nesse caso extremo o bebê experimentaria um verdadeiro estado de loucura, mas Winnicott supõe que a maioria jamais tenha sofrido tamanha privação.

93. Grifo do autor.

Rolnik observa a importância da comunicação entre os *corpos vibráteis* da criança e do adulto, em que este recebe e responde positivamente aos signos emitidos durante a brincadeira. Ao trocar afetos com o *corpo vibrátil* da criança, o adulto forneceria a ela condições para uma futura relação criativa com a realidade exterior: no pensamento de Winnicott, a atividade do brincar constituiria o fundamento da experiência cultural; haveria para ele uma linha evolutiva que se iniciaria nos fenômenos transicionais, continuando no brincar e no brincar compartilhado, até se chegar à experiência cultural.

Presume-se aqui que a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião, etc). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se “perde” no brincar (WINNICOTT, 1975, p.28).

Em Winnicott, cultura significa aquilo que herdamos pela tradição e que compartilhamos com a humanidade, podendo ser incrementada pela participação individual ou coletiva⁹⁴. O psicanalista tenta localizar a experiência cultural na mente humana lançando mão de sua hipótese de terceira zona da experiência, que teria sua manifestação originária com o uso dos primeiros objetos/fenômenos transicionais.

Se um adulto nos reivindicar a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos, discerniremos ou diagnosticaremos nele loucura. Se, contudo, o adulto consegue extrair prazer da área pessoal intermediária sem fazer reivindicações, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias, sendo que nos apraz descobrir certo grau de sobreposição, isto é, de experiência comum entre membros de um grupo na arte, na religião, ou na filosofia (WINNICOTT, 1975, p.29).

Como vimos, se a vivência do espaço potencial não for favorecida pela “mãe suficientemente boa”, é possível que a criança se desestimele e atrofie as operações de seu *corpo vibrátil*, de troca de afetos e expressão, caminhando para uma relação de submissão diante da realidade objetiva. Vemos aí uma sintonia com o

94. Winnicott, no capítulo *A localização da experiência cultural* do livro *O Brincar & a realidade*, faz um breve comentário indicativo de seu encantamento com o encontro de opostos, como acontece no desenvolvimento da cultura de um povo, que necessita ter a tradição como base para que um movimento singular aconteça: “A integração entre a originalidade e a aceitação da tradição como base da inventividade parece-me apenas mais um exemplo, e um exemplo emocionante, da ação recíproca entre separação e união”.

pensamento de Guattari já exposto, que também diferencia o sujeito que é oprimido pela realidade externa e aquele que cria a partir dela, levando adiante seu processo de singularização.

Para Rolnik, a falta de abertura ao *corpo vibrátil* da criança abre caminho para que fantasmas nele se instalem como imagens importadas, filtros sobre aquilo que verdadeiramente o afetaria, bloqueando sua vulnerabilidade ao outro. “E a cada novo ‘mau encontro’ em que o corpo vibrátil é ignorado, repetindo-se a vivência de seu acolhimento impossível, convoca-se a memória de suas feridas: fantasmas tomam conta da cena passam a comandar a produção do imaginário” (ROLNIK, 2005, p.16). Tais frustrações e feridas, inscritas no corpo como imagens ou memórias, afetando sua própria constituição física, comporiam aquilo de Lygia Clark chamou de “fantasmática do corpo”.

O impacto do Objeto Relacional por sobre todo o seu corpo tornou-se uma nova e intensa experiência que toca e ocupa (interage) um espaço interior de produção fantasmática, como uma extensa região, de fronteiras elásticas, que se abre ao exterior. É na intensidade da experiência, nessa maciça destruição/reconstrução (troca entre o dentro e o fora) que D. Isaura busca reconstruir seu dizer. [...] Reconstrução que leva a uma ampliação da comunicação com o ambiente e da busca de uma inserção nova dentro da realidade cotidiana (WANDERLEY, 2002, p.98).

Através do toque de suas mãos e dos *Objetos Relacionais*, Lygia Clark procura trazer à tona a memória corporal do cliente, muitas vezes repleta de “vazios”, “buracos” e “feridas” causados por experiências traumáticas. Tais dispositivos atingiriam a memória do corpo e funcionariam como ímãs para os fantasmas a serem expulsos através de elaborações simbólicas criadas pelo *cliente*. Livre da fantasmática, o *corpo vibrátil* poderia voltar a pulsar e beneficiar a ação criadora.