

**Ato artístico e ato psicoterápico como
Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de
Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-
Terapia**

Mônica Botelho Alvim



Programa de Pós Graduação em Psicologia Doutorado

**Ato artístico e ato psicoterápico como
Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de
Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-
Terapia**

Mônica Botelho Alvim

**Tese apresentada como
requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor
em Psicologia**

Orientador: Prof. Jorge Ponciano Ribeiro, PhD

Brasília, fevereiro de 2007



Programa de Pós Graduação em Psicologia Doutorado

Esta tese de doutorado foi aprovada pela seguinte comissão examinadora:

Presidente – Jorge Ponciano Ribeiro, PhD.

Membro – Tania C. Rivera, Docteur.

Membro – Rodolfo Petrelli, PhD.

Membro – Marcos Jose Muller, Doutor.

Membro – Selma Ciornai, PhD.

Suplente – Adriano F. Holanda, Doutor.

Brasília, fevereiro de 2007

Para Eduardo e Caetano

Agradecimentos

joãomeuamor
nanábotelho, jorgepon, taniarivera, manumonte, marcosmuller,
adrianafittipaldi, nataliacarvalho, selmaciornai, raulperillo, paulabraga,
emanubomben, alexandregalvão, jeanclark, mariannaholanda
rodolfopetrelli, amanda, jeanmarierobine, veronicareal, miriamlucia,
fadauhelou, lilianfrazão, renatalmeida, luluvabo, franciscafilha, lilivabo,
mauraalves, naylareis, sheilantony, vaniaotero, miriammay,
taniafontenele, analuciagalinkin, adriano holanda, américoalmeida,
alinearja, adrianacamilo, clarissafelix, josimarekeila

Escuta Incentivo Admiração

Paciência Aceitação Amor Crítica Atenção Confirmação

Carinho Colo Torcida Amizade Apoio

Obrigada!!!!!!!!!!!!!!

O Ser é o que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência

Maurice Merleau-Ponty

Resumo

Esta tese discute o trabalho psicoterápico da gestalt-terapia. Tem como foco seu caráter de experimentação, buscando ampliar seu significado e seus fundamentos epistemológicos. Os experimentos gestálticos nasceram no contexto original da abordagem. Instituíram a experiência como forma de ampliação da consciência, atendendo a uma mudança paradigmática que pretendia oferecer uma compreensão da vivência humana a partir da visão organísmica e holística. A partir de um diálogo com a fenomenologia de Merleau-Ponty e com a arte de Lygia Clark, o trabalho pretende ampliar a fundamentação fenomenológica da experimentação. O filósofo dedicou sua obra ao tema das relações entre homem e mundo, buscando uma compreensão que partia do mundo da experiência, de um a priori da correlação sujeito-objeto. Situou o corpo como consciência e desenvolveu um viés de pensamento que desembocou em uma ontologia do Ser. Este trabalho desenvolve um recorte das propostas merleau-pontyanas e as coloca em diálogo com as noções de campo organismo-ambiente, ajustamento criativo e agressão. Lygia Clark partiu da vocação da arte moderna de unir arte e vida e desenvolveu um trabalho peculiar fundamentado na transformação do espaço em espaço-tempo, inserindo o público no contexto da obra e propondo a experimentação como forma de acesso à totalidade. Suas obras envolviam as pessoas em um processo vivencial, se colocando como um campo de experiência. Este trabalho discute sua trajetória e aponta para a experimentação como ação intercorporal produtora de significados que permite a ressignificação da existência. Articula as noções de campo, corporeidade, forma e significação como dimensões constitutivas da experimentação. Sugere denominar a intervenção terapêutica como *proposição*, que visa a experimentação e tem como tarefa o *desajustamento criativo*. Este introduz na situação uma diferença que provoca a implicação corporal do cliente com a experiência imediata no contexto psicoterápico. Quando o cliente sente suporte na situação, a experiência tende a se desdobrar em uma ação agressiva e criativa produtora de significados que permitirão a ele ultrapassar o instituído e transgredir. Este trabalho conclui pela compreensão da psicoterapia como um campo de experiência estética que, como tal, não prescinde da corporeidade, é descentradora, produtora de significados e transgressora.

Palavras-chave: Gestalt-Terapia, corporeidade, corpo, Merleau-Ponty, Lygia Clark, psicoterapia, fenomenologia

Abstract

This dissertation discusses the gestalt-therapy psychological work. The focus is its experimental character, seeking to amplify its meanings and its epistemological basis. The gestalt experiments were born in the original context of this theory. Experience was established as a means to amplify conscience, responding to a paradigmatic shift that intended to offer a comprehension of human living experience from organismic and holistic view. Starting from a dialogue between Merleau-Ponty's phenomenology and Lygia Clark's art work, this dissertation intends to amplify the phenomenological basis of experimentation. The philosopher oriented his work to the theme of relation between man and world, searching for an understanding that began from the world of experience, from an *a priori* in the subject-object correlation. He located body as conscience and developed a line of thought that resulted in an ontology of Being. This work develops an outline of Merleau-Ponty's proposals and puts them in dialogue with gestalt notions of field organism-environment, creative adjustment and aggression. Lygia Clark took from modern art's inclination of uniting art and life and developed a peculiar work based on transformation of space in space-time, inserting the audience into the context of the piece and proposing experimentation as a means to access wholeness. Her work enwrapped people in an experiencing process, putting itself as a field of experience. This work discusses the course of her art and points to a experiment-action as inter corporal action that produces meaning, allowing to re-signify the existence. It articulates notions of field, embodiedness, form and meaning as constructive dimensions of experiment-action. It suggests calling therapeutic intervention as proposition, which aims at the experiment-action and has as its goal the creative des-adjustment. It places a disparity in the situation that instigates the client's body implication with the direct experience in the psychotherapy context. When the client feels support in the circumstance, experience tends to develop into an aggressive and creative action which produces meanings that will allow him/her to surpass the established notions and transgress. This work concludes considering psychotherapy a field of aesthetic experience that, as such, does not dismiss embodiedness, is "descentering", producer of meaning and transgressor.

Key words: Gestalt-Therapy, embodiedness, body, Merleau-Ponty, Lygia Clark, psychotherapy, phenomenology

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>1</u>
<u>CAPÍTULO 1 – DA SUBJETIVIDADE AO CORPO EM MERLEAU-PONTY.....</u>	<u>12</u>
1.1 – O COMPORTAMENTO COMO ESTRUTURA.....	17
1.2 - A PERCEPÇÃO COMO EXPERIÊNCIA ORIGINÁRIA E SÍNTESE CORPORAL	38
1.3 - A ONTOLOGIA DO SER BRUTO.....	48
<u>CAPÍTULO 2 - A MODERNIDADE VANGUARDISTA E AS NOVAS VANGUARDAS: GESTANDO O MOVIMENTO NEOCONCRETO</u>	<u>57</u>
2.1 - O SENTIDO DO MODERNO NA ARTE	58
2.2 - VENTOS MODERNOS	73
2.3 – A CONSTRUÇÃO DA NOVA LINGUAGEM PLÁSTICA: DOS ABSTRACIONISMOS GEOMÉTRICOS AO CONCRETISMO.....	86
<u>CAPÍTULO 3 – DO ESPAÇO À ESPACIALIZAÇÃO: O MOVIMENTO NEOCONCRETO E A EXPERIÊNCIA COM O ESPECTADOR.....</u>	<u>109</u>
3.1 – O MOVIMENTO NEOCONCRETO.....	109
3.1.1 - A CRÍTICA AO RACIONALISMO	112
3.1.2 - O ESPAÇO NEOCONCRETO: ESPACIALIZAÇÃO.....	114
3.2 - A EXPERIÊNCIA: O ATO, O CORPO E A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR.....	119
3.3 - O EXPERIMENTAL EM LYGIA CLARK E HELIO OITICICA.....	130
<u>CAPÍTULO 4 - DO PLANO À ESTRUTURAÇÃO DO SELF: A TRAJETÓRIA DE ESPAÇO- TEMPO EM LYGIA CLARK.....</u>	<u>141</u>
4.1 – O ESPAÇO CONCRETO EXPRESSIONAL.....	142
4.2 - O ESPAÇO COMO FORMA ORGÂNICA ILIMITADA: A MORTE DO PLANO E O NASCIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR	162
4.3 - O PRIMADO DA EXPERIÊNCIA: A INSTITUIÇÃO DO ATO CONSOLIDANDO O ESPAÇO-TEMPO.	170

4.4 - A EXPERIÊNCIA É CORPORAL – O PRIMADO DA CORPOREIDADE	182
4.4.1- NOSTALGIA DO CORPO (1966).....	188
4.4.2- A CASA É O CORPO (1967/68)	193
4.4.3 - O HOMEM, ESTRUTURA VIVA DE UMA ARQUITETURA BIOLÓGICA OU O CORPO É A CASA (1969-70)	200
4.4.4 - PENSAMENTO MUDO (1971/ 72).....	205
4.4.5 - FANTASMÁTICA DO CORPO (1973).....	208
4.4.6 - ESTRUTURAÇÃO DO SELF (1976 - 84).....	213
<u>CAPÍTULO 5 – O FUNDO DA EXPERIÊNCIA GESTÁLTICA.....</u>	221
5.1 – O FUNDO ESTÉTICO DA GESTALT-TERAPIA: VIVÊNCIAS COM A ARTE.....	224
5.2 – AS TEORIAS DE BASE E O FUNDO FENOMENOLÓGICO	238
5.3 – O CORPO GESTÁLTICO EM DIÁLOGO COM MERLEAU-PONTY: EXPERIMENTANDO E AMPLIANDO O FUNDO	249
5.3.1 - A FRONTEIRA DE CONTATO E O CAMPO ORGANISMO-AMBIENTE	252
5.3.2 - O FUNCIONAMENTO HUMANO: CRIAÇÃO E AGRESSÃO	256
5.3.3 - O FUNCIONAMENTO NEURÓTICO: AJUSTAMENTO SEM CRIAÇÃO	276
<u>CAPÍTULO 6 – A EXPERIÊNCIA GESTÁLTICA: FORMA E SIGNIFICADO DA PSICOTERAPIA.....</u>	283
<u>CAPÍTULO 7 – EXPERIMENT-AÇÃO.</u>	300
7.1 – CONFIGURANDO A EXPERIMENT-AÇÃO: ENCONTROS.	301
7.1.1 - O PARADIGMA ORGANÍSMICO E A NOÇÃO DE CAMPO DE EXPERIÊNCIA.....	302
7.1.2 – A CORPOREIDADE: CORPO COMO CAMPO DE PRESENÇA	308
7.1.3 – FORMA E SIGNIFICAÇÃO	312
7.1.4 – TRANSGRESSÃO	318
7.2 - GESTALT-TERAPIA COMO EXPERIMENT-AÇÃO: RESSIGNIFICANDO	325
<u>IN- CONCLUSÕES</u>	344
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	354

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 354

ANEXOS..... 367

ANEXO 1 - MANIFESTO NEOCONCRETO..... 368

Lista de Figuras

Figura 1: Paul Cézanne - O rapto de Perséfone por Hades, 1867. Óleo sobre tela.	75
Figura 2: Paul Cézanne – As Grandes Banhistas, 1894-1905. Óleo sobre tela	80
Figura 3: Malevitch – Quadrado negro sobre fundo branco, 1913. Óleo sobre tela.	89
Figura 4: Malevitch – Quadrado branco sobre fundo branco, 1919. Óleo sobre tela.	90
Figura 5: Fita de Moebius.	103
Figura 6: Max Bill – Unidade Tripartida, 1948-49.	105
Figura 7: Lygia Clark – Composição nº 5. Série: Quebra da Moldura, 1954. Óleo sobre tela e madeira.	145
Figura 8: Lygia Clark – Maquete para interior nº 1, 1955. Madeira e pintura industrial.	146
Figura 9: Lygia Clark – Superfície modulada nº 2, 1955. Madeira e pintura industrial.	147
Figura 10: Lygia Clark – Superfície modulada nº 20, 1956. Madeira e pintura industrial.	148
Figura 11: Lygia Clark – Planos em superfície modulada, 1957. Madeira e pintura industrial.	150
Figura 12: Lygia Clark – Planos em superfície modulada série B nº 1, 1958. Madeira e pintura industrial.	151
Figura 13: Lygia Clark – Espaço modulado (maquetes), 1958.	154

Figura 14: Lygia Clark – Unidades (nº 1 – nº 7), 1958. Madeira e pintura industrial.	155
Figura 15: Lygia Clark – Ovo linear, 1958. Madeira e pintura industrial.	158
Figura 16: Lygia Clark – Contra-relevo, 1959. Madeira e pintura industrial.	159
Figura 17: Lygia Clark – Casulo, 1959. Nitrocelulosa sobre lata.	160
Figura 18: Lygia Clark – Bicho, Caranguejo, 1960/63. Alumínio.	168
Figura 19: Lygia Clark – Bicho de bolso, 1967. Alumínio.	169
Figura 20: Lygia Clark – Caminhando, 1963.	172
Figura 21: Lygia Clark – Diálogo de Mãos, 1966.	192
Figura 22: Lygia Clark – Estruturas vivas, 1969.	204
Figura 23: Lygia Clark – Baba Antropofágica, 1973.	212
Figura 24: Lygia Clark – Estruturação do self, 1978.	215

Introdução

*Por isso os Deuses não têm corpo e alma
Mas só corpo e são perfeitos
O corpo é que lhes é alma
E têm a consciência na própria carne divina.
Alberto Caieiro*

A poesia de Alberto Caieiro coloca em cena uma questão muito presente na filosofia, psicologia e arte contemporâneas – o dualismo que promove uma insistente separação entre razão e sensibilidade. Caieiro, que se autodenomina “poeta das sensações”, é um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Homem do campo, ligado à natureza, é aquele que com sua simplicidade adere ao mundo e termina por oferecer uma resposta ao racionalismo científico, propondo uma retomada da sensibilidade e da percepção para significar o mundo e a existência humana.

Herdeiro de um dualismo proveniente de muitas gerações de produtores de conhecimento, o racionalismo se consolida no pensamento clássico, aquele baseado no objetivismo e promotor de muitas dicotomias, como: homem x mundo; sujeito x objeto; mente x corpo; filosofia x ciência; forma x conteúdo.

A idéia de uma consciência cravada na carne, trazida por Caieiro no poema em epígrafe, traduz a proposta de Merleau-Ponty – que propõe a retomada do corpo e da sensibilidade como fonte legítima e originária do conhecimento, caminhando na direção da superação do pensamento racionalista. O filósofo dedica-se ao tema fundamental das relações entre homem e mundo. É importante ressaltar que o problema do conhecimento que ele tenta resolver está fortemente enraizado nessa questão central, presente na filosofia moderna, que difere o pensar do imaginar, do

sentir e do perceber e que remete ao dualismo entre consciência e realidade. Ele critica com veemência essa concepção: “minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo”, afirma já na *Fenomenologia da Percepção* (1945/1994, p.547).

Contrapõe-se ao discurso mecanicista - que considera o corpo como a simples soma de partes distintas umas das outras e submissas à consciência - para considerar o corpo a partir da experiência vivida ou como modo de ser no mundo. Nessa perspectiva, desenvolve, através da noção de corpo, um novo paradigma. Partindo do corpo como a sede do encontro sujeito-mundo, toma o processo perceptivo como a experiência originária, anterior à reflexão, e situa o corpo como matriz, o lugar de nascimento de todas as outras categorias.

A perspectiva fenomenológica pretende oferecer um novo paradigma à Filosofia e à Ciência e superar o pensamento dicotômico e dualista. A via utilizada por Merleau-Ponty, conforme abordado acima, é a corporeidade, vivida na experiência do homem no mundo.

A questão do dualismo está colocada como pano de fundo deste trabalho, no qual propomos algumas relações entre a experiência do homem no mundo, a corporeidade e a capacidade de transgredir o instituído. A corporeidade é aqui compreendida do ponto de vista merleau-pontyano, ou seja, como uma vivência intencional e que, como tal, brota da correlação sujeito e mundo – no âmbito da experiência. O fenômeno da *transgressão* é compreendido por nós como uma força transformadora do mundo, uma capacidade criadora do ser humano que permite a ele ultrapassar o que está dado pela cultura.

A psicoterapia é nossa principal área de concentração e pretendemos dialogar com a fenomenologia merleau-pontyana e com elementos da arte moderna e contemporânea como contribuições para ampliar nossa compreensão acerca da cena terapêutica.

Um dos principais objetivos do trabalho psicoterápico é proporcionar uma maior compreensão do sujeito, seja de seu mundo subjetivo, de seu psiquismo, de seu comportamento, de seu contexto ou sistema. Podemos afirmar que a psicoterapia é um modo de produção de conhecimento - que pode se dar a partir de diversas fontes. Ela se baseia num *setting* composto por dois personagens principais: o psicoterapeuta (especialista) e um ou mais indivíduos que vêm em busca de auxílio profissional. A metodologia utilizada na “produção de conhecimento” diverge diametralmente, dependendo da abordagem considerada como referência teórica. Tais divergências englobam o lugar e a ênfase atribuídos a cada uma das fontes de conhecimento e o modo de acesso a elas.

Nossa escolha neste trabalho é o referencial da Gestalt-Terapia como eixo de condução de nossas discussões e proposições. A Gestalt-Terapia é uma psicologia de base fenomenológica inaugurada nos Estados Unidos em 1951, com a publicação do livro *Gestalt-Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*, assinado por Fritz Perls, Ralph Hefferline e Paul Goodman. A Gestalt-Terapia ganha penetração nos EUA nos anos 60, cresce em meio ao movimento de contracultura e chega ao Brasil no início da década de 70. Traz como novidade para pensar o homem a idéia de que ele é situado, o que significa uma perda de ênfase na individualidade em prol de uma concepção de campo. A Gestalt-Terapia situa o

homem no mundo, descentraliza o eu trazendo-o para o campo, implicando-o na transformação e constituição desse campo.

Nesse sentido, sua proposta metodológica central é construída em torno da perspectiva fenomenológica que toma como foco a experiência do homem no mundo. Partindo de um paradigma organísmico, a Gestalt-Terapia considera que a existência humana se dá sempre em um campo organismo-ambiente e sua experiência em um dado momento é uma estrutura configurada a partir dessa situação relacional no mundo. A experiência existencial é, afirmamos, um processo eminentemente criativo de um corpo-sujeito-do-mundo.

A psicoterapia visa à ampliação da experiência do cliente no aqui-agora do encontro terapêutico para significar sua ação espontânea e criativa no lidar com o mundo. Nesse sentido, o modo privilegiado para a produção de conhecimento na Gestalt-Terapia é a vivência. Considerando o *setting* terapêutico como um campo, podemos afirmar que, por meio do contato - que é um ato intencional - privilegiamos o fluxo de vividos do campo, para acessar a essência do fenômeno, produzindo conhecimento de modo fenomenológico.

Inúmeras são as técnicas elaboradas no âmbito da Gestalt-Terapia para produzir um contexto psicoterápico vivencial. Os *experimentos* são assim denominados por visar à experiência - no sentido do agir e interagir no campo psicoterápico - como foco principal do trabalho, ao invés do relato de experiências que ocorreram “fora” do campo. Entendemos que toda ação é um ato criativo realizado pela totalidade do campo. Esse ato criativo tem uma forma, a melhor forma possível naquele campo, e é objeto de uma experiência do tipo estética, instauradora

de sentidos e compreensiva. “O Ser é o que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência”, afirma Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2000, p.187). A experimentação na Gestalt-Terapia é vivência da corporeidade e pretende funcionar como um instrumento, um veículo para a expressão, um meio para que a ação espontânea e criativa emerja, produzindo significados. Consideramos que é nessa situação de engajamento corporal no mundo que se pode falar de transgressão.

Merleau-Ponty foi buscar inspiração na arte para abordar a capacidade instituinte do humano, considerando-o como aquele que transgride o que está dado para transformar o mundo e a cultura – o que denomina espírito selvagem. Refere-se ao artista como aquele que não tem compromisso com o *status quo* da cultura instituída, da ciência reflexiva e dicotômica e que, assim, pode se aproximar da experiência em estado bruto. Para sustentar esse papel transformador do homem enquanto espírito selvagem, ele aborda o corpo como expressão e fala. É como corpo que o sujeito está situado no mundo, que se relaciona, que percebe o outro e que se percebe - porque o outro é percebido. Aquilo que o sujeito vive, enquanto é corpo, transforma-se em significação. E essa significação é essencialmente ato comunicativo: na arte, no discurso falado ou escrito. O pintor oferece seu corpo e “é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura” (Merleau-Ponty, 1992, p.19).

A sociedade tem incorporado na cultura o paradigma dualista e supervalorizador da racionalidade. Vivemos distanciados do sensível, de modo pragmático, individualista, baseados na imagem e no simulacro, sendo o consumo

um dos ícones da contemporaneidade. Tal *modus vivendi* de certo modo desvaloriza e dispensa a criação. Conforme afirmamos em trabalho anterior, emergindo no auge do movimento de contracultura, a Gestalt-Terapia “formulou uma proposta terapêutica que pretendia libertar o indivíduo da dominação do mundo externo, da cultura e do consumo” (Alvim, 2006, p.3). Sua metodologia voltada para o vivido visa libertar o sensível, a sensibilidade e o corpo das amarras históricas do racionalismo e da disciplina¹ historicamente enraizados em nossa cultura.

Recorremos à arte e à estética como um modo de interlocução, uma vez que, ao falar de criação e “ultrapassamento” cultural, pensamos no papel de vanguarda exercido pela arte moderna. Construimos um diálogo da Gestalt-Terapia com a arte, em especial com o movimento neoconcreto, por meio do trabalho da artista brasileira Lygia Clark.

O trabalho de Lygia Clark representa um marco na arte contemporânea. Partindo da vocação moderna de junção de arte e vida, trabalha com a consideração do espaço como espaço-tempo, ou seja, espaço vivido a partir da experiência, o que se desdobra nas temáticas da inserção do público na obra e da experimentação como forma de acesso à totalidade do ser. Ela radicaliza a relação espectador-obra de arte, introduzindo uma linguagem que propõe uma arte encarnada, visando o ato artístico como um campo de experiência. Essa proposta produz atos estéticos, a nosso ver, transgressores, assim como o ato terapêutico em Gestalt-Terapia. O

¹ No sentido empregado por Foucault no livro *Vigiar e punir*, como método de controle dos corpos, seguindo um binômio utilidade-docilidade.

espectador que se encontrava, antes, “aprisionado” corporalmente na contemplação agora *age* no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra.

Suas obras buscam oferecer experiências sensoriais, explorando os limites da relação entre arte e público, envolvendo as pessoas num processo interativo de criação a partir do vivido. Para ela o papel do artista é dar ao participante o objeto, que em si mesmo não tem importância, ele só adquire importância se o participante agir.

A Gestalt-Terapia, com seu foco no experimento e na ação criativa, também visa isto. Trazer o sensível e o corpo para o *setting* terapêutico foi seu tom inicial. O grupo que pensou e propôs a Gestalt-Terapia teve o nome *Terapia experiencial* como uma das mais fortes propostas para a nova abordagem. A conhecida afirmação atribuída a Fritz Perls, seu fundador, é emblemática: “perca a razão, recupere os sentidos”.

Os anos 80 trazem para a Gestalt-Terapia um movimento de questionamento do uso da técnica e do experimento. Passa-se a enfatizar a teoria, na busca de outros referenciais. Com o passar dos anos, a abordagem se diversifica. Consolidam-se correntes, tendências, nuances mais conectadas com esse apelo original ao corpo e às sensações, outras menos. Destacamos o surgimento de correntes exclusivamente centradas na fala, com uma recusa completa ao uso do experimento.

Nos últimos anos a influência da fenomenologia tem se tornado cada vez mais explícita para uma parte dos gestalt-terapeutas e a noção de campo que se

desenvolveu como base para o trabalho psicoterápico pode, inclusive, nos remeter ao experimental sem, necessariamente, recorrer ao experimento à maneira clássica.

Neste trabalho, discutimos o caráter experiencial do trabalho psicoterápico em Gestalt-Terapia, buscando ampliar seu significado, e discutir seus fundamentos, discutindo o ato terapêutico como um campo de experiência.

O dualismo psicofísico ainda está fortemente enraizado no pensamento contemporâneo. A racionalidade permanece supervalorizada e o conhecimento sensível ainda é associado ao enganoso, falso, às vezes místico, falacioso, pouco consistente. Historicamente, o corpo tem sofrido restrições e as abordagens psicológicas que o valorizam gozam de pouca credibilidade e têm limitada penetração no âmbito acadêmico. Consideramos necessário desenvolver referenciais teóricos que contribuam para essa discussão e para a mudança do cenário instituído.

Neste trabalho pretendemos - a partir de um diálogo entre a Gestalt-Terapia e a Arte, em especial os trabalhos de Lygia Clark - construir relações entre experimentação, corporeidade e transgressão, tendo como fundo a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Para atingir tal objetivo, discutimos: a obra de Merleau-Ponty com foco em sua noção de corpo; os conceitos gestaltistas de *campo organismo-ambiente* e *ajustamento criativo* - a partir de aproximações com as propostas de Merleau-Ponty; investigamos a passagem arte moderna – arte contemporânea, sublinhando sua tentativa de religar arte e vida, tomando para discussão as temáticas do espaço, do tempo, do *corpo* e do *ato* e do papel das vanguardas, com foco no movimento

neoconcreto e nos trabalhos de Lygia Clark; retomamos alguns aspectos das origens históricas da Gestalt-Terapia, discutindo, remontando e ampliando os fundamentos teórico-filosóficos de sua proposta metodológica centrada na experimentação.

Do ponto de vista do objeto, este trabalho é uma Pesquisa Teórica e Metodológica. Teórica, pois se dedica a investigar algumas teorias, conceitos e paradigmas para aprofundar os fundamentos teóricos da Gestalt-Terapia, buscando contribuir em termos de rigor conceitual. De acordo com Demo (2000, p. 20) a Pesquisa Teórica é aquela "dedicada a reconstruir teoria, conceitos, idéias, ideologias, polêmicas, tendo em vista, em termos imediatos, aprimorar fundamentos teóricos".

Traz também elementos de uma Pesquisa Metodológica, no sentido de que discute métodos e procedimentos da psicoterapia, ao se propor a discutir e ampliar a fundamentação do método de experimentação preconizado pela Gestalt-Terapia, enquanto prática clínica.

No que diz respeito aos procedimentos técnicos adotados para atingir os objetivos, utilizaremos, para investigar os aspectos teóricos do estudo, a Pesquisa Bibliográfica e a Pesquisa Historiográfica Descritiva e Analítica (Campos, 1998). Tais procedimentos tratam da coleta, catalogação, descrição e análise das produções teóricas que abordam o tema estudado, buscando obter acesso às argumentações, suportes teóricos e controvérsias relevantes para o desenvolvimento da teoria. Para investigar a obra dos artistas plásticos escolhidos, utilizamos também a Pesquisa Documental em arquivos públicos, fundações e museus.

A tese é composta por sete capítulos, seguindo uma seqüência que toma como ponto de partida alguns aspectos do pensamento de Merleau-Ponty que servirão de base para discutir tanto questões envolvidas na arte quanto na Gestalt-Terapia. Apresentamos um recorte da filosofia de Merleau-Ponty, com foco nas noções de estrutura e corpo e no enfoque mais tardio da obra, percorrendo brevemente algumas etapas de seu pensamento, que caminha de uma fenomenologia para uma ontologia do *ser bruto*. A partir do capítulo dois, nos dedicamos a discutir a passagem da Arte Moderna para a Arte Contemporânea - com foco no movimento neoconcreto e suas articulações teóricas com o pensamento de Merleau-Ponty -, tomando como referência central o trabalho da artista brasileira Lygia Clark. Assim construímos o arcabouço do elemento *Arte* que é colocado neste trabalho como um *outro* campo de conhecimento que nos oferece a oportunidade do diálogo e do crescimento. Relacionamo-nos com a arte enquanto um elemento de alteridade para a constituição de nossa construção teórica.

Nos dois capítulos subseqüentes discutimos a Gestalt-Terapia enquanto uma experiência clínica. Para isso, tomamos como ponto de partida o fundo dessa experiência vivida pela Gestalt-Terapia ao longo de sua existência, buscando nas vivências de seus fundadores com a arte e com a fenomenologia elementos que possam dialogar com seu corpo conceitual básico. Nosso objetivo é tanto o de descrever esse corpo conceitual, tal como foi originalmente proposto no livro *Gestalt-Terapia*, quanto de ampliar esse fundo a partir do diálogo com Merleau-Ponty e a arte. Dedicamos um capítulo final para a construção de uma síntese da noção de *Experimentação* aqui proposta, buscando articular, em torno dessa noção, grandes

linhas de convergência entre a fenomenologia e a ontologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia. A partir dessa síntese, propomos uma leitura do ato psicoterápico em Gestalt-Terapia como experimentação, a partir de um diálogo com o ato artístico de Lygia Clark e com a ontologia do ser bruto merleau-pontyana.

Capítulo 1 – Da subjetividade ao corpo em Merleau-Ponty.

Uma prosa pode apodrecer como um filé. Há muitos anos assisto aos indícios de podridão na minha prosa. Como eu, tem suas anginas, suas icterícias, suas apendicites, mas me excede no caminho da dissolução final. Depois de tudo, apodrecer significa terminar com a impureza dos compostos e devolver os seus direitos ao sódio, ao magnésio, ao carbono, quimicamente puros. Minha prosa apodrece sintaticamente, e avança – com muito trabalho – para a simplicidade. Creio que é por isso que já não sei escrever ‘coerente’; um encabritamento verbal me deixa a pé poucos passos mais adiante. Fixar des vertiges, que bonito! Mas sinto que deveria fixar elementos. O poema existe para isso, e certas situações de romances ou contos ou teatro. O resto é tarefa de recheio e não está me saindo bem.

- Sim, mas os elementos, serão o essencial? Fixar o carbono vale menos do que fixar a história dos Germantes.

- Creio obscuramente que os elementos que aponto são um termo da composição. O ponto de vista da química escolar se inverte. Quando a composição chega ao seu extremo limite, o território do elementar abre-se. Olhá-los e, se for possível, sê-los.

Julio Cortazar, *Rayuella*

O trabalho de Merleau-Ponty se centra na descrição da experiência do homem no mundo e, partindo da percepção e do corpo, atribui um caráter temporalmente engajado à existência humana, assim como faz a Gestalt-Terapia e a arte de Lygia Clark. Tal caráter de engajamento no mundo é central na formulação de sua filosofia. Ele é fortemente influenciado por Descartes e Husserl, filósofos modernos, que partem da subjetividade e da consciência para fundamentar o conhecimento.

Descartes propõe um novo paradigma para conhecer o mundo. Parte da dúvida metódica e toma como referência de todo conhecimento o conceito de mente, que passa a ser definido como subjetividade. Para ele, pensar é ser, é pelo pensamento que sou. Há uma primazia do intelectual. Pensamento e corpo são independentes, do ponto de vista epistemológico. Separa fenômenos físicos, um

corpo-máquina com funcionamento biológico autônomo e fenômenos mentais, inaugurando o grande problema da filosofia, no que diz respeito à teoria do conhecimento, que passa, filósofo por filósofo, a uma busca incessante de fazer "(...) uma ponte entre fenômenos físicos e mentais, entre consciência e mundo, entre conhecimento e realidade (...)" (Maciel, 1997, p. 20)

Husserl inicia o percurso da fenomenologia buscando fundamentos para a matemática e a lógica e caracterizando a atitude filosófica como transcendental, "na qual é evidente o mundo enquanto consciente" (Zilles, 1996, p.8). Ao propor a fenomenologia, ele está à procura de fundamentar o conhecimento. Busca suspender as teses naturalistas da ciência objetiva, que focam o *em si* absolutamente separado do *para si*, se distanciando, assim, do "a priori da correlação". Propõe como eixo central para o ato de conhecer a redução transcendental: descrever o mundo tal qual aparece na consciência. Como Descartes, funda-se na consciência, mas, diferentemente dele, tenta recuperar, com a noção de intencionalidade, uma ligação sujeito-objeto. Entretanto, a noção de intencionalidade da consciência, como o próprio nome diz, refere-se ao lócus do fundamento do conhecimento do lado do sujeito, conforme postula Maciel (1997, p.35). A autora prossegue:

Portanto, a fenomenologia não é uma pesquisa sobre fatos internos ou externos, mas ao contrário, deixa de lado a questão da realidade objetiva, ou até do conteúdo do real, para fixar sua atenção unicamente sobre a realidade da consciência, ou seja, sobre os objetos enquanto intencionados pela consciência.

De fato, em suas primeiras obras Husserl propõe uma ciência de rigor que parte de uma redução ao âmbito do transcendental. Busca fazer uma espécie de “espelho da atitude natural no mundo ideal” (Muller, 2006). Reduzir significa, para Husserl, constituir o mundo pela consciência, o que não quer dizer eliminar ou separar o mundo, mas tornar explícita a ligação intencional entre a consciência e o mundo. Reduzir à consciência. Ele busca essa correlação intencional e conota o mundo da vida como um objeto intencional.

Prossegue em sua obra e termina por tomar como desafio a solução da crise da filosofia e das ciências. Pretende superar os dualismos sujeito e objeto, ciência e filosofia, interno e externo, psicologismo e logicismo. Propõe uma filosofia que busca a verdade produzida por uma consciência engajada no mundo, impossível de se realizar desconectada da experiência, do vivido. Esse Husserl mais “tardio” é reconhecido por Merleau-Ponty, que ao discutir tal intento de Husserl, refere-se a uma luta:

(..) a luta é mantida em duas frentes. Luta contra o psicologismo ou contra o historicismo, por pretenderem reduzir a vida do homem a um simples resultado de condições exteriores agindo sobre ele e por considerarem o sujeito filosofante inteiramente determinado do exterior, sem contato com seu próprio pensamento, condenado ao ceticismo; mas luta também contra o logicismo, desde que este pretenderia nos alcançar um acesso à verdade sem qualquer contato com a experiência contingente (Merleau-Ponty, 1973, p.25).

A fenomenologia se consolida como uma vertente filosófica de grande penetração e importância. “(...) tudo o que se fez na Alemanha, a partir de 1915-

1920, estava, direta ou indiretamente, sob a influência da fenomenologia e os cursos de Husserl bastariam para explicá-lo”, afirma Merleau-Ponty (1973, p. 20). Outros filósofos e outras correntes surgem fortemente enraizados nesse referencial. Correntes como o existencialismo, a psicologia da gestalt, a teoria de campo de Kurt Lewin, a teoria organísmica de Kurt Goldstein. Filósofos como Scheller, Jaspers, Minkowski, Heidegger e Merleau-Ponty, para citar alguns dos mais proeminentes. Esse último avança a partir da fenomenologia no rumo de uma filosofia que propõe um retorno ainda mais radical do homem ao mundo, como discutiremos a seguir.

Na busca por uma solução para o problema do conhecimento, Merleau-Ponty propõe uma filosofia que parte do conceito de corpo para superar o problema do dualismo. A noção de corpo em Merleau-Ponty não serve para uma ontologia da realidade corpórea. Ele usa o corpo para resolver problemas de fundamentação do conhecimento. Assim, a categoria de corpo é considerada como transcendental (Maciel, 1997).

Husserl, conforme apontamos anteriormente, oferece a perspectiva da fenomenologia. Promove um novo olhar sobre as categorias *sujeito* e *objeto*, os reaproxima e contribui para a superação da crise que separava ciência, filosofia e ciências humanas. “Propõe, como tarefa filosófica, o estabelecimento de uma filosofia integral (..) fundamentar a razão na própria experiência” (Merleau-Ponty, 1973, p.25/26). Husserl postula uma intersubjetividade, afirma sua importância para o conhecimento de si, do outro e do mundo.

Merleau-Ponty, partindo da fenomenologia husserliana, desenvolve, através do conceito de corpo, um novo paradigma, que o conduzirá a uma passagem da

idéia de intersubjetividade à de intercorporeidade. Esse paradigma parte do corpo como a sede do encontro sujeito-mundo, coloca a atividade perceptiva como experiência originária, anterior à reflexão. Ela não é função da consciência nem do corpo, mas lugar do encontro. Preconiza o sensível, que além dos sentidos é a carne, do corpo e também do mundo. Coloca o corpo em uma categoria existencial: busca encontrar uma certa matriz, um lugar de onde os dois elementos até então pensados como opostos (sujeito e objeto) emergem. O corpo pode ser essa matriz, o lugar de nascimento de todas as outras categorias.

A perspectiva de Merleau-Ponty se contrapõe ao discurso mecanicista que considera o mundo ou o corpo como partes extra partes. Sua base é fenomenológica: o corpo não é mais mecânico, partes que se juntam submetidas à consciência, mas é compreendido como experiência vivida ou modo de ser no mundo. Ele é colocado como uma espécie de princípio “estruturante” de todas as coisas.

De acordo com Merleau-Ponty: “A consciência reflexiva não é a forma canônica da consciência, nem sua única forma, nem a primeira. Depende da consciência perceptiva, indiscernível de um corpo cognoscente” (1946/1990). Assim, seu ponto de partida é o corpo, sede do encontro sujeito-mundo.

Lançando um olhar latitudinal sobre sua obra, percebemos o corpo como um fio condutor, o fio principal na tessitura da trama que religa homem e mundo. Em seu primeiro livro, *A estrutura do comportamento*, ele empreende a tarefa inicial, quando põe em pauta, de modo enfático, a discussão acerca do retorno ao mundo da experiência e desafia a psicologia a repensar o processo de consciência. A nosso

ver, quando propõe a noção de estrutura do comportamento, Merleau-Ponty funda as bases para o desenvolvimento ulterior de sua ontologia do ser bruto, de seu novo paradigma. Fertiliza o solo para o desenvolvimento dos argumentos que colocam o corpo no lugar central que apontamos acima.

Apresentamos, a seguir, um recorte da filosofia merleau-pontyana, segundo nossa compreensão e a necessidade deste trabalho, destacando alguns pontos desse novo paradigma, que, fundado no retorno ao mundo da experiência, parte da visão do comportamento como estrutura para colocar o corpo como a sede do encontro sujeito-mundo. Percorre um caminho que passa pela colocação da percepção como a experiência originária, pelo desenvolvimento das noções de ser bruto e espírito selvagem até chegar à síntese, com a noção de carne.

1.1 – O comportamento como estrutura

A noção de comportamento como estrutura, desenvolvida originalmente na obra *A estrutura do comportamento*, publicada em 1942, resgata um aspecto central da fenomenologia husserliana – a tentativa de por em suspenso as teses naturais acerca do mundo. Husserl propunha um retorno ao a priori da correlação “em-si-para-si” na busca de superar o dualismo daquelas teses, mas propõe fazer isso de um ponto de vista ideal – por uma redução transcendental. Buscava um eu puro que pudesse conferir clareza a esse a priori da correlação.

Merleau-Ponty recusa esse caminho e toma um outro, um atalho pouco explorado deixado pelo próprio Husserl, já na obra *Idéias*, que conduzia ao a priori pela via da experiência. Opta por passar da busca de uma ciência de rigor para a de uma ciência empírica. Como todo atalho, o caminho era confuso, tortuoso, com

bifurcações e dúvidas, com outros atalhos secundários que significavam possibilidades às vezes antagônicas. Mas Merleau-Ponty decidiu começar a caminhada por esse atalho, que se iniciava pelo comportamento como experiência e que, neste sentido, se dava no mundo-da-vida. Mundo dos hábitos motores, dos sentimentos, da linguagem. Mundo também histórico, entrelaçado com a cultura e que, nesse sentido, revelava um a priori da correlação confuso e ambíguo.

Ao propor a noção de estrutura do comportamento, Merleau-Ponty buscava os primeiros caminhos no desenvolvimento de sua proposta de ressignificar as relações homem – mundo, sujeito – objeto, corpo – espírito.

É no campo da relação entre percepção e pensamento, corpo e espírito, mundo e consciência, bem como no das relações entre filosofia e ciência que Merleau-Ponty introduz o emprego filosófico da noção de *estrutura*, esperando com ela alcançar uma nova racionalidade, livre do intelectualismo e subjetivismo filosóficos e do realismo e objetivismo científicos (...) elaborar uma ontologia em que as coisas e as idéias, os fatos e as significações, o mundo e o pensamento se apresentem como dimensões simultâneas de um ser indiviso e internamente diferenciado, eis o que lhe parece anunciado na noção de estrutura (Chauí, 2002b, p.218).

O próprio Merleau-Ponty afirma, ao tratar da noção de estrutura, que ela “não interessa ao filósofo que quer explicar ou construir o mundo, mas àquele que busca aprofundar nossa inserção no ser” (Merleau-Ponty, 1980b, p.205). É na perseguição desse objetivo que o autor discute os sistemas psicológicos daquele período – a psicanálise, o behaviorismo e a psicologia da gestalt – fazendo um recorte que busca identificar a compreensão do processo da consciência subjacente a cada um deles.

Identifica nos três sistemas um caráter cientificista que reproduz uma certa “ontologia implícita da ciência” (Merleau-Ponty, 1980a, p 179): ciência dicotômica e objetivista, baseada em leis universais. Destaca, no entanto, a psicologia da gestalt como aquela que “transtorna” essa ontologia, quando acena com a possibilidade de uma ciência descritiva. Essa possibilidade significava um direcionamento ao fenômeno como a fonte privilegiada e legítima do conhecimento psicológico. Ora, o fenômeno é, por definição, uma produção da intencionalidade e, como tal, algo da ordem do encontro entre sujeito e objeto, que transcende a idéia de um ‘em si’ separado de um ‘para si’. Merleau-Ponty afirma, nesse sentido, que, para

definir sem preconceito o sentido filosófico da psicologia da forma, seria preciso dizer que, revelando a ‘estrutura’ ou a ‘forma’ como ingrediente irreduzível do ser, questiona a alternativa clássica da ‘existência como coisa’ e da ‘existência como consciência’, estabelece uma comunicação e uma espécie de mistura do objetivo e do subjetivo, concebe de maneira nova o conhecimento psicológico, que não consiste mais em decompor conjuntos típicos, mas, antes, em esposá-los e compreendê-los, revivendo-os (Merleau-Ponty, 1980a, p. 181).

No entendimento de Merleau-Ponty, entretanto, a psicologia da forma não levou à frente aquilo com o que acenava para a possibilidade de uma psicologia nova, de fato. Retornar ao fenômeno exigia tratar a forma como a realidade principal e não-derivada, o que se desviava do ideal científico vigente - aquele dos processos lineares e mecânicos e das seqüências isoláveis.

A psicologia da gestalt, em vez de acarretar uma revisão da metodologia e do ideal científico que durante longo tempo haviam mascarado a realidade da forma, só se

desenvolveu enquanto permitiu reanimar essa metodologia desfalecida (...) preferiu afirmar – por um puro ato de fé – que a totalidade dos fenômenos pertencia ao universo da física, atribuindo a uma física e a uma fisiologia mais avançadas a tarefa de fazer-nos compreender como as formas mais complexas repousam, em última análise, sobre as mais simples (op.cit.p.180).

No sentido dessa crítica, Merleau-Ponty enumera os motivos que levaram a psicologia da gestalt a se desviar do caminho de uma nova psicologia e a sucumbir ao cientificismo: privilegiou o estudo das formas passíveis de estudos laboratoriais; teve como objetivo a precisão das fórmulas, abandonando um pouco as formas mais complexas que interessam à personalidade como um todo; conservou para as funções sensoriais e para suas leis um “privilégio imerecido só porque se acomodam mais ou menos a um tratamento quantitativo” (op.cit.p.181).

A idéia da fenomenologia era de superar um idealismo ou um objetivismo, ambos radicais, para alcançar uma postura não-dicotômica, baseada na forma em processo. O processo da consciência é da ordem do vivido, originariamente sensório-motor e termina com a constituição do objeto tal como se apresenta à consciência – aqui e agora, em situação – o que remete a um sentido de transformação e de caráter provisório das estruturas: o que aqui chamamos de ‘forma em processo’. Os psicólogos da gestalt, inspirados, em princípio, nessa mesma fenomenologia, transformaram o processo da percepção em leis: contigüidade, similaridade, destino comum, familiaridade, etc. Essas leis, de certo modo, invertem esse processo. Queremos dizer com isso que o comportamento, se fenomenologicamente compreendido, deve ser visto como totalidade orgânica,

como forma em processo - não pode ser o resultado de leis mecânicas e fisiológicas. Em certo sentido, os psicólogos da gestalt repetiram o modelo que o comportamentalismo utilizou: o modelo de uma estrutura física que antecede o comportamento. Essa é a grande crítica que eles vão sofrer.

(...) ou a consciência inaugura um sentido irreduzível a qualquer tipo de relação do mundo físico ou então ela é dispensável na explicação do fenômeno da percepção ou do comportamento e, assim, segundo a tradição da ciência objetivista, considera-se a consciência vivida como manifestação de uma realidade que a consciência ignora e que constitui a sua explicação pela ciência (Furlan, 2001, p. 8).

A tradição objetivista considera que há uma consciência, que há um vivido, porém compreendido como resposta ao que é manifestado objetivamente. Para tal tradição, a tarefa da ciência é explicar isso. Quando a psicologia da gestalt surge - acenando com a possibilidade da descrição e do retorno ao fenômeno, às coisas mesmas -, ela indica que vai valorizar o fenômeno da percepção como constituinte do mundo, mas não o faz. "De tal forma que o que parecia, com a gestalt, apontar para a especificidade do fenômeno da percepção, encerrava-se, mais uma vez, no próprio mundo das explicações físicas (...) naturalização da consciência" (Op. cit., p. 8)

A psicologia da gestalt naturaliza o processo da percepção quando propõe leis, por exemplo, aquela que afirma que a familiaridade com determinado objeto influi no processo perceptivo. Ou seja, a familiaridade com determinados objetos é um fenômeno físico que antecede a experiência da percepção, o que é um tipo de

determinismo e de objetivismo. Furlan (2001), ao discutir a noção merleau-pontyana de estrutura ressalta esse aspecto:

Pouco importa se a consciência é reduzida a uma associação de elementos em relações lineares determinadas, ou se ela é considerada como uma totalidade: se em ambos os casos trata-se apenas de uma realidade física, permanecemos no objetivismo (p. 8).

De fato, Merleau-Ponty (1942/1975, P.171) afirma que não se preserva a originalidade das formas biológicas ou psíquicas fundando-as sobre a física. Ressalta, com a noção de estrutura, que a consciência não é aquilo que se passa no cérebro - um processo fisiológico fundado sobre a ordem física - e que a percepção é um campo que integra consciência e mundo. Sua crítica à psicologia da gestalt envolve essa idéia de percepção como algo que tem vida própria, uma vida criada incessantemente entre sujeito e objeto, a origem, a forma.

Em seu primeiro livro, *A estrutura do comportamento*, ele vai mostrar o comportamento como uma estrutura ou forma que se constitui pela interação dialética de três ordens: física, vital e humana. Desde então ele já traz o corpo como elemento fundamental, ao desenvolver a noção de ordem humana, como discutiremos adiante. Depois, em seu próximo livro, ele vai empreender a tarefa de pensar uma fenomenologia da percepção, onde elabora ainda mais a corporeidade como base da percepção. Enfatiza mais a ligação entre o homem e o mundo da experiência introduzindo o corpo no centro do processo de consciência e do exercício intersubjetivo; um corpo vivido e visível – gesto e fala – que produz uma síntese criadora temporal.

Merleau-Ponty afirma que a estrutura toma o homem tal como ele é, em sua situação efetiva de vida e de conhecimento, e leva a compreender, em particular, como estamos numa espécie de “circuito com o mundo sócio-histórico, o homem sendo excêntrico a si mesmo e o social só encontrando o centro nele” (Merleau-Ponty, 1980b, p.181).

Nessa excentricidade do homem - e do mundo em relação a ele - está implicada a noção de organismo e de campo. A estrutura é forma, configuração do campo, manifestação temporal e espacial, uma forma de organização instável e espontânea.

É pela maneira como os constituintes se relacionam que uma estrutura vem à existência e por isso mesmo ela é uma totalidade que se distingue de outras não por sua ‘matéria’ e sim por sua qualidade, isto é, por sua significação. Esta não é algo que o sujeito do conhecimento atribui à totalidade, mas é o sentido imanente a esta totalidade. (Chauí, 2002b, p.232).

Quando na obra *A estrutura do comportamento*, Merleau-Ponty apóia a noção de estrutura sobre as “três ordens de realidade ou três dimensões do ser” (op.cit., p.234) - ordem física, vital e humana ou simbólica – faz uma distinção estrutural e não substancial. “É preciso em realidade compreender a matéria, a vida e o espírito como três ordens de significações” (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.172).

Toma a noção de forma para “buscar em que sentido formas podem ser ditas existir no mundo físico e no corpo vivo” (op.cit). A forma não é realidade física, mas objeto de percepção e é pela relação de seus constituintes que a estrutura se

constitui. A noção de forma só pode ser plenamente compreendida ao se abandonar o pensamento estrutural e substancialista (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.168).

As ordens física, vital e humana, descritas no quadro 1, são, então, discutidas como formas do comportamento. Cada ordem é definida por um determinado grau de integração dos três componentes, constituindo uma hierarquia cujo critério é o grau de exterioridade ou interioridade das determinações que constituem a totalidade visada.

O caráter dominante na *ordem física* é a quantidade, propriedade da matéria, que envolve atualidade e presença. A forma ou estrutura física é um sistema de forças em equilíbrio, que é alcançado na formação da forma. O equilíbrio no nível físico se dá sempre como reação a algo atualmente dado e tende sempre ao repouso, seu objetivo é sempre conservativo. "Unidade interior inscrita em um segmento do espaço e resistente, por sua causalidade circular, à deformação das influências externas, a forma física é um indivíduo" (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.173). Aqui a significação está na lei como a conservação de uma ordem dada, a lei conservativa é a significação da forma física e não existe criação nesse sentido; mesmo que diante de forças externas constantes o sistema redistribua forças de modo diferente, ainda assim isso seria expressão de sua lei conservativa. "A estrutura física é uma síntese de determinações dinâmicas recíprocas que se exprimem em leis" (Chauí, 2002b, p.235). "A forma física é, então, um equilíbrio resultante de determinadas condições exteriores dadas, uma ação exercida por fora que tem sempre por efeito reduzir um estado de tensão e encaminhar o sistema para o repouso" (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.181).

A ordem vital refere-se às estruturas orgânicas, que se distinguem da estrutura física. Em primeiro lugar, porque “o organismo não admite a divisão no espaço e no tempo” (op.cit.p.191), ou seja, o organismo é uma totalidade e cada parte só pode ser prevista em função do conjunto. Além disso, a idéia de organismo contempla um caráter de atividade, de intencionalidade, que ultrapassa a ordem física no sentido de que aquela visava à conservação de uma ordem estabelecida por meio da lei.

Queremos dizer apenas que as reações de um organismo não são compreensíveis e previsíveis a não ser se são pensadas, não como contrações musculares que se desenrolam em um corpo, mas como atos que se endereçam a um certo meio, presente ou virtual: o ato de capturar uma presa, de andar em direção a um objeto, de fugir de um perigo. O objeto da biologia não é evidentemente estudar todas as reações que se podem obter sobre um corpo vivo em quaisquer condições - mas somente aquelas que são suas reações, ou, como se diz, reações ‘adequadas’ (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.187)

Essa idéia de adequação confere uma singularidade ao indivíduo, na perspectiva de Merleau-Ponty, o que reafirma sua ênfase na forma do comportamento. O critério de adequação envolve uma escolha feita pelo organismo a partir da significação vital que a situação tem para ele. O critério não é a economia ou a simplicidade intrínseca ao comportamento *a* ou *b*, mas envolve um estilo próprio, uma maneira própria do organismo, uma “atitude geral para com o mundo” (op. cit.,p.185). “Não é porque o comportamento é mais simples que ele é privilegiado, é, ao contrário, porque é privilegiado que o achamos mais simples”,

afirma Merleau-Ponty (op.cit.,p.183). Podemos aqui indicar uma similaridade com a noção de *corpo habitual* proposta por ele, mais tarde, na obra "Fenomenologia da Percepção". O hábito como uma compreensão corporal que nos permite ancorar no mundo de modo equivalente em diferentes situações.

ORDENS	FÍSICA	VITAL (organismo)	HUMANA OU SIMBÓLICA (cultural)
Categorias diferenciadoras	Físico Matéria	Biológico Vida	Humano Espírito
Caráter dominante	Quantidade	Ordem	Significação ou valor
Característica	Atualidade, presença	Virtualidade, aderência	Possibilidade, relação com a ausência, temporalidade e historicidade
Objetivo do equilíbrio	Conservação de uma ordem dada	Adaptação e inovação	Criação, instauração de novos sentidos para as coisas
Como o equilíbrio se dá	Como reação a ações atualmente dadas; a trajetória da estrutura é rumo ao repouso	Como ação do organismo que exprime o poder adaptativo e inovador criado pela <i>relação do organismo com o ambiente</i>	Como movimento de transcendência; poder para ultrapassar a situação dada por um comportamento dirigido para aquilo que está ausente.
Significação	LEI A estrutura encontra sua significação na lei como <i>conservação</i> de uma ordem dada; a lei é a significação da forma física.	NORMAS O comportamento é uma estrutura que tem significação, definida a partir da tarefa. É isso que dá a unidade organismo ambiente.	VALORES A estrutura é a própria significação; a estrutura simbólica é reflexionante, mas a reflexão ocorre no corpo e não na consciência

Quadro 1: As ordens física, vital e humana

A significação vital não está separada da situação como um todo. É importante ressaltar o caráter de totalidade do organismo, assim como seu caráter intencional, que o liga ao mundo. Nesse sentido, o critério de adequação está intrinsecamente relacionado à tarefa na qual ele está engajado. Do que resulta que:

A maior parte do tempo o comportamento privilegiado é mais simples e mais econômico em consideração à tarefa na qual o organismo se encontra engajado e suas formas de atividades fundamentais, o feitiço de sua ação possível são pressupostos na definição das estruturas que serão as mais simples para ele, privilegiadas nele (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.183).

Aqui Merleau-Ponty sintetiza uma diferenciação essencial entre os níveis físico e vital, que passa pela significação da estrutura.

Cada organismo tem, pois, em presença de um meio dado, suas condições ótimas de atividade, sua maneira própria de realizar o equilíbrio, e os determinantes interiores desse equilíbrio não são dados por uma pluralidade de vetores, mas por uma atitude geral para com o mundo. Daí provém que as estruturas inorgânicas se deixam exprimir por uma lei, ao passo que as estruturas orgânicas só se compreendem por uma norma, por um certo tipo de ação transitiva que caracteriza o indivíduo (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.184/5).

Normas avaliam as ações do organismo como atos e não como meras reações – exprimem o poder adaptativo e inovador da estrutura orgânica (Chauí, 2002b). A norma indica um rumo, uma tendência, o que serve melhor para o sentido

fenomenológico de *possibilidade*. A norma está no âmbito das significações. Para explicitar isso, Merleau-Ponty refere-se a Kurt Goldstein, afirmando que:

As reações desencadeadas por um estímulo dependem da significação que ele tem para o organismo considerado não como um conjunto de forças que tendem ao repouso pelas vias mais curtas, mas como um ser capaz de certos tipos de ação (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.183).

Chauí (2002b) refere-se a dois tipos de relação estrutural ou de forma - propostos por Merleau-Ponty - entre organismo e ambiente na ordem biológica: a estrutura sincrética e a amovível. Tais estruturas se refletem em duas modalidades de comportamento, respectivamente, um comportamento instintivo e um outro referido por Merleau-Ponty como "conduta de sinal", que "surge quando na estrutura do campo do comportamento (relação ambiente-organismo) alguns objetos (sinais) se apresentam dotados de *valor de uso* e reorganizam a totalidade das relações adaptativas, transformadas em relações de apropriação" (Chauí, 2002b, p.237).

A significação funciona como norma, indica o caminho mais adequado para aquele organismo que se apropria e age. Assim o organismo é dotado de uma capacidade ativa criativa que obtém o equilíbrio não mais - ou tão somente - a partir de "condições presentes e reais", mas a partir de:

(...) condições somente virtuais que o próprio sistema leva à existência, - quando a estrutura, em lugar de proporcionar, sob a coação das forças exteriores, uma distensão nas forças que a atravessam, executa um trabalho fora de seus próprios limites e constitui para si um meio próprio (Merleau-Ponty, 1942/1975, p 181).

Tal caráter intencional reveste o organismo de um sentido de aderência ao mundo. Virtualidade e aderência são características da ordem vital que estão conectadas uma à outra. A atualização das condições, até então virtuais, se dá sob a ação da estrutura - que por sua vez já resulta da aderência organismo-mundo.

Entre as condições do ambiente e do organismo estabelece-se uma relação intrínseca ou de sentido, de modo que não se pode estabelecer com precisão até onde vai um e onde começa o outro, isto é, ambiente e organismo não são entidades isoláveis (Chauí, 2002b, p.237).

Enfatizamos, no entanto, que a idéia de que haja uma aderência não significa que haja uma confluência, uma fusão entre ambos. Merleau-Ponty confere um caráter dialético às relações entre indivíduo orgânico e meio, enfatizando que esta própria dialética é responsável pelo aparecimento de “relações novas que não podem ser comparadas àquelas de um sistema físico e seu entorno” e que, conforme já assinalado anteriormente neste trabalho, as reações orgânicas devem ser enfocadas “segundo sua significação vital” (op.cit., p.185).

A ordem humana faz referência à estrutura como a própria significação. O comportamento não pode ser visto como coisa ou partes que coexistem por meio de relações mecânicas, ele não prescinde, para ser pensado, de unidades de significações encontradas nele por uma consciência.

Trata-se aqui de uma consciência perceptiva, ou seja, as significações existem no nível perceptivo. Não se trata, é importante lembrar, de uma consciência apartada do mundo que dá significação a um objeto, mas de uma unidade,

“conjuntos significativos vividos de uma maneira indivisa como pólos de ação e núcleos de conhecimento” (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.201). Tais conjuntos significativos envolvem: núcleos de conhecimento - as coisas enquanto qualidades expressivas dotadas de sentido; e pólos de ação - o corpo enquanto unidade de condutas e núcleo de significações. A significação está no conjunto que se forma, na estrutura. Nesse sentido, de acordo com Chauí (2002b, p.240), “a presença da significação nos dois pólos da estrutura permitirá compreender que na ordem humana o comportamento não tem significação, mas é significação”.

Como as significações existem no nível perceptivo, a estrutura é estrutura da percepção – corporal – envolvendo uma síntese temporal que projeta o ser no âmbito das possibilidades. Desse modo, a estrutura humana envolve a produção de novas estruturas, uma transformação da natureza, uma ação que Merleau-Ponty prefere denominar “trabalho”.

Enquanto um sistema físico se equilibra face às forças dadas do entorno e o organismo animal dispõe para si um meio estável correspondente aos a priori monótonos da necessidade e do instinto, o trabalho humano inaugura uma terceira dialética, pois projeta, entre o homem e os estímulos físico-químicos, ‘objetos de uso’ (Gebrauchsobjekte) – o vestuário, a mesa, o jardim, - ‘objetos culturais’, o livro, o instrumento de música, a linguagem, - que constituem o meio próprio do homem e fazem emergir novos ciclos de comportamento. Assim como nos pareceu impossível reduzir o par situação-vital/reação-instintiva ao par estímulo/reflexo, assim também será necessário, sem dúvida, reconhecer a originalidade do par situação-percebida/trabalho (Merleau-Ponty, 1942/1975,p 197-198).

Define o trabalho a partir de Hegel como “o conjunto das atividades pelas quais o homem transforma a natureza física e viva” (op. cit., p.198). Assim, os instrumentos ou objetos de uso e os objetos culturais – dentre eles a linguagem – se interpõem entre o homem e a natureza, constituindo uma nova ordem, instituindo-se como elementos transformadores do campo homem-meio.

A percepção teria o caráter de visar primordialmente o humano que há no mundo, as “intenções humanas antes que objetos da natureza ou as qualidades puras (calor, frio, branco, negro) de que eles são portadores” (Merleau-Ponty, 1942/1975,p.201). Em segundo lugar, a percepção visa os objetos de uso criados pelo homem e busca neles o sentido do gesto humano que os criou.

As relações que ele estabelece entre a percepção e o trabalho são colocadas a partir da idéia de estrutura como forma. Retoma aqui a idéia de que a percepção se dá a partir da apreensão dos objetos, antes como realidades experimentadas - que partem da significação humana da totalidade - e não da análise das partes como objetos. A significação humana se dá, antes dos sinais sensíveis, como forma, definida por ele como “configuração visual, sonora, ou mesmo anterior à distinção dos sentidos, onde o valor sensorial de cada elemento é determinado por sua função no conjunto e varia com ela” (op. cit., p.203).

Assim a consciência, perceptiva, envolve uma certa “dialética do meio e da ação” (p.204). Merleau-Ponty refere-se a um “campo fenomenal” como uma estrutura. Cada ação humana modifica o campo introduzindo novas linhas de força no meio onde a própria ação se dá, alterando novamente o campo e assim

sucessivamente. “O campo não lhe é dado, mas presente como o termo imanente de suas intenções práticas” (Merleau-Ponty, 1942/1975,p.204)

Esse caráter intencional da consciência é o mediador ou a ligação dela com o mundo, mundo este que é tomado ou apreendido por uma consciência perceptiva, isto é, “visto” por meio da experimentação, do vivido corporal que reconhece cada objeto a partir do gesto humano que o criou – do trabalho humano. “Utilizar um objeto humano, é sempre mais ou menos esposar e retomar por sua conta o sentido do trabalho que o produziu” (p.205).

Tal significação se desenvolve por meio do sentido que nós damos à experiência quando nos deparamos com o outro que nos remete a nós mesmos, uma estrutura alter-ego. Isso significa que a consciência é ativa:

A consciência não é comparável a uma matéria plástica que receberia de fora suas estruturas privilegiadas pela ação de uma causalidade sociológica ou fisiológica. Se essas estruturas não estivessem de alguma forma prefiguradas na consciência da criança, o objeto de uso ou o ‘outro’ não se exprimiriam nela senão por edifícios de sensações dos quais uma interpretação progressiva deveria extrair tardiamente o sentido humano. Se a linguagem não reencontrasse na criança que ouve falar, alguma predisposição ao ato da palavra, a linguagem permaneceria muito tempo para ela um fenômeno sonoro entre outros (...). Em outros termos, se o mundo humano pode adquirir de improviso na consciência infantil uma importância privilegiada, isto não ocorre na medida em que ele existe em torno da criança, é na medida em que a consciência da criança, que vê utilizar objetos humanos e começa por sua vez a utilizá-los, é capaz de reencontrar de improviso nesses atos e nesses

objetos a intenção de que eles são a testemunha visível (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 205).

É importante ressaltar que Merleau-Ponty não propõe aqui uma operação lógica ou representacional da consciência, mas refere-se ao vivido, à “emergência de uma significação indecomponível” (p.206) a partir da experiência.

A criança compreenderia antes de toda elaboração lógica o sentido humano dos corpos e dos objetos de uso ou o valor significativo da linguagem, porque ela própria esboçaria os atos que dão sentido às palavras e aos gestos (...) é preciso que a linguagem esboçada, a aparência de um rosto ou a de um objeto de uso sejam de improviso para a criança o invólucro sonoro, motor ou visual de uma intenção significativa vinda de outro (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 205).

A consciência do outro se dá como um pólo de desejos com uma significação prévia ao pensamento, uma espécie de “reconhecimento cego” anterior ao trabalho da representação. Para Merleau-Ponty,

A posse de uma representação ou o exercício do juízo, não é coextensivo à vida da consciência. A consciência é antes uma rede de intenções significativas, às vezes claras para si mesmas, às vezes ao contrário, vividas antes que conhecidas (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 208).

A rede de intenções significativas está ligada à ação, que faz referência a um objeto, animada por uma intenção prática que não pode ser associada a um finalismo. Ao invés de analisar os fins da ação, o autor propõe analisar seu sentido imanente e a estrutura intencional própria. A ação revela um estilo próprio, uma

novidade matizada pelos valores humanos preferidos por aquele homem. Um sentido novo conferido por ele ao campo, à situação.

Sem dúvida a vestimenta, a casa, servem para nos proteger do frio, a linguagem ajuda o trabalho coletivo e a análise do sólido inorganizado. Mas o ato de vestir torna-se o ato do ornamento ou ainda o do pudor e revela assim uma nova atitude para consigo mesmo e para com o outro. Só os homens vêem que estão nus. Na casa que constrói pra si, o homem projeta e realiza seus valores preferidos (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 209).

Conforme apontado antes, o pólo de ação do conjunto significativo envolve o corpo como unidade de condutas e núcleo de significação. A palavra pode ser entendida como ação e gesto. Desse modo, quando um homem fala, perde momentaneamente a aderência ao mundo no sentido de que cria um elemento que se interpõe entre ele e o meio.

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
Era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros, trecho do poema “Uma didática da invenção”

Merleau-Ponty aborda essa interposição da palavra:

O ato da palavra ou da expressão nos faz ultrapassar o universo dos objetos de uso que descrevemos aqui. A linguagem é para o pensamento ao mesmo tempo princípio de escravidão, uma vez que se interpõe entre as coisas e ele, e princípio de liberdade, uma vez que se desembaraça de um preconceito dando-lhe seu nome (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 209).

O conjunto significativo envolve, porém, o outro pólo das coisas, que não são elementos passivos diante da consciência. Merleau-Ponty se refere a um engajamento motor, afirmando uma existência bruta como algo da ordem da relação com o objeto que se encarrega de “transformá-lo em realidade” (p.210).

Mas o que Merleau-Ponty vai destacar como característico da ordem humana é “a capacidade de ultrapassar as estruturas criadas para criar outras”, um poder criador que ultrapassa o meio atual e confere uma virtualidade, uma relação de natureza temporal e espacial com o ausente, que cria a ordem das possibilidades.

O sentido do trabalho humano é então o reconhecimento, para além do meio atual, de um mundo de coisas visível para cada Eu sob uma pluralidade de aspectos, a apropriação de um espaço e um tempo indefinidos (...) esses atos da dialética humana revelam todos a mesma essência: a capacidade de se orientar em relação ao possível, ao mediato (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 210).

Nesse ponto Merleau-Ponty refere-se a uma ambigüidade da dialética humana, que cria estruturas sociais e culturais, se aprisiona nelas e ao mesmo tempo realiza uma atividade significativa que as ultrapassa.

Desse modo, no humano passamos para a criação e instauração de novos sentidos para as coisas. Passamos da lei e da norma para o valor que se cria e recria. Na ordem física, a significação da estrutura estava na lei conservativa da forma física. Na ordem vital o comportamento é uma estrutura. Aqui a significação é a própria estrutura.

A estrutura é o significado dado a partir da percepção, por uma reflexão que ocorre no corpo e não na consciência.

A estrutura simbólica é reflexionante, mas a reflexão ocorre no corpo e não na consciência, numa matéria animada que não é uma máquina de informação, mas a sentinela silenciosa sob minhas palavras e meus atos. O corpo, região do eu posso e não do eu penso, inaugura a estrutura simbólica destruindo a oposição do objetivo e do subjetivo porque situa o para-si no domínio que parecia pertencer ao em-si (Chauí, 2002b, p.241).

Porque ela acontece no corpo, ela integra as ordens anteriores. As ordens não podem ser tratadas como substâncias ou mundos novos:

A distinção tão freqüente entre o psíquico e o somático tem seu lugar na patologia, mas não pode servir ao conhecimento do homem normal, isto é, integrado, pois que nele os processos somáticos não se desenrolam isoladamente e estão inseridos em um ciclo de ação mais extenso (Merleau-Ponty, 1942/1975, p.215).

O corpo é físico, vital e humano. O corpo é vidente e visível. O corpo vê-se, toca-se: o corpo é um si por imanência. Daquele que vê naquele que é visto. “A natureza do corpo vivo nos parece impensável sem esta unidade interior de

significação que distingue um gesto de uma soma de movimentos” (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 197).

É justamente aqui que o corpo assume o valor da origem, é no “recesso” de um corpo que nasce a percepção. A tese de que essa percepção está na origem – tema que trataremos a seguir - planta as bases para uma ontologia do ser bruto, pois sugere uma aproximação ainda maior de Merleau-Ponty do mundo da experiência, onde busca o *a priori* da correlação, reconhecendo a ambigüidade do ser.

1.2 - A percepção como experiência originária e síntese corporal

Para Merleau-Ponty, a atividade perceptiva é o lugar de onde parte a atividade reflexiva, ou seja, há uma anterioridade da atividade perceptiva - que se dá no mundo, ou melhor, com o mundo - em relação à atividade reflexiva. Um *a priori* que correlaciona sujeito-objeto. Ele critica o poder absoluto do trabalho reflexivo, propondo o primado da percepção como experiência originária, em uma exposição perante a Sociedade Francesa de Filosofia em 1946², posteriormente publicada.

Seu argumento principal nessa exposição afirma a percepção como modalidade original da consciência. A percepção tem lugar num certo horizonte, no mundo, envolve presença, apresentação, e não, representação. Merleau-Ponty já afirmava antes, na *Estrutura do comportamento*: “(...) a posse de uma representação ou o exercício do juízo, não é coextensivo à vida da consciência” (1942/1975, p.208). Nessa exposição reafirma a noção de estrutura, ao propor que não se pode “aplicar

² O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas.

à percepção a distinção clássica de matéria e forma” e que “a matéria é ‘grávida’ de sua forma” (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.41).

Assim, o autor insiste aqui, e ao longo de sua obra, naquela proposição original de uma estrutura do comportamento, compreendida como uma forma que se estabelece a partir de uma ligação orgânica e de significado entre sujeito e mundo, entre aquele que percebe e o percebido, entre o vidente e o visível. Na Fenomenologia da percepção, ao tratar do mundo percebido, escreve:

Uma coisa não é efetivamente dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós *enquanto é ligada* a um mundo do qual trazemos conosco as estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das *concreções possíveis* [itálicos nossos] (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.438).

Há um caráter de possibilidade anunciado no final dessa passagem, e é ele que anuncia um viés temporal na percepção. Esta oferece ao sujeito, concretamente, uma perspectiva, um ângulo, uma possibilidade de visão, um dado, quando se acha em presença com os objetos do mundo. Diante dessa presença, é lançado, por seu corpo, para uma vizinhança com as coisas e isso lhe permite realizar uma síntese que o levaria, apenas com um gesto, do que é dado para o que não é dado, mas que está ali, disponível, anunciando o futuro imediato, iminente. É a percepção “que nos ensina a passagem de um momento a outro e busca a unidade do tempo” (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.42).

Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma que há uma síntese prática - realizada pelo corpo na percepção - entre as faces visíveis e as faces não visíveis dos objetos,

pois para ver a face não visível basta que eu estenda minha mão e o vire. Denomina essa síntese de síntese de transição ou horizonte:

A síntese que compõe os objetos percebidos não é uma síntese intelectual; digamos, com Husserl, que é uma 'síntese de transição' - antecipo o lado não-visto da lâmpada porque posso colocar a mão nela - ou ainda uma 'síntese de horizonte' - o lado não visto se anuncia a mim como visível de alhures, ao mesmo tempo presente e apenas iminente (op.cit.,p.47).

A significação que encontro nas coisas não é de ordem conceitual, pois seu movimento expressivo originário é o gesto (corpo) que expressa um certo acordo de intenções práticas. A síntese não é intelectual, a menos que o objeto fosse uma representação e, nesse sentido, necessário. Porém o objeto não se esgota nunca, ele é "a soma interminável de uma série indefinida de perspectivas; cada uma das quais lhe diz respeito e nenhuma o esgota" (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.47).

A síntese de transição é realizada por meu corpo, uma consciência perceptiva enquanto um *campo de presença*. O corpo como um campo perceptivo-prático: gestos que têm alcance e que me permitem um horizonte de futuro. Para dizer que o corpo próprio é consciência perceptiva precisamos acrescentar o futuro. O corpo aponta para os horizontes, sintetizados por ele no momento presente e nos leva ao âmbito de um "eu posso": possibilidade, tempo, futuro. Isso é uma intencionalidade operativa que se dá como uma síntese temporal, em um horizonte. Um eu engajado que se estende para seu mundo (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 121).

Nesse sentido Merleau-Ponty refere-se a uma estrutura temporal e espacial do corpo, que está necessariamente “aqui” e existe necessariamente “agora” (op.cit., p.194), mas, ao mesmo tempo, seu movimento abarca o instante precedente encaixado no presente, assim como a posição iminente, de modo que:

Cada momento do movimento abarca toda a sua extensão, e em particular o primeiro momento, a iniciação cinética, inaugura a ligação entre um aqui e um ali, entre um agora e um futuro, que os outros momentos se limitarão a desenvolver. Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 194).

A síntese perceptiva é realizada pelo sujeito que assume temporariamente um ponto de vista construído com os objetos do campo. Merleau-Ponty propõe explicitamente incluir o ambiente, no sentido de que o corpo visa uma certa tarefa atual ou possível. Sua espacialidade é uma *espacialidade da situação*. Aqui podemos recorrer à noção merleau-pontyana de estrutura, que faz referência ao comportamento como forma significativa assumida no campo. Ou seja, para ele o comportamento é a pura expressão do encontro homem e meio, é expressão de uma estrutura, de uma forma, de uma configuração, de uma gestalt, aquilo que se passa como uma manifestação espacial e temporal (aqui e agora), cuja gênese está nela mesma – uma situação efetiva que engloba homem e mundo sócio-histórico. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a

um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 122).

O autor ressalta o caráter vivido do corpo - ele é um campo de experiência - e conota a experiência motora do corpo como forma de acessar o mundo, uma “praktognosia que deve ser reconhecida como original e talvez como originária” (op.cit.,p.195). Essa capacidade corporal de realizar uma gnose se dá, então, a partir da práxis, não envolve representações. Tampouco subordina-se a uma função simbólica ou objetivante, ele ressalta.

Assim podemos falar de um corpo habitual como aquele que formula um conhecimento a partir de sua motricidade. Merleau-Ponty define o *esquema corporal* como uma capacidade de fazer equivalências no sentido de transpor tarefas motoras para outras situações. O corpo não é apenas um sistema de posições atuais, mas orienta-se pela situação, ou seja, pelo conjunto que forma com o mundo.

O hábito é adquirido como um remanejamento e renovação do esquema corporal (op.cit., p.197) e é, então, uma compreensão corporal junto com o mundo. “Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo” (op.cit., p.200). Esse acordo nos remete à ordem e à significação vital que discutimos no item anterior, a qual emana da estrutura dialética formada por indivíduo orgânico e meio. Ela expressa uma capacidade inovadora da estrutura. Nesse mesmo sentido, o hábito:

Exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos (...) é um saber que está nas mãos, que só se

entrega ao esforço corporal e que não pode se traduzir por uma designação objetiva (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.199).

A aquisição do hábito é “a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora (...) a posição dos objetos está imediatamente dada pela amplitude do gesto que a alcança” (op.cit., p.198). Uma significação motora dirigida para um mundo, intrínseca à estrutura, formada na relação sujeito-mundo. Lembramos que o hábito não é apenas motor, ele é, ao mesmo tempo, perceptivo, uma vez que movimento e percepção, espaço e tempo se constituem mutuamente.

Nesse sentido, a intencionalidade “*ultrapassa*” a consciência, em Merleau-Ponty, e pode ser compreendida como a capacidade *do corpo* de articular um hábito com a situação, de realizar uma síntese – síntese corporal de transição. “Meu corpo me aparece como postura em vista de uma certa tarefa atual ou possível (..)” (Merleau-Ponty, 1946/1990,p.146). Podemos assim nos referir a um corpo atual como aquele que vislumbra um alcance para seu gesto a partir dessa tarefa que se coloca diante dele. Os lugares do espaço “inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos” (op. cit., p. 199).

A consciência perceptiva pode ser compreendida como uma unidade ambígua do corpo atual e do corpo habitual, direcionada para o futuro e engajada no mundo. Podemos falar, então, de acordo com Muller (2006), que a infra-estrutura do corpo enquanto campo de presença seja a unidade espontânea composta por hábito –

atualidade – projeto. A articulação entre hábito e situação, hábito motor e perceptivo constitui a síntese geral do corpo próprio, que nos dá o mundo e uma significação.

A análise do hábito motor enquanto extensão da existência prolonga-se, portanto em uma análise do hábito perceptivo enquanto aquisição de um mundo. Reciprocamente, todo hábito perceptivo é ainda um hábito motor, e ainda aqui a apreensão de uma significação se faz pelo corpo (Merleau-Ponty, 1945/1994 P.211).

Também a fala, para Merleau-Ponty, independe de uma representação e emana como um dos usos possíveis do corpo, modalidade gestual, gesticulação fonética que forma uma “imagem verbal” e que visa à tarefa presente na situação.

Reporto-me à palavra assim como minha mão se dirige para o lugar de meu corpo picado por um inseto; a palavra é um certo lugar de meu mundo lingüístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciá-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.246).

Pensamento e fala também não têm uma relação exterior ou mecânica, estão entrelaçados, “o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido” (op.cit., p.247). Merleau-Ponty faz referência a uma potência de significação própria da fala, que é mais que uma maneira de designar um objeto ou pensamento, mas “a presença desse pensamento no mundo sensível e não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo” (ibid.). A fala, enquanto expressão humana, faz a significação existir como coisa.

A intenção significativa reflete uma significação existencial habitada pela fala. A expressão é, desse modo, uma maneira de conferir “existência em si àquilo que exprime, instalá-la na natureza como uma coisa percebida acessível a todos”. Nesse sentido é que Merleau-Ponty define e distingue uma *fala falante* e uma *fala falada*:

A primeira é aquela em que a intenção significativa se encontra em estado nascente. Aqui, a existência polariza-se em um certo ‘sentido’ que não pode ser definido por nenhum objeto natural; é para além do ser que ela procura alcançar-se e é por isso que ela cria a fala como apoio empírico do seu próprio não-ser. A fala é o excesso de nossa existência por sobre o ser natural. Mas o ato de expressão constitui um mundo lingüístico e um mundo cultural, ele faz voltar a cair no ser aquilo que tendia para além. Daí a fala falada que desfruta as significações disponíveis como a uma fortuna obtida" (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.266).

Aqui encontramos ressonância com aquilo que foi abordado nas discussões anteriores acerca da ordem humana da estrutura. O trabalho como uma fala falante, do homem que, partindo de uma diferença surgida no âmbito de um não-ser, produz uma fala instituinte. Eis o “princípio de liberdade” referido por Merleau-Ponty (op.cit., p.209). No entanto, o ato de expressão constituinte de um mundo lingüístico e cultural é um retorno ao ser, expressando um movimento dialético sujeito e mundo.

Para poder exprimir o pensamento o corpo precisa tornar-se o pensamento ou a intenção significativa, sofrer uma espécie de deformação. Negar a forma, transformar-se, transfigurar-se. Assim Merleau-Ponty conecta definitivamente corpo e mente, sujeito e objeto, uma vez que demonstra um entrelaçamento inexorável corpo-pensamento-mundo. Ele afirma a importância da fala nesse sentido:

“procurando descrever o fenômeno da fala e o ato expresso de significação, poderemos ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto” (op.cit., p.237).

Dizíamos que a percepção é a origem e que se dá a partir de um corpo em presença do mundo. Assim, o que tenho na percepção não são verdades, mas presenças e o que me dá o objeto em sua totalidade significativa é uma síntese corporal que Merleau-Ponty denomina “síntese prática” ou de transição. (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.45).

Esta síntese, enquanto totalidade aberta a um horizonte de perspectivas, constitui certo paradoxo na percepção. Por um lado, não se pode conceber algo perceptível sem a presença do sujeito que percebe; por outro lado, as coisas e os lugares presentes nunca são inteiramente dados ao sujeito. Merleau-Ponty refere-se a esse paradoxo como aquele da imanência e da transcendência: "há, pois na percepção um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que se comporta sempre um além do que está imediatamente dado" (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.48).

E isso não é absolutamente contraditório, ressalta o autor, já que “a evidência própria do percebido, a aparição de ‘alguma coisa’, exige indivisivelmente essa presença e essa ausência” (op. cit.). É tal ausência que suscita um movimento do sujeito em direção à significação. Essa é a fundamental característica da ordem humana, um poder criador envolvido e produzido na relação com o ausente, um trabalho que se apropria de um espaço e tempo indefinidos.

Se retomamos aqui o problema da redução fenomenológica em Merleau-Ponty – que buscou um retorno ao *a priori* da correlação a partir do mundo da experiência - podemos constatar já o caráter de ambigüidade ao qual nos referimos anteriormente e do qual se reveste esse *a priori*. Ao contrário de Husserl, que nele pretendia encontrar clareza e verdade, percebeu Merleau-Ponty que o mundo da experiência e da ambigüidade precisava ser enfrentado. Essa questão nos oferece o “mote” da passagem, neste trabalho, para as noções centrais propostas por Merleau-Ponty em sua última fase, quando parte para uma ontologia do ser. Tais noções são as de *ser bruto* e *espírito selvagem*, que expressam essa relação bruta homem e mundo, envolvendo, ao mesmo tempo, presença e ausência e a capacidade humana de ser selvagem e buscar a instauração de sentidos para o mundo.

Podemos concluir esta seção enfatizando que a experiência da percepção é aquela que cumpre o que buscava Merleau-Ponty, o qual, por isso, afirmou um “primado da percepção”, a percepção como “experiência primordial”. Ele afirma que com essa expressão buscava dizer que

a experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens; que a percepção nos dá um logos em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade; que ela nos recorda as tarefas do conhecimento e da ação. Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir mas de assistir ao nascimento desse saber, de nos torná-lo tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando-se que ela vai por si, que se a reencontra, ao contrário, fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.63).

Merleau-Ponty propõe estender suas reflexões sobre a percepção para as relações do homem com o homem na linguagem, no conhecimento, na sociedade e na religião. É a partir dessa tarefa que busca construir uma filosofia da intersubjetividade, tema que não trataremos aqui de modo sistematizado em uma sessão, mas que surgirá, ao longo do trabalho, na medida de nossa necessidade.

Após a construção dessa visão intersubjetiva Merleau-Ponty passa à construção de uma ontologia do ser, quando propõe as noções centrais de *ser bruto* e *espírito selvagem*, que trataremos a seguir.

1.3 - A ontologia do ser bruto

Prosseguindo sua obra, Merleau-Ponty avança ainda mais na busca de compreender a inserção do homem no mundo, ou seja, como a experiência constitui sujeito e objeto em composição. Nesta fase de seu trabalho, a fase mais tardia, Merleau-Ponty mergulha definitivamente na experiência, compreendendo que ela oferece um modo de compreender o ser, uma ontologia. Somente a carne, o corpo, a experiência perceptiva podem oferecer essa ontologia, que descreve como a experiência cria (Muller, 2006).

Ele introduz, na obra *O visível e o invisível*, a idéia de experiência bruta para expressar o momento no qual há uma fusão do sujeito com o objeto, no próprio ato, antes da cisão que a reflexão provoca. O a priori da correlação. No momento em que se reflete se separa a consciência do corpo, o ver do ser visto.

Merleau-Ponty busca reabilitar o caráter originário do sensível e quer acesso à experiência antes da cisão que a reflexão faz, num momento quando o mundo nos possui. Essa é uma experiência como acontecimento bruto, em estado bruto, sem divisão.

De acordo com Maciel (1997, p. 106), o caráter de revolução de paradigma da proposta merleau-pontyana está neste ponto. Ele atribui ao corpo significações antes atribuídas apenas à inteligência, à alma, à mente, ao espírito. Introduce na noção de corpo um conjunto de elementos desligados dos processos da representação e da consciência, está interessado numa relação de pré-posseção em que o mundo nos possui - o Ser Bruto:

Torna-se necessário então recomeçar tudo de novo, rejeitar os instrumentos adotados pela reflexão e pela intuição, instalar-se num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda 'trabalhadas', que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o "sujeito" e o "objeto", a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-los (Merleau-Ponty, 2000, p.127).

O chamado de Merleau-Ponty nessa passagem de *O visível e o invisível* é para esse local *a priori* que ressaltamos. Nota-se o caráter de ambigüidade de que se reveste o ser bruto, experiências ainda não trabalhadas, uma confusão entre os dois termos – sujeito e objeto. Essa é a experiência em estado bruto.

Nessa obra, Merleau-Ponty, que já havia redirecionado sua ênfase da noção de consciência perceptiva para a noção de corpo, dá ainda mais ênfase à idéia de corpo como carne. O corpo apresenta a possibilidade de unir sujeito e objeto: tem a

reflexividade da consciência e a visibilidade do objeto. O ser bruto é o ser de indivisão, o dentro e o fora, o direito (visível) e o avesso (reflexivo, invisível). Nesse sentido ele propõe uma reversibilidade entre a reflexão e a experiência.

Na busca pela experiência, o autor dedica-se às experiências sensíveis: ver, tocar. Analisa as relações entre o visível e o invisível, e entrelaça visível e vidente em uma relação íntima e originária – a carne. “Não há um vidente primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas (...) sim coisas que não poderíamos sonhar ver ‘inteiramente nuas’, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne” (Merleau-Ponty, 2000, p.128)

Aqui ele afirma um caráter cultural e simbólico próprio do humano que não pode ver as coisas nuas como se ele próprio, vidente, fosse uma tábula rasa. O que não significa dizer de um olhar que parte de conceitos, de uma razão prévia. O homem se vê nas coisas, quando vê nelas o gesto humano que as criou. Essa é a carne do olhar. Nesse sentido, questiona uma “virtude singular do visível” (op.cit.,p.128) que se impõe sobre a visão, que não pode ser escondida pelo meu olhar.

Na *Fenomenologia da Percepção* fala do indivíduo que, com seu corpo, engaja-se entre as coisas:

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim ‘compreendido’, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto. (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 253)

Em *O visível e o invisível* avança ainda mais ao propor claramente a noção de carne como um elemento primordial que entrelaça homem e mundo:

Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? (...) O mundo visto não está 'em' meu corpo e meu corpo não está 'no' mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido (Merleau-Ponty, 2000, p.134)

O entrelaçamento se dá na origem, no momento pré-reflexivo, da sensação, sem representação, em um espaço e tempo presentes.

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo 'elemento' no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo (...) espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um 'elemento' do Ser. Não fato e soma de fatos e, no entanto, aderência ao lugar e ao agora (Merleau-Ponty, 2000, p.136)

Não existe homem interior, o homem está no mundo, em relação, e é no mundo que ele se conhece, o mundo vivido representa um espaço original que traz em si a chave de seu significado. O homem está imerso no visível graças ao seu corpo, também visível. A visão parte ou se faz do meio das coisas. As outras coisas são movidas, só o corpo do homem move-se. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si.

Meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se (..) ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si

mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, (..) mas um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação aquilo que vê (Merleau-Ponty, 1992, p.21)

Percebe-se nesse trecho, que sua proposta envolve a passagem da primazia do pensamento reflexivo para a do corpo sensível. O pensamento oferece ao homem um “si” por transparência e o corpo, um “si” por imanência.

Afirma que o corpo é feito da mesma carne do mundo (é um percebido). E que o mundo reflete a (minha) carne, ambos se imbricam mutuamente. Eu e o mundo nos encontramos numa relação de “transgressão e encadeamento”; o corpo apresenta a reflexividade da consciência e a visibilidade do objeto: é o visível que se vê, um tocado que se toca, sentido que se sente. Essa dupla possibilidade confere ao homem um status privilegiado em relação a todo o restante da natureza. “Meu corpo não é somente um percebido entre os percebidos, mede-os a todos” (Merleau-Ponty, 2000, p.225)

O corpo tem, então, uma dupla pertença à ordem do objeto e do sujeito e nessa condição pode nos revelar relações inesperadas entre elas. Se pode apalpar e ver os objetos é unicamente porque pertence à mesma família. Sendo ele próprio visível e tangível, utiliza seu ser como meio para participar do deles. Um corpo vê e toca, é visível e tangível assim como o mundo. Há uma espessura da carne que comunica vidente e coisa.

Consideramos que avança ainda mais, em relação a Husserl, quando migra, em sua última fase, de uma intersubjetividade para uma intercorporeidade. Isso só é

possível a partir da noção de carne, já que esta “é uma noção última que não é união ou composição de duas substâncias, mas pensável de per si e mostra uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente” (op.cit.,p.137). Merleau-Ponty conclui que esse movimento pode animar igualmente os outros corpos semelhantes, o que abre caminho para uma intercorporeidade. Para a instalação de um outro em minha paisagem – o outro semelhante.

Alude a uma possibilidade de reversibilidade entre um eu e o outro semelhante, uma sinergia entre diferentes organismos,

Possibilidade de reportar e de revirar segundo a qual o pequeno mundo privado de cada um não se justapõe àquele de todos os outros mas é por ele envolvido, colhido dele, constituindo, todos juntos, um Sentiente em geral, diante de um Sensível em geral. Ora, essa generalidade que faz a unidade de meu corpo, por que não se abriria ela a outros corpos (...) por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um? (Merleau-Ponty, 2000, p.138)

Condiciona essa experiência a uma passagem de uma consciência transcendental para uma “aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente”, numa operação reversível. Tal aderência ilumina toda a carne e faz nascer uma “visibilidade anônima”, visão geral, universal, que abre um intercorporal como “um domínio presuntivo do visível e do tangível que se estende além das coisas que toco e vejo atualmente” (op.cit., p.138).

Esse turbilhão que me vincula e me permite reversibilidade é um ser bruto. O que não significa dizer que entre eu e o outro há coincidência plena. Entre nós há

algo que nos diferencia, nos faz passar da visibilidade para a invisibilidade, a reversibilidade de um ao outro. Este é o trabalho do espírito selvagem, que surge quando há a obscuridade da passagem ao outrem que desconhecemos, do visível ao invisível. Esse movimento selvagem é o movimento criador, aquele que me leva além do que se coloca clara e objetivamente aqui e agora e que ao mesmo tempo surge da diferença.

O indivíduo no mundo percebe com seu corpo, Ser Bruto que ao encontrar com as coisas está carregado de intencionalidade, sente-se impelido a dirigir-se ao mundo para significar aquela coisa, dar-lhe uma forma. Essa necessidade suscita sua ação e movimento. Merleau-Ponty refere-se a essa modalidade do Ser como Espírito Selvagem.

Para Chauí (1994) o Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força de querer e poder e de uma carência, uma lacuna sentida pelo sujeito como intenção de significar algo preciso e determinado “fazendo do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher o seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso” (op.cit.p.468). Ou seja, o trabalho selvagem produz uma fala falante que institui o novo como produção criativa e cultural. “Quando você acredita no corpo, acredita no poder falante” (Muller, 2006).

Merleau-Ponty considera Ser Bruto e Espírito Selvagem entrelaçados. A totalidade composta por Ser Bruto e Espírito Selvagem está também entrelaçada com o mundo, ela é da mesma carne do mundo. Interessado na superação do dualismo, na experiência em estado bruto, em ato, ele recorre à arte para pensar o

processo de criação. Propõe a arte e o processo criativo como formas de acesso ao ser bruto, no sentido de que na ação criativa podemos falar de um corpo-junto-com-o-mundo , esse é o momento por excelência desse encontro do “dentro” com o “fora”, do visível com o invisível.

A arte e especialmente a pintura bebem nessa camada de sentido bruto da qual o ativismo nada quer saber. Elas são mesmo as únicas a fazê-lo em toda a inocência (...). O pintor é o único a ter o direito do olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação (Merleau-Ponty, 1992, p.16).

Coloca seu foco no processo criativo oferecendo à arte o lugar por excelência da união subjetividade e mundo. Ele vê o pintor como alguém que não tem compromisso com o *status quo* da ciência reflexiva e dicotômica, e que pode, então, se aproximar da experiência em estado bruto. Sua intenção de significar e de tornar visível não se guia por um modelo prévio, o pintor arranca o visível de um fundo invisível e realiza a operação da origem. A produção artística é o seu pensar. O pintor é “incontestavelmente soberano na sua ruminação do mundo, sem outra técnica do que a criada pelos seus olhos e pelas suas mãos à força de ver, à força de pintar” (Merleau-Ponty, 1992, p.17). O criador não se contenta em ser um “animal culto”, mas vai à origem da cultura para fundá-la novamente. Traz, pelo Espírito Selvagem, a força do querer e do poder. Na criação, estão, ambos, Ser Bruto e Espírito Selvagem, inexoravelmente, envolvidos. Para Maciel (1997 p. 147) “a marca do pensamento filosófico de Merleau-Ponty é a abertura da percepção ao que existe de invisível no visível, a isto que se abre de invisível no espaço de sua aparição”. Isso se realiza na e pela arte.

A partir da obra de Merleau-Ponty, podemos delinear alguns referenciais importantes para a compreensão das relações que propõe entre arte e filosofia: O homem tem um status privilegiado – é sujeito e objeto, sentiente e sensível, vidente e visível. A obra de arte é expressão viva do entrelaçamento de homem e mundo e veículo de passagem do visível ao invisível. A ação criadora é a protagonista da visibilidade.

Merleau-Ponty refere-se à liberdade do pintor como um contraponto para a filosofia, refere-se ao criador-artista como aquele que vai à origem da cultura para fundá-la novamente. A arte é que conduz à experiência. A Gestalt-Terapia também enfatiza o processo criativo e a força selvagem do querer e do poder. Compreende a existência individual como criação, os arranjos possíveis como formas criativas conferidas ao existir, ao relacionar-se. A vida como a construção de uma obra, que instaura um sentido para si e para o mundo, sentido este sempre incompleto, imperfeito, em processo. Preconiza a experiência no processo psicoterápico como modo de criação, entrelaçado com o mundo e abrindo a percepção ao invisível que está no visível. A arte de Lygia Clark implica o espectador nesse movimento, implicando seu próprio corpo como expressão e fala, produzindo e instaurando sentidos, situado no mundo que ele próprio transforma.

Merleau-Ponty dedicou à arte um lugar de destaque, tendo dialogado incessantemente com ela, unindo arte e filosofia para produzir sentidos. Nos próximos capítulos, discutiremos a arte moderna, o movimento neoconcreto e o trabalho de Lygia Clark, tomando o filósofo como interlocutor.

Capítulo 2 - A modernidade vanguardista e as novas vanguardas: gestando o movimento neoconcreto

*É preciso que a expressão do mundo seja poesia,
isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o
nosso puro poder de expressar, para além das
coisas já ditas ou já vistas*

Merleau-Ponty.

Lygia Clark foi uma artista brasileira, hoje amplamente reconhecida aqui e no exterior. Ela fez parte do movimento neoconcreto e dirigiu seu trabalho para a experimentação, revolucionando a relação espectador-obra de arte e assumindo o ato estético como um campo de experiência. Importante precursora do pós-modernismo na Arte, diríamos que Lygia marcou com seu experimental o início da Arte Contemporânea e que pode ser considerada como parte do grupo de artistas que ajudou a definir seus rumos.

A idéia deste trabalho é de tomar o ato central de experimentação de Lygia Clark como uma espécie de “outro” ou alter-ego (utilizando o termo de Merleau-Ponty) para a Gestalt-Terapia. Esse ato é ponto culminante de um processo vivido pela artista, que tem como fundo o percurso da arte moderna rumo ao abstracionismo, percurso esse que envolve uma diversidade de elementos.

Nesse sentido, resgataremos, antes de tratar do neoconcretismo e da obra de Lygia, alguns desses elementos envolvidos na passagem Arte Moderna – Arte Contemporânea. Partiremos de um olhar referenciado no pensamento de Merleau-Ponty, filósofo que dedicou um grande espaço em sua obra a reflexões acerca da

modernidade na arte. No livro *Conversas 1948*, o autor refere-se de modo genérico - sem fazer distinções entre períodos, movimentos ou estilos - a um pensamento clássico na ciência e nas artes em oposição ao pensamento que denomina moderno, o qual coincide com o *Zeitgeist* do final do século XIX e início do século XX, quando foram instaurados novos paradigmas na física, na psicologia e nas artes. Esse é também o marco cronológico utilizado pelos historiadores da arte para o início do período moderno na arte.

Uma vez que não temos como objetivo explorar e tampouco discutir os movimentos na arte que antecedem a Arte Moderna, adotaremos a mesma terminologia de Merleau-Ponty (1948/2004), denominando *clássico* o pensamento que a antecede.

2.1 - O sentido do moderno na arte

*A pintura quer ser tão convincente como as coisas
e não pensa poder atingir-nos a não ser como elas:
impondo a nossos sentidos um espetáculo
irrecusável
Merleau-Ponty*

O impulso do projeto moderno foi uma crítica à mimesis, à representação, uma crítica da razão totalitária, uma espécie de resistência do sensível ao conceito, que se refletiu na busca por recuperar a experiência imediata, um retorno à origem. De acordo com Merleau-Ponty (1948/2004), o pensamento e a arte modernos reabilitam a percepção e o mundo percebido, que foram desprezados em prol do conhecimento dito científico, tomado como verdade absoluta. Para ele, “um dos

méritos da arte e do pensamento modernos é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (op.cit. p.2).

Redescobrir o mundo é tarefa que Merleau-Ponty empreendeu ao longo de sua obra. Conforme discutido no capítulo precedente, o filósofo tomou essa tarefa de mergulhar no mundo da experiência e desbravar os caminhos obscuros da ambigüidade e da imprevisibilidade dos fenômenos. Nesse sentido, ele também pode ser considerado um autor moderno, que como a arte, propôs um mergulho no mundo. Mergulho esse no escuro do mar profundo, que, aventureiro, nos provoca o incômodo da falta de clareza e de certeza das verdades - aquilo que havia prometido a ciência positivista.

O pensamento clássico baseia-se em uma postura prática e utilitária que toma a percepção como ilusória e, pragmaticamente, busca nas informações científicas a verdade e a clareza expressa na simplicidade das leis e conceitos. Precisamos nos lembrar de que o homem moderno, que se tornou ele mesmo a referência do mundo, precisou apoiar-se no método para lidar com a incerteza diante de mudanças tão profundas vividas naquele período. Por exemplo, a perda de referência no divino - referência central da humanidade durante o longo período da Idade Média - e a descoberta de que a terra não era o centro do universo. A frase de Pascal é emblemática: “O silêncio desses espaços infinitos me apavora”. Diante do pavor, o homem recorre ao método e às leis da ciência, que a ele oferecem a objetividade e o controle daquilo que parece incontrolável, o que tem como “preço” um homem que se afasta do mundo para tentar dominá-lo.

Merleau-Ponty aponta dois aspectos inter-relacionados e envolvidos na pintura que têm referência em paradigmas clássicos: a distinção entre forma e conteúdo e a organização do espaço com base na perspectiva.

A compreensão clássica da noção de espaço é a referência do espaço visual renascentista, organizado a partir das leis da perspectiva e da representação. De acordo com Merleau-Ponty (1948/2004), a ciência clássica promove uma dicotomia quando distingue claramente espaço e mundo físico. “O espaço é o meio homogêneo onde as coisas estão distribuídas segundo três dimensões e onde elas conservam sua identidade, a despeito de todas as mudanças de lugar” (op.cit.,p.10). As propriedades geométricas do espaço conferem a ele a forma sempre homogênea, que conserva sua identidade sempre, o espaço é parte do idêntico. Ao contrário, o mundo físico é um meio heterogêneo, pois as condições físicas são variáveis, o mundo físico é parte da mudança. Esse modelo de pensamento considera que o espaço é sempre igual e que as condições do espaço que provocam mudanças nos objetos são as condições físicas, “conteúdos” independentes do espaço. “O domínio da geometria permanece rigorosamente distinto do domínio da física, a forma e o conteúdo do mundo não se mesclam” (ibid). Ou seja, quando os objetos são deslocados, considera-se que suas mudanças são provocadas pelas condições físicas, externas.

A pintura clássica repetiu esse esquema e essa separação. Primeiro desenhava-se a forma e o contorno, depois se pintava, introduzindo o conteúdo. A utilização do recurso da perspectiva também é característica da pintura clássica. A

perspectiva na pintura significa distribuir no espaço (plano) os elementos que compõem o quadro.

Na Idade Média, a colocação em primeiro plano de elementos divinos reproduzia o pensamento dominante. No Renascimento o homem assumiu o lugar central e se tornou a principal referência do mundo. Em tese, não estaria mais submetido a quaisquer conjunções de poder. A composição do espaço em perspectiva nesse período era utilizada para distribuir no quadro os elementos do mundo do tamanho e proporção em que são vistos. Fértil na produção e na utilização de conhecimentos, no renascimento o intento principal era atingir o maior grau de ilusão de realidade, para que a natureza pudesse ser reproduzida fielmente.

Leon Battista Alberti e Piero della Francesca são dois nomes que fizeram parte do chamado primeiro renascimento e que se tornaram referências no estudo e desenvolvimento da perspectiva. A perspectiva artificial tem base matemática e geométrica e cria um espaço pictórico contínuo e homogêneo no qual qualquer ponto pode ser tomado como central. A perspectiva central, a partir da qual os eixos vertical e horizontal se encontram em um ponto denominado *ponto de fuga*, é predominantemente utilizada pelos artistas que buscam produzir uma arte mimética, ou seja, que represente fielmente a natureza. Sua utilização permite, em última instância, criar uma ilusão de tridimensionalidade na superfície plana do quadro.

Rivera (2006), ao discutir essa temática, afirma que há uma fixação do olhar na pintura renascentista, argumentando que a utilização da perspectiva organiza o espaço “de maneira inquestionável e fixa” (p.141).

a pintura fixa o olhar, faz dele um momento único e garantido que se dá a ver de maneira inquestionável, posicionando firmemente o sujeito que olha face ao objeto olhado. O raio central sustenta tal construção ao garantir a posição do eu como centro e da natureza como visível, fazendo com que entre ambos haja alguma distância — diferentemente do que se dava no flutuante e unificado espaço que prevalecia, grosso modo, na Idade Média — distância na qual pode-se então abrir a concepção de um espaço sistemático, construído a partir da firme e fixa medida entre eles. Em Leonardo da Vinci, temos portanto como primeira lição de pintura que “um jovem deve, antes de tudo, aprender a perspectiva para a justa medida das coisas”. As coisas seriam ajustadas ao homem, graças à suprema justeza científica, geométrica, que talvez refletisse ainda a justeza divina (p.141).

Essa relação fixa e mediada pela ciência entre homem e mundo é ponto central na obra de Merleau-Ponty. O autor refere-se à perspectiva como aquela que oferece a oportunidade de uma visão que ele denomina fotográfica. Baseado numa convenção orientada pela convergência em um ponto de fuga no horizonte, o pintor transporta para a tela uma visão que ele “não tem”. Uma visão que concilia suas diversas percepções, seus diversos pontos de vista sobre a paisagem. Para conseguir isso, o pintor “interrompeu o modo natural de ver”, (Merleau-Ponty, 1948/2004, p.14) usou a razão: fechou um olho, mediu, fixou o olhar no ponto de fuga, se afastou da paisagem, se colocou de fora. “Submetendo todas essas visões livres a uma visão analítica, constrói desta forma em sua tela uma representação da paisagem que não corresponde a nenhuma das visões livres, domina seu desenvolvimento movimentado, mas também suprime sua vibração e vida” (op. cit., p.14).

A visão livre se depara com a coexistência das coisas percebidas, com uma certa “rivalidade delas diante do meu olhar” (Merleau-Ponty, 1960/1991, p.50). A perspectiva oferece a profundidade, resultado de um meio encontrado pelo pintor de arbitrar tal conflito, imobilizando no papel a série conflitante, fugindo da exigência de um horizonte e fixando-se no passado, naquilo que está, agora, representado.

A visão orientada pela perspectiva oferece como resultado o quadro fotográfico. E aqui retomo as palavras de Merleau-Ponty: “as paisagens assim pintadas, têm, portanto, um aspecto tranqüilo, decente, respeitoso, provocado pelo fato de serem dominadas por um olhar fixado no infinito” (1948/2004, p.13).

O quadro é uma representação, uma leitura do mundo, uma síntese já pronta, acabada. O espaço é o meio das coisas simultâneas que pode ser “dominado por um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, pura inteligência, em suma” (op.cit., p. 15). “As coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas” (Merleau-Ponty, 1960/1991, p.51).

O espectador não tem outro lugar senão aquele de admirar, passivamente, uma obra já pronta e acabada. As imagens são dóceis e “o olhar desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana” (op.cit p.13). Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma o pensamento clássico como aquele que traz embutida uma dominação que age a partir do isolamento, do “des-engajamento” do homem do mundo.

A perspectiva é muito mais que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens; é a invenção de um mundo dominado,

possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas (...). Manifestam uma relação “adulta” do homem com o mundo, a não ser quando, cedendo ao seu abençoado demônio, o grande pintor acrescenta uma nova dimensão a esse mundo demasiado seguro de si fazendo vibrar nele a contingência (Merleau-Ponty, 1960/1991, p.51).

O adulto a que se refere o filósofo, grafado entre aspas, é uma irônica alusão à tentativa clássica de dominar o imprevisível e a natural ambigüidade do mundo. Aquele homem “adulto”, que domina sua própria visão como Deus - a referência perdida - pode fazer; e que renuncia ao movimento do mundo para fixá-lo, considerando a *idéia* que tem dele (op.cit.). A contingência, ao contrário, é, para Merleau-Ponty, parte do abençoado demoníaco, *Leitmotiv* do impulso moderno.

Nesse mesmo sentido, Karl (1988, p.18) afirma que o moderno sempre foi “igualado ao princípio desorganizador associado ao assalto de Satã”. Para ele, a obra *Doutor Fausto*, de Thomas Mann é uma expressão emblemática do modernismo.

O que é satânico pode assumir muitas formas, além do pacto faustiano que está por baixo dele. Na música, pode consistir na ausência de melodia ou em noções diferentes de harmonia; em pintura, na ausência de figuras que representem coisas, na substituição de massas de cor ou de formas geométricas, no fato de que a tela não é preenchida; em ficção, na perda de linhas narrativas, na falta de valores familiares, na importância concedida a figuras marginais, fora da lei, em aspectos não familiares de caráter, ou no fato de que a narração nada reflete a não ser o que nela

está; em poesia, na perda de acessibilidade fácil, na dependência puramente de linguagem, na junção de imagens interrompidas, irreconhecíveis. Em todas as artes, parece que se perdeu a voz humana, e isso representa, claramente, a ação de uma força satânica (op.cit.p.18).

O satânico, então, para ele, representa um afastamento daquilo que é socialmente considerado “humano”, daquilo que é esperado de um homem normal. Uma vez que se sai do curso normal, do que está prescrito, para a tentação demoníaca, entra-se no âmbito do satânico. Harold Bloom (citado por Karl, 1988, p.17) propõe o conceito de demonização para exprimir a ação de produção de um contraditório que resulta da desestabilização e desordenação daquilo que está dado. Consideramos que isso pode se dar a partir da experiência sensorial, quando esta promove uma espécie de “ultrapassamento” da racionalidade, impulso presente no caráter vanguardista do movimento moderno.

Favaretto (2000, p.20) afirma uma pretensão de ruptura do sistema da arte e uma valorização do “binômio desconstrução - construção” pela modernidade vanguardista do início do século XX. Tal binômio reflete o sentido de demonização tal como propõe Harold Bloom e corrobora a idéia de que essa é uma das marcas constitutivas das vanguardas.

A palavra vanguarda é descrita no Dicionário Etimológico Nova Fronteira (Cunha, 2000) como “parte e dianteira de uma unidade militar em campanha (...) grupo de indivíduos que exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico etc.” Nesse sentido, ao afirmar-se uma modernidade vanguardista está implícito que tal modernidade necessariamente

reveste-se de um caráter de mudança. Ao escolhermos aqui introduzir o movimento moderno na arte utilizando o adjetivo “vanguardista”, estamos sublinhando a virada paradigmática que se dá na passagem do século XIX para o século XX e o papel de linha de frente assumido pelos personagens que conduziram tal virada em diversos campos.

Esse novo paradigma envolve a redescoberta dos sentidos e da experiência, em contraposição a uma ciência totalitária que se coloca como a única forma de produção de verdade e que busca simplificar a complexidade através de lentes objetivistas e racionalistas. Ele tem seu advento com Einstein e a teoria da relatividade e se manifesta e prolifera: Heisenberg e o princípio da incerteza e a noção de campo na Física; as geometrias não-Euclidianas que transformam a noção de espaço, na Matemática; Prigogine e a imprevisibilidade dos fenômenos químicos; a fenomenologia de Husserl na Filosofia; na Psicologia a noção freudiana de inconsciente e a psicologia descritiva proposta inicialmente pela Psicologia da Gestalt. Philippi (2004, p.40) ressalta a importância de Heisenberg e Bohr na instauração desse novo paradigma que propõe uma religação sujeito-objeto, homem-mundo:

Depois de Einstein, Heisenberg (1901-1976) e Bohr (1885-1962) demonstraram que não é possível observar um objeto sem interferir nele, a tal ponto que o objeto que sai de um processo de medição não é o mesmo que nele entrou. (..) este princípio da incerteza de Heisenberg demonstrou não somente a interferência estrutural do sujeito no objeto observado, como igualmente a idéia de que não conhecemos do real senão o que nele introduzimos. Então, a distinção sujeito/objeto perde seus contornos dicotômicos e assume a forma de *continuum*.

O projeto moderno na Arte promove a ruptura do espaço organizado pela perspectiva e a passagem da representação à apresentação, passagem que implica um retorno para a experiência – do artista e do espectador. As geometrias não-Euclidianas modificam a noção de espaço, que passa a ser considerado um meio heterogêneo que afeta os corpos que nele se deslocam e mesclam forma e conteúdo, tornando impossível distinguir rigorosamente espaço de coisas no espaço. A esse respeito, Merleau-Ponty (1948/2004, p.15) afirma:

O espaço, assim, não é mais esse meio das coisas simultâneas que poderia ser dominado por um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, pura inteligência, em suma – o espaço da pintura moderna, dizia recentemente Jean Paulhan, é o “espaço sensível ao coração”, onde também estamos situados, próximos de nós, organicamente ligado a nós.

O caráter inovador da arte moderna, que introduz uma passagem ao sensível e à experiência, visa provocar a instauração de novos sentidos. Favaretto (2000, p. 20), ao caracterizar a modernidade vanguardista, ressalta como pontos centrais um “compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque”. Descentrar o olho que estava centrado e fixado, desnaturalizar a percepção cômoda que deslizava pela paisagem tranqüila e decente do mundo dominado pela razão. A novidade e a estranheza diante dela são elementos indissociáveis do espírito moderno.

Merleau-Ponty afirma que a arte e o pensamento modernos são difíceis porque provocam um “obscurecimento das noções mais simples” propostas nos conceitos clássicos da ciência quando realizam uma passagem à experiência. Refere-se a uma aspereza da paisagem na pintura moderna, que obriga o espectador a um trabalho perceptivo, um “esforço para reencontrar o mundo tal como o captamos em nossa experiência vivida” (Merleau-Ponty, 1948/2004, p.12).

Karl (1988, p.18) discute o conceito de moderno e modernismo no âmbito das artes: literatura, pintura, escultura. Caracteriza o moderno e o modernismo com referência na linguagem em que se expressam, propondo que aquilo que define uma produção artística como moderna é a renovação da linguagem que ela apresenta.

A trilha comum para qualquer um que desejar ser moderno, independente do meio em que se expresse, é a capacidade de renovar a linguagem de sua arte, seja através de rupturas e novas formações, seja através de cores, tons, seqüências de sons, efeitos visuais, neologismos (Karl, 1988, p.11).

O objetivo de tal renovação tem o sentido de despertar as pessoas para um contato com as coisas, fazer com que elas vejam, ouçam, sintam, por meio de uma ação artística de renovação e inovação, que termina por “retirar a aparência familiar de formas gastas” (op.cit. p.12) introduzindo novas narrativas em todas as artes.

De acordo com o autor, ao artista que se pretende moderno cabe instaurar o novo e tal ato o torna parte da vanguarda.

O artista que espera ser moderno deve evoluir além das influências, tem de saltar em território desconhecido de que ele, então, se apropria. Tal “salto” que o artista é

capaz de dar torna-se a sua carta de membro da vanguarda. O que é moderno compõe-se de tais vanguardas (op.cit., p.12).

Caracteriza o moderno a partir de duas nuances: a inovação na linguagem, que acabamos de assinalar, e um constante desafio à autoridade como parte de um “esforço para escapar a imperativos históricos”, essencial para que se possa inovar. “A vanguarda, especialmente ela, fundamenta-se na seguinte premissa: deslocar-se tanto da corrente principal que já a ela não se aplica o desenvolvimento histórico” (p.12). Os movimentos da vanguarda são uma espécie de contra-movimento e “recorrem a uma ordem muito diferente de estética. Fundam-se na desestabilização e na desordenação” (op.cit., p.17).

O conceito merleau-pontyano de descentramento nos remete a um sentido semelhante. Tal conceito envolve a temática da expressão enquanto significação produzida no encontro com o outro. Como discutimos no capítulo um, quando o filósofo, em sua última fase, propõe uma intercorporeidade, traz à tona a discussão acerca da existência de uma experiência de reversibilidade entre um eu e um outro semelhante. A presença do outro me dá sua fala, seus movimentos e condutas que são meus, ao mesmo tempo em que ele não “sou” eu. Ou seja, minha corporeidade vivida por meio de uma sensibilidade ao mundo, por uma relação de sincronia com ele, “faz da corporeidade uma significação transferível, torna possível uma ‘situação

comum' e, finalmente, a percepção de um outro eu mesmo” (Merleau-Ponty, 1969/2002³, p.173).

Esse encontro tem origem na expressão do outro através do gesto, seja ele fala, movimento ou conduta. Reconhecê-lo como semelhante significa partilhar uma pertença comum; nossa fala toca um ao outro em suas significações, já que falamos a mesma língua e partilhamos a mesma cultura. Porém a fala faz mais que isso; ela “estabelece uma situação comum que não é mais apenas comunidade de ser, mas comunidade de fazer” (op.cit., p. 174). Quando essa fala é falante, ou seja, tem o poder de me lançar, a mim e ao outro, a uma significação nova, estamos vivendo a experiência do descentramento. Ao descrever tal experiência, o filósofo refere-se a um movimento de arrebatamento que nos transporta de um eu conhecido e visível, ao âmbito de um invisível.

Um movimento, a princípio violento, que ultrapassa toda significação. Minha relação com um livro começa com a familiaridade fácil com as palavras de nossa língua, com as idéias que fazem parte de nossa bagagem, assim como minha percepção do outro é à primeira vista a dos gestos ou dos comportamentos da “espécie humana”. Mas se o livro me ensina realmente alguma coisa, se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro: é preciso que nossas

³ Artigo escrito em 1950-52, publicado postumamente em 1969, com o título “A percepção do outro e o diálogo”.

diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que elas tenham se tornado sentido. (op.cit., p.176/7).

O resgate de uma proximidade com o mundo por meio da obra de arte pode ser vertiginoso e descentrador em vários níveis. A experiência estética, conforme abordada por Mikel Dufrenne (1981/2004), é fundada na percepção primordial e pré-reflexiva. Ela implica a noção fenomenológica de intencionalidade, pois promove uma aproximação entre sujeito e objeto - espectador e obra de arte – permitindo que o espectador, por meio do contato com a obra, se encontre com as qualidades afetivas que o objeto estético suscita. Tais qualidades são explicitadas na experiência do objeto, ao mesmo tempo em que constituem o mesmo objeto.

O sujeito se abre ao objeto ou se transcende para ele, mas também algo do objeto está presente no sujeito antes de toda experiência (...) o a priori é esse algo de comum e, através disso, o instrumento de uma comunicação (op.cit., p.87).

A angústia no quadro *O grito*, de Edvard Munch, por exemplo, expressa a angústia humana que me constitui e me faz sentir humano e reconhecer minha própria angústia “individual”. De outro lado, isso que a angústia atualiza em mim, através da experiência que vivi, “é também o que dá forma e sentido ao objeto estético, o que o constitui como capaz de um mundo” (ibid.). O homem que Munch retrata é um homem, um outro a quem reconheço. Essa comunicação entre sujeito e mundo provoca uma constante atualização e ressignificação.

O espectador reconhece uma qualidade afetiva que já estava presente nele como uma espécie de “conhecimento virtual” (Dufrenne, 1981/2004, p.87), não como

uma representação ou uma essência intelectual, mas como um “certo estilo existencial da pessoa” (ibid.), que se mostra e se atualiza e que a surpreende, instaurando novos sentidos para ela e para o mundo – como ocorre na experiência do descentramento.

Consideramos que as vanguardas têm como tarefa provocar a experiência estética e a instauração de novos sentidos, um forjar permanente da cultura. Ressaltamos, no entanto, o caráter de a-historicidade discutido antes neste trabalho; essa renovação da cultura não caracteriza um desenvolvimento histórico. “A cultura aumenta, não se desenvolve ou progride” (Karl, 1988, p.20).

Nesse sentido, diríamos que ser moderno implica em ser falante⁴. A experiência do descentramento é o ponto de partida. “Acionando” os sentidos, a arte provoca a experiência do descentramento e o trabalho de produção de uma instauração de sentidos por parte do espectador. O artista, ao produzir essa obra, também se descentra, se lança ao abismo do desconhecido. O produto artístico é um novo artefato, lançado ao estatuto de objeto estético e o processo criativo de produção desse novo se dá por meio da ação de um espírito selvagem, que cria e transgride o instituído.

⁴ No sentido merleau-pontyano discutido no capítulo um, que distingue entre uma fala falante, instauradora de cultura e outra falada.

2.2 - Ventos modernos

*Seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós.
Paul Cézanne*

O projeto moderno se inicia ainda no final do século XIX e tem como marco nas artes plásticas Paul Cézanne, considerado o pai da Arte Moderna. O pintor dizia dirigir-se à fonte impalpável da sensação, porque “a natureza está no interior”. Ao produzir seus quadros, ele deixava de lado o desenho e se entregava ao caos das sensações, meditava às vezes por uma hora antes de pintar, “mergulhava” na natureza. Cézanne trabalhava com a percepção primordial, onde as distinções entre os sentidos são desconhecidas.

Pintava inúmeras vezes a “mesma” paisagem. Debruçava-se demoradamente sobre o motivo, variando seu ponto de vista da paisagem. O olhar dele, pintor, não estava mais fixado, variava seus ângulos de visão infinitamente. Pedrosa afirma que justamente essa liberação do olhar é que gerava como resultado um certo “equilíbrio ameaçado” em seus quadros.

As diferenças do nível do olhar na mesma composição liberaram o quadro da fixação central da perspectiva linear. Esses desníveis faziam inclinar as linhas de força do quadro, deformavam a circunferência de suas maçãs, davam ao conjunto aquela peculiar estrutura dramática, periclitante, que era o que sugeria o sentido novo,

patético, da visão cezanneana (...) os planos se multiplicavam em várias direções, superpondo-se, cruzando-se e entrecruzando-se, uns mais altos, outros mais baixos, o resultado era aquele equilíbrio eternamente ameaçado de suas composições (Pedrosa, 1957/2000, p.132).

Isso demonstra a tentativa do pintor de libertar-se de um modo racional de reproduzir paisagens, para mostrar a visão que se oferece ao seu olhar, buscando realizar no quadro as suas sensações. O equilíbrio ameaçado, resultado da libertação de seu olhar, é que produz aquilo a que Merleau-Ponty refere-se como “aspereza”, provocando um trabalho por parte do espectador.

Para Merleau-Ponty essa foi a genialidade de Cézanne, seu estilo de pintar tem a capacidade de, mais que criar uma significação existencial para ele próprio, pintor, despertar as experiências no espectador. O próprio Cézanne afirmou, em carta a Emile Bernard, que os procedimentos eram meios de “levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos” (citado por Chipp, 1999, p,19).

A obra de arte é aquela que repercute junto à nossa existência, fazendo com que os investimentos corporais do pintor sejam retomados em nosso corpo, que faz com que não necessitemos de um “sentido muscular” para ter a volumetria do mundo. No quadro *O rapto de Perséfone por Hades* (fig.1), por exemplo, nos deparamos com um corpo retorcido, a brutalidade em primeiro plano, fortes contrastes de claro-escuro, a pincelada inquieta e ondulada emprestando movimento. Todos esses são índices da ação corporal implementada por Cézanne que impactam o nosso próprio corpo – suscita em nós a retomada das ações e sentimentos do pintor – conferem um valor intersubjetivo à sua arte.

Figura 1 – Paul Cézanne – O rapto

A obra consumada não é, portanto, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou (...) e a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível (Merleau-Ponty, 1960/1991, p.51).

Mario Pedrosa ressalta que, apesar da composição de Cézanne trazer um “equilíbrio ameaçado”, as tensões entre os diferentes planos - vistos pelo pintor de diferentes ângulos e alturas, à medida que variava seu ponto de vista - ao serem expressas no quadro “não se dispersam, mas se resolvem, se escoram mutuamente dentro do retângulo que Cézanne respeita” (Pedrosa, 1957/2000, p.132).

Tal afirmativa revela os aspectos formais do trabalho de Cézanne, que aqui sublinhamos por considerar que conferiram a sua obra o estatuto de um divisor de águas na história da arte e uma primeira origem do abstracionismo.

O impressionismo rompeu com o espaço renascentista perspectivo, deixando de lado o aspecto de construção da obra. De acordo com Gullar (1999, p.27) Cézanne queria resgatar a construção e, como os impressionistas, abdicou do esquema tridimensional renascentista, porém foi além deles “reconstruindo o espaço segundo a geometria que estava nas coisas mesmas”.

Nesse sentido, Merleau-Ponty ressalta a capacidade de Cézanne de conseguir tal união com a natureza, que seu estilo de pintar consegue expressar a ordem da natureza tomando forma, por uma organização espontânea. Assim sua pintura que não tem contorno, que brota das cores, que parece torta e sem

perspectiva, passa ao espectador a imagem da ordem espontânea das coisas percebidas. Coloca em primeiro plano a percepção como a origem, como se dá no mundo, com o mundo.

Esse é o retorno à origem que o pintor faz. Apesar de ainda manter uma pintura que expressa a natureza – e que em um sentido é representativa ou mimética – sua perspectiva não é racionalista e sua pintura não é uma representação. Retornando à percepção corporal, trabalha com a apresentação. Merleau-Ponty (1980c, p.118) nos lembra que foi com a ciência do corpo humano que aprendemos a distinguir os sentidos. “A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece como o centro de onde se irradiam”. O vivido é bruto, uma totalidade homem-mundo onde os sentidos estão todos conectados. “As pesquisas de Cézanne na perspectiva descobrem por sua fidelidade aos fenômenos o que a psicologia recente deveria formular. A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica” (Merleau-Ponty, 1980c, p.117).

Como espírito selvagem, criador e transformador de cultura e de mundo, Cézanne privilegia a impressão da natureza à sua origem, e não as imagens fotográficas que sugerem um mundo cômodo e trabalhado pela ordem humana das idéias e das ciências.

Desse modo, sua pintura provoca o descentramento do olho e a desnaturalização da percepção, como se propõe a arte moderna - segundo Favaretto (2000). O que provoca reações e estranheza, tema explorado por Merleau-Ponty (1980c, p. 118) no consagrado artigo “A dúvida de Cézanne”, onde afirma:

Vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habitamo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem. Eis por que suas personagens são estranhas e como que vistas por um ser de outra espécie.

Dissemos que Cézanne buscava revelar a forma inerente, a natureza tomando forma. Não adotava, no entanto, as noções *a priori* de forma, ao contrário, buscava a forma no objeto, para revelar a estrutura que nascia. Assim, o espaço pictórico de Cézanne era criado: a) a partir da mudança de perspectivas no olhar, enfatizando planos, volumes e contornos que davam a seus quadros uma organização geométrica; b) a partir de uma modulação cromática, concebendo os volumes a partir do contraste das cores.

A mudança de perspectivas que Cézanne fazia na composição do quadro é que dava a impressão da ordem nascente. Evitava o contorno clássico, geométrico, e “vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em azul vários contornos”, descreve Merleau-Ponty (op.cit.). Essas são as célebres deformações de Cézanne, que fazem o olhar dançar de uma perspectiva a outra, captando “um contorno nascendo entre todos eles como na percepção” (ibid).

Em sua última fase a sensibilidade à forma era expressa em cor; Cézanne afirmou, numa carta a Émile Bernard (citado por Chipp, 1999, p.19):

Agora que estou velho, com quase 70 anos, as sensações de cor, que dão luminosidade, são a razão das abstrações que me impedem seja de cobrir minha

tela, seja de continuar a delimitação dos objetos quando seus pontos de contato são sutis e delicados.

Abandona completamente o contorno, pois para ele, delinear os contornos do desenho era uma “falha que se deve combater a todo custo (...) ao ser consultada a natureza nos dá os meios para atingir esses fins” (Cézanne, citado por Chipp, 1999, p.19). Dizia com isso que se o pintor estivesse atento “à riqueza de colorações que animam a natureza”, a forma brotaria espontaneamente da expressão. “Pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa” (Cézanne, citado por Merleau-Ponty, 1980c, p.118). Seu lado construtivo, bem pronunciado, se mostrava quando dividia as cores em “pequenos planos justapostos, de cores ora quentes ora frias, em ritmo alternado” que tendiam a acompanhar as formas em sua corporeidade, o que se revelava uma enorme força estruturante (Pedrosa, 1957/2000, p.132).

Cézanne influenciou todos os movimentos que se seguem. Sua ênfase à percepção e ao livre movimento do olhar na constituição do quadro envolve a questão espaço-temporal da experiência que pode ser compreendida e discutida a partir da fenomenologia. O trabalho de Lygia Clark e dos neoconcretistas ressaltou enormemente esse aspecto, conforme discutiremos à frente.

Figura 2 – Paul Cézanne – As grandes banhistas

O cubismo prossegue, ao seu modo, o movimento de rompimento da perspectiva e de transformação do espaço. Avança no abstracionismo e trabalha ainda mais com o geométrico, recortando os objetos em vários planos superpostos na tela. A planificação dos objetos confere caráter bidimensional aos quadros, os artistas abandonam a perspectiva e a composição a partir do plano horizontal e seguem, de acordo com Gullar (1999), “a lição cezaneana da construção vertical da tela”. De acordo com ele (op.cit, p. 27): “O cubismo estava latente em Cézanne, porque, ao tornar óbvia essa visão multirrelacional dos objetos, os cubistas criaram um espaço caótico, contraditório, que os levaria à planificação dos volumes e a sua desarticulação em planos soltos.”

A literatura traz grandes controvérsias teóricas em torno das obras cubistas e não é objetivo deste trabalho discuti-las. Gostaríamos de ressaltar, entretanto, alguns aspectos formais e sua ligação com os movimentos construtivistas, importantes bases para as discussões sobre o neoconcretismo, movimento artístico central para nossos posteriores desenvolvimentos⁵.

Gullar (1999) discute as diversas “interpretações” do cubismo. Ao abordar a questão da dissolução da figura em vários planos, ele discorda frontalmente da tese de Gleizes e Metzinger na obra *Du cubisme* – e comumente ouvida - de que o

⁵ Nesse sentido, buscamos nossos principais (e não exclusivos) referenciais na literatura brasileira – tanto aquela que aborda diretamente o movimento neoconcreto e os trabalhos de Lygia Clark e Helio Oiticica, quanto aquela que discute aspectos mais gerais da arte moderna, mas que tem um fundo referencial nos movimentos brasileiros da nova vanguarda, como Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Celso Favaretto, Margarida Patriota, Daisy Peccinini, Ligia Canongia, Glória Ferreira, Guy Brett e os escritos dos próprios artistas, Lygia Clark e Helio Oiticica.

propósito deles, com isso, seria o de representar os lados do mesmo objeto para mostrar todos eles. Gullar argumenta que sua discordância de se dá pelo fato de tal afirmação desmontar o esforço central dos cubistas de “romper de vez com o vocabulário figurativo”. De acordo com ele, “os cubistas não representavam os vários lados do objeto para nos dar uma visão mais completa ou verdadeira do real: eles se valiam dessa possibilidade para libertá-lo, para esvaziá-lo de sua condição natural” (op.cit., p.82).

Nesse mesmo sentido, afirmamos aqui anteriormente que Cézanne, apesar de ainda apresentar uma pintura figurativa, que mostrava a paisagem, por exemplo, ao pintar não partia de uma representação (no sentido fenomenológico oposto à apresentação). Ao colocar na tela os vários ângulos de sua visão livre, pretendia mostrar a natureza tomando forma, como se *apresenta* à percepção. Gullar (1999) considera que a geometria inaugurada por Cézanne está implícita na visão fenomenológica e que ela expressa a invenção do mundo pelo homem e vice-versa. De fato, se consideramos a pintura um objeto intencional, temos que reconhecer que tal objeto é produzido na correlação sujeito-objeto, seu espaço é produzido na vivência intencional do pintor e, nesse sentido é vivido, um espaço-tempo.

O autor afirma que as formas geométricas dos cubistas surgem “da explicitação da visão sintética de Cézanne, e se tornaram naturalmente o veículo desse espaço fenomenológico captado”. Para ele, elas não se referem a conceitos geométricos tampouco a arquétipos ideais platônicos. “São o vocabulário de uma sensibilidade nova, dinâmica, que se quer permanente invenção” (op.cit.,p.89).

A idéia de que o cubismo imprime à pintura um aspecto mais plástico é também defendida pelo autor. Para ele, as marcas cubistas de quebra dos volumes e planificação do quadro, assim como o uso da colagem e das letras, são “valores visuais válidos por si mesmos, independentemente de qualquer intuito representativo” (op.cit.,p.28). Aspecto que corrobora a percepção de que o movimento cubista é de fundamental importância para o caminho moderno de busca de autonomia para a arte.

De acordo com Gullar (1999), Picasso deu impulso à vontade dadaísta de romper com a pintura, quando sua forma faz “veículo de uma vontade construtiva que se basta em si mesma” (p.23). Idéia corroborada pelo artista Malevitch (citado por Néret, 2003, p.61), ícone do Suprematismo:

Os cubistas, graças à pulverização do objeto, foram além do campo figurativo, e a partir desse momento teve início uma cultura puramente pictórica. A execução principal começa a desabrochar enquanto tal, não é o objeto que surge no palco, mas a cor e a pintura. O cubismo liberta de dependência em relação às formas criadoras circunvizinhas na natureza e da técnica e coloca o artista no caminho da criação absoluta, inventiva, imediata.

O cubismo, apesar de ter se lançado na frente desse movimento, não rompe definitivamente com a figuração. A criação de uma linguagem pictórica pura dá, com esse movimento, os primeiros passos, mas só se concretiza com Mondrian e o próprio Malevitch.

A partir de Cézanne e do cubismo se configura, no início do século XX, o movimento de vanguarda que discutimos anteriormente. A passagem iniciada por Cézanne para o mundo ambíguo da experiência permanece no horizonte e a formação dessa vanguarda se dá em torno do compromisso de “radicalizar a vivência sensível do presente. (...) sua palavra de ordem é experimentar – desbravar o terreno do não-feito e do não-dito” (Patriota, 2000, p.8).

A arte reivindica, assim, sua autonomia. A partir do caminho de Cézanne ao cubismo, começa a tomar consciência de sua especificidade, a se ver como um modo de conhecimento. As profundas transformações persistem nos diversos movimentos - todas pautadas pelo rompimento com o espaço organizado pela perspectiva e com a representação figurativa. “Opor-se ao passado já não basta ao modernista. Será preciso liderar o presente, alistar-se nas falanges das vanguardas, que sob nomes múltiplos de futurismo, dadaísmo, imagismo, vorticismo, surrealismo, e outros, ramificam neste século a descendência das estéticas de rupturas” (Patriota, 2000, p.8)

A arte abstrata dá a medida da emancipação do trabalho de arte. Atinge radicalmente o rompimento com as representações, as figuras, os temas. Se expressa em formas e cores na pintura e em volume e textura na escultura. A obra de Kandinsky, *A Batalha*, de 1910, é o marco inicial.

De acordo com Brito (2002) a arte abstrata se subdivide em duas tendências: o abstracionismo informal - que se colocava em um lugar de expressão da emoção - e o abstracionismo geométrico - que tomam como tarefa principal criar uma

linguagem específica da arte, para alcançar uma inteligibilidade universal do trabalho plástico.

As influências da psicanálise, que também propõe um descentramento, de outro tipo, se fazem notar, em especial no movimento Dadá (1916) e Surrealista (1924) - movimentos que partem do abstracionismo informal.

O Dadá criou uma velocidade experimental. Marcel Duchamp provocou a comunidade da arte a tirar o foco do objeto de arte e se centrar nas formas de fazer arte. Ele incita a reflexão acerca da ação criadora e tornou-se referência central para a redefinição de rumos da arte moderna e contemporânea.

Brito (2002) argumenta que o movimento surrealista, que se apóia amplamente na idéia expressionista, na representação de um mundo humano subjetivo, angustiado, inconsciente, ainda mantinha a perspectiva retórica que: “privilegiava a metáfora como recurso de representação, enquanto os construtivos lutavam justamente para romper o espaço metafórico em que estava encerrada a pintura e para estabelecer uma teoria da produção visual desligada já da representação” (Brito 2002 , p. 29).

O autor argumenta que as correntes do abstracionismo informal acabaram por aproximar-se, em sua maioria, do mítico, do plano romântico da inspiração, da concepção do artista como um ser inspirado que cria. As correntes construtivas⁶ se configuram como um movimento oposto. Ainda que conectado com o mesmo movimento da vanguarda modernista, de superar a representação, encontra outra via

⁶ Nas quais ele inclui o abstracionismo geométrico

que não a dos sentidos, compreendendo arte como linguagem, sistema de significação. Argumenta que são eles, de fato, que obtêm êxito na superação da representação.

2.3 – A construção da nova linguagem plástica: dos abstracionismos geométricos ao concretismo

O termo “abstracionismo geométrico” aqui utilizado faz alusão a um tipo de arte que se utiliza de formas geométricas como recurso expressivo e indica uma tentativa geral de abandonar o figurativismo e a representação, como caminho seguido na busca da construção de uma linguagem plástica na arte. O movimento de vanguarda na arte russa ocorrido nos primeiros anos do século XX é fundamentalmente importante na construção desse caminho. Gullar (1999) localiza as raízes desse movimento no cubismo e no futurismo italiano, nutridas por um intenso intercâmbio com a arte francesa. Tal intercâmbio se iniciou a partir da Exposição Nacional de Arte de São Petersburgo em 1899 e constituiu uma nova etapa na arte russa.

De acordo com o autor, a tentativa presente no cubismo e no futurismo de libertar a arte do figurativismo influencia os artistas russos como um todo, cujas obras refletem características de ambas as correntes: “tanto o sentido de dinamismo como o de abstração, de construção como o de transcendência aparecem sempre ligados, como contradições que buscam a sua síntese” (Gullar, 1999, p.145). Atribui a Malevitch um importante papel na formulação da nova linguagem plástico-pictórica.

Para ele, “a importância dos movimentos russos de vanguarda está nessa busca radical de um novo objeto para a expressão plástica” (op.cit., p.146).

Os diversos movimentos russos apresentam nuances diferentes e vamos aqui nos referir brevemente àqueles artistas que influenciaram o movimento neoconcretista brasileiro: Malevitch, Tatlin e Rodchenko, os irmãos Pevsner e Gabo e El Lissitzky (Gullar, 1999; Brito, 2002). Grande parte dos artistas russos - que desenvolveram francamente o abstracionismo -, em função da revolução e da subida de Stalin ao poder emigrou para outros países da Europa e influenciou seus movimentos artísticos. Lissitzky, por exemplo, foi discípulo de Malevitch. Emigrou para a Alemanha onde se aproximou de Moholy-Nagy, professor na Bauhaus alemã, tendo tido, através dele, importante influência sobre aquele movimento. Encontrou e influenciou também Van Doesburg, um dos fundadores do movimento holandês “De Stijl”, que dá origem ao neoplasticismo, representado aqui por Piet Mondrian. Van Doesburg foi quem cunhou o termo *Arte Concreta*, depois formalizada pelo grupo da Escola de Ulm, representada por Max Bill. Daremos algum destaque a aspectos do Suprematismo de Kasimir Malevitch; do grupo holandês De Stijl e o Neoplasticismo do holandês Piet Mondrian; do Construtivismo, de Tatlin e dos irmãos Gabo e Pevsner, dissidentes do suprematismo; da Bauhaus e da Escola de Ulm, movimentos alemães, para finalmente chegar ao Concretismo brasileiro representado pelos grupos Ruptura e Frente.

Malevitch e Mondrian foram os primeiros a dispensar completamente as alusões à natureza. Malevitch marca essa passagem com o quadro *Quadrado preto sobre fundo branco*, em 1913 (fig. 3).

Malevitch despoja-se radicalmente de qualquer alusão à natureza, para encontrar no deserto – donde a própria sensualidade da cor foi banida – as formas essenciais que estavam subjacentes no cubismo. E a experiência não se interrompe, até alcançar o limite do *Branco sobre branco*, quando a ausência do objeto já começa a aludir a um novo objeto (Gullar, 1999, p.146).

De fato, sua obra *Quadrado branco sobre fundo branco* (fig. 4) é um marco que leva ao extremo a tentativa de retirada do objeto na pintura. O próprio Malevitch (citado por Bonfand, 1996, p.24), ainda fazendo referência ao quadrado preto, afirma tal objetivo: “em 1913, em meu esforço desesperado de libertar a arte do peso inútil da objetividade, eu me refugiava na forma do quadrado e expunha um ícone que apresentava apenas um quadrado preto sobre um fundo branco”. O pintor refere-se a um “feliz sentimento da não-objetividade libertadora” que o teria conduzido ao deserto onde apenas existe a sensibilidade como fato. “Eu não havia exposto um quadrado vazio, mas, sim, a sensibilidade da não-objetividade” (op.cit.).

A alusão à imagem do “deserto”, ao se comentar a pintura de Malevitch, é recorrente na literatura e foi introduzida pelo próprio pintor, que afirmou (citado por Gullar, 1999, p.135):

A satisfação que experimentava com a liberação do objeto levou-me cada vez mais longe no deserto, até aquele ponto onde nenhuma coisa de autêntico subsiste a não ser a sensibilidade – e é assim que a sensibilidade se torna a substância mesma da vida.

Figura 3 – Malevitch – Quadrado negro sobre fundo branco

Figura 4 – Malevitch – Quadrado branco sobre fundo branco

O deserto - vazio absoluto onde não se vislumbra nada, a não ser o horizonte - nega o mundo dos objetos e - por isso mesmo - permite que se retorne à sensibilidade que está perdida quando se atêm às representações e às vontades. Interessante notar uma afinidade com a fenomenologia. Abandonar as representações da consciência e retornar à origem, à sensibilidade perceptiva em estado bruto. Para levar isso às últimas conseqüências, era necessário eliminar do quadro as referências ao mundo objetivo – o que nos oferece um ar de familiaridade com o conceito de redução fenomenológica. Na redução, como discutimos no capítulo um, a proposta husserliana é de colocar entre parênteses as teses (ou as representações) acerca do mundo para conhecê-las como se nos apresentam. Merleau-Ponty radicaliza essa proposta de partir para a experiência, preconizando o mundo da experiência e da percepção primordial, enfatizando a sensibilidade.

O manifesto suprematista foi lançado em 1915 e se chamava: *Do cubismo ao suprematismo*. Foi escrito por Malevitch com ajuda de outros artistas, dentre eles o poeta Maiakovsky. O nome suprematismo fazia referência a uma supremacia da sensibilidade na pintura e na arte como um todo.

Embora reconhecendo que a representação dos objetos não invalida a arte que a utiliza, Malevitch acreditava que, através dos tempos, a verdadeira arte – a sensibilidade pura – desaparecera detrás do amontoamento dos objetos. O suprematismo seria, portanto, uma ruptura radical com esse método e uma redescoberta da arte pura, isto é, da supremacia da sensibilidade (Gullar, 1999, p.134)

O objetivo de Malevitch era de atingir o sensível por meio das formas geométricas puras, eram essas formas puras que se apresentariam à percepção, fazendo alusão mínima à realidade representada. "Signos intuitivos que, livres de qualquer alusão à natureza, tornam-se uma nova estrutura simbólica da realidade. Formas puras, que se dão à percepção com um mínimo de conotações, estão mais próximas daquela 'experiência sensível sem imagens nem noções' " (op.cit., p.136).

Gullar (1999, p.136) considera que o trabalho de Malevitch traz uma conotação metafísica da arte: "funda o mito da arte como expressão metafísica", afirma. Reforça a importância que teve sua obra, ao formular "uma nova linguagem simbólica da sensibilidade que nos permite apreender uma dimensão recôndita de nossa experiência", o que considera como sua maior contribuição. (p.136). É interessante notar aqui o ar de família com o espírito de época - não só da arte, mas da ciência e da filosofia. Esse resgate da experiência e da sensibilidade de que fala Ferreira Gullar está presente também na fenomenologia, como discutido amplamente em nosso primeiro capítulo. O *Quadrado Negro* é de 1913 e o *Quadrado Branco* de 1919, período em que Husserl trabalhava francamente no desenvolvimento da fenomenologia, lidando com a dicotomia sensível e racional.

A tentativa malevitchiana de captar a experiência sensível antes que ela tomasse a forma de uma representação era, a rigor, uma impossibilidade, como discute Gullar (1999), que afirma ser a sensibilidade pura anterior a toda e qualquer representação, "informulável" (p.135).

Consideramos que a proposta de Malevitch, tal como a descreve Gullar, está revestida de grande familiaridade com um caráter teleológico descrito na

fenomenologia husserliana, uma vez que nela há um movimento permanente de busca da essência das formas, inapreensíveis por natureza, já que estão sempre se configurando. Malevitch afirma que “no momento em que o homem apreendesse a realidade do dado, o combate terminaria e se teria atingido a uma eterna e imutável perfeição” (citado por Gullar, 1999, p.135). O pintor afirma, desse modo, sua crença na impossibilidade da eternidade e no caráter processual dos fenômenos, crença que pode ser notada na seqüência de sua afirmação: “desgraçadamente isso jamais acontece e a luta interminável prossegue” (op. cit.). Tal idéia pode ser considerada uma semente para o que Lygia Clark desenvolve posteriormente, quando coloca a experiência como elemento primordial para a arte. A artista atribui um caráter essencialmente temporal ao espaço da obra, que se constitui através da experiência. Captar a experiência sensível antes que ela tome a forma de uma representação, como Malevitch pretendia, significa trabalhar com o pré-reflexivo, atividade da intencionalidade operativa, modo como denominou Husserl a vivência do tempo.

O pintor propôs através de sua arte uma filosofia que introduz uma problemática. O desafio que se coloca a partir de Malevitch é aquele da validade universal ou universalidade dos conceitos – desafio também colocado a Husserl. O filósofo responde ao desafio a partir da busca de um sentido de historicidade e de uma aproximação maior do mundo da experiência, já na fase mais tardia de sua obra, quando dá novas perspectivas aos conceitos de intencionalidade e intersubjetividade, aplicados ao mundo como história e teleologia (Zilles, 2001). Ao voltar-se ao mundo da vida, cuja condição é temporal e teleológica, Husserl instaura

a experiência – ato da consciência – como horizonte de conhecimento. Horizonte aberto e vivo, a experiência humana constitui fatos culturais no mundo da vida.

Seus estudos sobre a temporalidade nos mostram que a experiência vivida atual não está descolada da experiência do outro e do mundo, tampouco de um fundo histórico – retido em nosso vivido como matéria modificada a partir da propriedade sintético-passiva de nossa consciência intencional. De modo que a experiência sensível não pode ser pura, no sentido de que está sempre envolvida – *de modo vivido* – com um fundo de experiências e com a experiência atual do outro.

Malevitch utiliza-se das formas geométricas simples para introduzir um novo sistema de signos, uma linguagem que alude a uma estruturação simbólica da realidade sensível o que, a nosso ver, também oferece um caráter de universalidade da linguagem.

Mondrian, também influenciado pelos cubistas, toma como tarefa encaminhar a pintura para o caminho da plástica pura. De acordo com Gullar (1999, p.161) o pintor compreendeu logo que nesse caminho a pintura "não poderia ser condicionada pela concepção e pelos sentimentos subjetivos. Era preciso encontrar uma objetividade de criação, e o primeiro passo para encontrá-la seria despojar a linguagem pictórica dos elementos da aparência, subjetivos e individuais".

O que significava para ele o subjetivo e individual? Mondrian também buscava, como Malevitch, um mundo desértico, uma pintura sem objetos. No entanto, seu caminho foi diverso: ao invés de eliminar os contrastes, criou na própria tela um aspecto contraditório que visava anular os elementos para “nadirificar as formas”, reproduzindo na tela o movimento da natureza de oposição entre o vertical

e o horizontal (Gullar, 1999, p.187). Opor esses ritmos era o meio de encontrar a síntese das forças contrárias que regem a natureza e o homem. Anulando os contrários básicos reencontraria a harmonia que está além da aparência do mundo. A reprodução desse ritmo natural é que dava à arte o caráter de universalidade, em seu entender. Fora disso, a expressão artística seria individual (op. cit., p.168).

Seu combate ao subjetivo, então, reflete a ênfase em uma certa impessoalidade que o neoplasticismo tinha como proposta para alcançar um universalismo na linguagem plástica. Porém Mondrian, assim como Malevitch, em sua busca de alcançar uma linguagem universal da arte, também destacava o papel da intuição. Para ele, o propósito da arte neoplástica era “expressar uma vitalidade pura” (Mondrian, citado por Gullar, 1999, p. 185). Assim, o sentido de impessoalidade em Mondrian e sua proposta de não-subjetividade não significavam postular uma objetividade oposta, tampouco adotar um objetivismo científico, no sentido de compreender a abstração a partir de leis da geometria ou de leis da ótica. Significavam, sim, seguir basicamente o esquema horizontal-vertical presente na natureza e buscar o nada, o vazio, por meio da anulação de elementos na composição do quadro.

No grupo De Stijl, entretanto, havia divergências quanto ao caminho para se chegar a uma expressão plástica universal. Ao discutir a diversidade do grupo, Gullar (1999) faz referência ao pensamento de Vantongerloo, importante membro daquele movimento, que “entendia que a universalidade da expressão artística coincidia com a descoberta de leis precisas que determinariam as relações entre os elementos

visuais” (p.184). Tais divergências envolvem o problema da dicotomia entre: metafísica e ciência; intuição fenomenológica e objetividade científica.

Doesburg, outro membro do grupo De Stijl, apesar de aproximar-se muito da compreensão de Mondrian, enfatizava um pragmatismo e sentido utilitário e prático da arte. Em sua empreitada, terminou por assumir uma posição essencialmente distinta da original, quando chegou a afirmar que a arte abstrata, na verdade, era concreta, uma vez que as formas, linhas e cores seriam objetos concretos em relação à pintura, do mesmo modo que árvores e animais, por exemplo, são concretos em relação à realidade física. Utilizou em sua argumentação o termo *Arte Concreta* e contribuiu para o desenvolvimento de uma visão que desviou o caminho da arte abstrata de sua rota original, no estilo de Malevitch e Mondrian. Encarar a linha e as formas geométricas como objeto, estabelecia entre elas e o fundo da tela uma relação análoga àquela clássica entre os objetos do mundo (conteúdo) e o espaço (forma). De acordo com Gullar (1999, p.186):

Mondrian bem havia percebido que não bastava suprimir a figura para se obter uma expressão não-figurativa e por isso mesmo é que ela falava da necessidade de destruir o plano e a linha, afastando-se do perigo de uma arte decorativa ou meramente geométrica.

Lissitzky, discípulo de Malevitch, também desviou-se do sentido inicial da busca do mestre e enfatizou o caráter mecânico da abstração em seus desenhos. Ao emigrar para a Alemanha exerceu forte influência no movimento da Bauhaus, tendo introduzido naquele país e na Suíça uma tendência ótica. (Gullar, 1999, p.148).

A influência de Doesberg aliada à de Lissitzky, que “deformou a lição de Malevitch, ao reduzir o problema da sensibilidade pura à expressão de relações meramente óticas, sem qualquer transcendência”, conforme afirma Gullar (1999, p.141), foi decisiva para uma certa redefinição de rumos na arte moderna. O autor considera que tal redefinição representou um retrocesso no movimento que vimos descrevendo aqui, feito por Cézanne, pelos cubistas, por Malevitch e Mondrian. A partir daí a pintura seria conduzida “ao esquecimento de seus propósitos iniciais, mais amplos e mais fecundos” (op.cit., p.169). “Ver as linhas, as formas e as cores como objetos tão concretos como os objetos naturais teria uma influência enorme sobre a arte construtiva e seria responsável por um exacerbamento analítico”. De fato, isso faria retornar a pintura àquela concepção clássica de espaço discutida antes.

Dois aspectos cruciais para os rumos da arte – a busca de objetividade e o pragmatismo no sentido de funcionalismo – estão presentes em outros movimentos desse período, que caminham em paralelo buscando outras trilhas. O apelo não-metafísico, diríamos que até mesmo um combate ao metafísico, revela a presença também aqui da problemática discutida por Husserl⁷, qual seja, o dualismo de ciência e filosofia. O caráter metafísico da filosofia é combatido em prol de um objetivismo cientificista. Essa separação de caminhos desemboca mais tarde no caráter fortemente racional da arte concreta.

Apesar do retrocesso na concepção da natureza das formas geométricas e do desvio de sentido aqui discutido, os movimentos prosseguem apresentando novas

⁷ Isso está presente nas origens mesmas da fenomenologia, mas é especificamente discutido pelo filósofo no livro *A crise da humanidade européia e a filosofia*, de 1930.

formas e construções artísticas que, de certo modo, mantêm os elementos básicos da abstração: o rompimento com a figuração e a “destruição” do espaço da tela. Ao mapear os movimentos russos de vanguarda, Gullar (1999), também interessado nas origens do movimento neoconcreto, chama atenção para um tipo de construção feita por muitos deles: os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko e as arquiteturas suprematistas de Malevitch. Transcendido o objeto representado, o passo seguinte passava a ser transcender a tela, o que fez Malevitch com suas arquiteturas. Tatlin se opunha ao metafísico do suprematismo. Fascinado pela mecânica e influenciado pelo futurismo, recorre a novos materiais – metal e madeira, por exemplo - para construir objetos que não poderiam ser caracterizados nem como pintura nem como escultura. Embora com compreensões diferentes, ambos promovem a ruptura do espaço da tela, permitindo nascer um objeto novo na arte que transcende aquele espaço tradicional da pintura. Lygia Clark, em sua passagem da tela para o espaço, também trabalhará, como veremos, com esse tipo de construção, que denomina “contra-relevos” e “casulos”, e tem como guia de seu trabalho uma “retomada” do caráter metafísico presente no trabalho de Malevitch.

O sentido pragmático e funcional da arte, aliado a um espírito de coletividade, está fortemente presente na Bauhaus. Como nos construtivos em geral, estava interessada na dissolução da fronteira entre arte e mundo, em inserir a produção artística no movimento tecnológico, promovendo uma “integração funcional da arte na sociedade” (Brito, 2002, p.15), integração esta com vocação predominantemente didática, uma espécie de educação estética das massas (op.cit.). Gullar ressalta que a educação era dirigida para resgatar uma integração da arte na vida social:

A Bauhaus afirmava, de certo modo, que a sociedade estava enferma e que a arte dessa sociedade refletia-lhe a doença. Uma sociedade sadia inclui a expressão estética como fator natural de sua vida, pois a arte tem um papel fundamental a desempenhar na vida social. O objetivo do ensino bauhausiano era lançar a base dessa reintegração (Gullar, 1999, p.203.)

Quanto à pintura, prossegue no rumo de rejeitar as alusões figurativas e considerar os elementos da linguagem visual - como a linha, a superfície e a cor - como fatos visuais por si próprios. Não era um movimento, mas uma escola e pretendia aproveitar o criativo presente em todos os modelos de experimentar a arte. Nesse sentido, rejeitava os princípios *a priori* na criação e adotava um certo adogmatismo, conforme ressalta Gullar (1999, p.207). Nesse sentido, cada aluno que por lá passasse, teria a oportunidade de conhecer diversos estilos e definir e criar sua própria linguagem expressiva.

Em 1955 ocorre a fundação oficial da Escola Superior da Forma – em Ulm, Alemanha – por Walter Gropius, também fundador da Bauhaus. Ela já vinha funcionando desde 1950 e os alunos participaram já na construção da escola praticando os ensinamentos. Esse era um projeto que tinha Max Bill à frente, quem traçou o programa da escola, cuja fundação é marco do movimento da arte concreta.

Max Bill considerava a arte abstrata uma arte de transição, uma “continuação do processo abstratizante iniciado no cubismo” (Gullar, 1999, p.214). A formulação da linguagem na arte concreta se funda numa espécie de método de concreção de uma idéia: parte da imagem-idéia para a imagem-objeto, “figura ideológica que,

tornada visível e traduzida em quadro, deu origem a um objeto concreto” (Max Bill, citado por Gullar, 1999, p.214).

Note-se que esse método demonstra claramente um primado da idéia sobre a criação. A imagem-idéia é algo representado que precede a experiência ou ação criadora, o que parece contrariar o impulso moderno original, corroborando a leitura de Gullar anteriormente referida de considerar o concreto um retrocesso que levaria a uma exacerbação analítica.

O termo *Arte Concreta*, proposto pela primeira vez por Van Doesburg, já havia sido empregado por Max Bill em 1936 para designar uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos (Gullar 1999). O concreto é o que existe, não o que é apenas conceito. A arte concreta acentua o caráter objetivo e verificável da imagem final. “A estética concreta, segundo a formulação de Bill, propõe a criação de uma arte baseada numa concepção matemática” (op.cit. p.214).

Isso está relacionado ao caráter funcionalista da arte. Derivada do movimento De Stijl e da Bauhaus, a arte concreta trazia o ideal social da arte, compreendia a atividade do artista como algo relacionado aos meios sociais de produção, à evolução tecnológica e científica.

Herdava também uma preocupação com a linguagem da pintura e prosseguiu perseguindo uma expressão estética envolvida com um ideal de integração com o mundo e despojada de um sentido subjetivo. Ao referir-se a Max Bill, Gullar (1999, p.237) afirma:

Na Bauhaus aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva e descobri-la diretamente nas qualidades objetiva dos materiais. Aprendera a lidar com as cores como *fat*os da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética.

Um vocabulário cientificista, diríamos, que reflete um desvio daquilo que pretendeu o movimento moderno, que como tentamos demonstrar neste capítulo trouxe a tentativa de uma arte que passasse da representação figurativa para a recuperação da experiência e da sensibilidade. Nessa tentativa, o movimento da arte moderna desembocou no abstracionismo. Este, em suas origens genuínas, trazia a preocupação da construção de um novo espaço pictórico livre das representações do mundo. O quadro, ao ser despojado de referências aos objetos do mundo - já representados - instauraria uma linguagem artística dirigida à sensibilidade originária da percepção tomando forma.

A passagem que se fez para a arte concreta envolveu um caráter desenvolvimentista, calcado no progresso e no desenvolvimento tecnológico, na integração da arte ao desenvolvimento social. Tal idéia estava difundida nos diversos construtivismos - que se apropriaram da nova linguagem plástica que vinha sendo desenvolvida, no que ela tinha de concreto e objetivo, seu vocabulário, diríamos, e o utilizaram de modo "mecânico". O argumento de que as preocupações metafísicas de Mondrian e Malevitch, por exemplo, refletiam um individualismo ou subjetivismo, a nosso ver, reflete o incômodo com o aspecto vanguardista e com a "aspereza" da

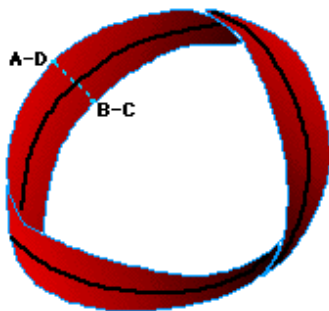
arte por eles proposta. O científico oferece a comodidade das leis objetivas, como discutimos na parte inicial deste capítulo.

É curioso pensar que do mesmo modo como a Psicologia da Gestalt afastou-se do seu sentido descritivo inicial, fenomenológico, para deixar-se seduzir pelo cientificismo das leis objetivas da percepção, a arte passou da abstração para a arte concreta.

Max Bill trabalhou a noção de espaço e forma. Suas esculturas visavam mostrar a “configuração do espaço infinito em seu movimento infinito” (Bill, citado por Gullar, 1999, p.222). Muitas delas foram desenvolvidas em torno da idéia da fita de Moebius (Fig. 5), descoberta do matemático e astrônomo alemão August Möbius (1790-1868) que deu origem à topologia, ramo da matemática que estuda as propriedades das superfícies (Ribeiro, L., s/d). A fita de Moebius é uma superfície de duas dimensões que só tem um lado, permitindo que se passe de um lado da fita a outro sem perfurá-la nem passar pela borda externa ou interna. Assim, a fita de Moebius não tem um lado de dentro nem de fora, somente um que ora está fora, ora dentro. Além disso, ela tem uma única borda. A obra *Unidade Tripartida* (fig.6), de Max Bill, ilustra isso. De acordo com Gullar, apesar da ênfase que o escultor dá aos aspectos matemáticos na construção da obra, ele guarda um caráter ingênuo e intuitivo e em sua obra identificamos “suas qualidades de forma coerente, significativa, poética” (op.cit., p.223). No entanto, seu fascínio pela matemática fez com que a preocupação científica se sobrepusesse à invenção estética e suas obras não tiveram o desenvolvimento esperado.

Preocupação científica que também se reflete na leitura e no uso que o escultor faz da Psicologia da Gestalt. Lidar com as cores como fatos da percepção que criam ações e reações, como Bill propunha, significa reduzir as cores e as formas a simples veículos da dinâmica visual, o olho-máquina a que se refeririam mais tarde, em seu manifesto (anexo A), os neoconcretistas. Esse corpo mecânico não instaura uma linguagem realmente expressiva, iriam argumentar, uma vez que estavam interessados na significação da forma.

Fig 5 – Fita de Moebius.



Gullar (1999, p.237) constrói uma argumentação que tenta remontar e explicar essa passagem e um certo equívoco que se constituiu em grande parte por influência das propostas da Psicologia da Gestalt.

A matemática passou a desempenhar para os artistas concretistas o papel da realidade, pois era a justificativa teórica para as formas que se mostravam na arte concreta sem referência à realidade natural. Isso submetia a arte à ciência, conferindo à forma apenas um aspecto objetivo que, desse modo, perde a significação que tem enquanto expressão humana. De acordo com Gullar, isso se deve a uma compreensão equivocada – baseada na Psicologia da Gestalt – do conceito de forma. Ao identificar as leis da percepção com as leis do mundo físico “a

Gestalttheorie não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende”, afirma Gullar (1999, p.238).

O autor utiliza-se de alguns dos desenvolvimentos de Merleau-Ponty acerca da estrutura - que discutimos longamente no primeiro capítulo desta tese - e destaca a noção de organismo, que considera perdida na passagem do abstrato ao concreto. Tal noção implica a questão da significação que a estrutura assume e que dirige a ação criativa, ou seja, a significação funciona como norma – no sentido merleau-pontyano de intencionalidade – que indica o caminho mais adequado para o organismo enquanto age. Considerar a forma como significação tem grandes implicações:

No campo da estética a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e, como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo em que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como fenômeno físico – que ela também o é, sem dúvida – a *gestalttheorie* relega para segundo plano o problema da significação. Mas a forma significativa é a matéria mesma das artes visuais. (Gullar, 1999, p.239).

Figura . 6 – Max Bill – Unidade Tripartida

Isso é central para nossos desenvolvimentos neste trabalho. A forma é expressão e é apenas a experiência que pode mostrar a forma *em formação*, o ato da expressão, o gesto. Nisso reside um argumento que reúne idéias de Merleau-Ponty, da Gestalt-Terapia e do movimento Neoconcreto. Partindo de um referencial fenomenológico, os três conjuntos propõem trabalhar com a experiência e atentar para a forma como significação. Pedrosa (1979), ao discutir a expressão e a forma, afirma que a vitalidade mais alta está expressa na estrutura mais inevitável, ou seja, na forma que se configura, que se apresenta durante a experiência. Caráter corroborado por Canongia: “o sentido dessas formas não preexiste à nossa ação, não estava ali antes. É essa ação que vai criar aquilo de que teremos experiência” (Canongia, 2005, p.21).

O movimento concreto, ao contrário, enfatiza uma objetividade da obra de arte – fundada na racionalidade da forma - e trilha outros caminhos. Irradia-se de Ulm, na Alemanha, para a América Latina, primeiro para a Argentina – cujo principal representante era Tomás Maldonado e depois para o Brasil. Max Bill esteve presente na primeira Bienal de São Paulo e ganhou o grande prêmio de escultura com a obra *unidade tripartida*. A partir dessa Bienal, muitos artistas brasileiros “entregaram-se de maneira mais decidida às experiências no campo da linguagem geométrica” (Gullar, 1999, p.215).

Em torno de 1951, ano da Bienal, surgiam no Brasil experiências concretas, já renunciadas pelas esculturas mecânicas de Mary Vieira em 1948 (Canongia, 2005). A instituição oficial da arte concreta no Brasil se deu em 1952, com a publicação do manifesto *Ruptura*, que marca a fundação do grupo paulista de artistas concretistas.

Defendiam um espaço não-representativo e propunham uma produção com base no conhecimento científico e progressista. Dirigiam-se ao problema da dinâmica visual e exploravam os efeitos da construção seriada (Gullar, 1999). O autor atribui a esse grupo o exagero de “tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia” (p.234), o que a nosso ver não constitui um exagero, uma vez que não faz outra coisa senão seguir a máxima do concretismo: partir da imagem-idéia para a imagem-objeto.

No Rio de Janeiro, em 1953, alguns artistas reúnem-se em uma exposição com o nome de Grupo Frente. O grupo se organizara em torno de Ivan Serpa e seus alunos e contava com a presença de Lygia Clark e Franz Weissmann que “derivando de experiências abstratas, penetraram o âmbito da linguagem geométrica” (Gullar, 1999, p.233). O grupo não obedecia a critérios estéticos rígidos e se propunha a utilizar experimentalmente a linguagem geométrica, o que não significava ecletismo, como advertiam. Em 1955 fazem uma nova exposição em cujo prefácio, escrito por Mário Pedrosa, aludem a uma “altíssima missão social da arte qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar suas próprias emoções” (Pedrosa, citado por Cocchiarale e Geiger, 1987, P.231). Aqui já se nota uma ênfase da sensibilidade, que se refletia em sua “preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas” (Gullar, 1999, p.233).

Após duas exposições conjuntas, em 1956 em São Paulo e em 1957 no Rio de Janeiro, ficaram flagrantes as diferenças entre os dois grupos, o que desembocou na formação do grupo neoconcreto, conduzido pelo grupo carioca – Grupo Frente.

Lygia adiantou-se ao neoconcreto, na I Exposição de Arte Concreta brasileira, em 1957, apresentando as “superfícies moduladas”, onde já ultrapassava o credo concretista de Max Bill. De acordo com Gullar (1999), sua posição nova e revolucionária “já definia o caminho que iria tomar a arte concreta no Brasil com a formação, em 1959, do Grupo Neoconcreto” (p.235). O neoconcretismo se constituiu num importante movimento na arte de vanguarda brasileira, conforme discutiremos a seguir.

Capítulo 3 – Do espaço à espacialização: o movimento neoconcreto e a experiência com o espectador

Seja como for, o mundo está à minha volta, e não à minha frente.

Merleau-Ponty

3.1 – O movimento neoconcreto

O movimento neoconcreto foi inaugurado com uma exposição realizada no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participaram com seus trabalhos um grupo de sete artistas, dentre eles, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar e Lygia Clark, aos quais se somaram depois mais oito artistas – incluído no grupo Helio Oiticica – para compor o movimento. É importante ressaltar que os trabalhos dos artistas que aderiram ao movimento - a maior parte ligada anteriormente ao concretismo, seja fazendo parte do grupo Frente, seja trabalhando de modo independente - já traziam uma produção que naturalmente embutia os questionamentos que faria o neoconcretismo e apresentavam propostas que significavam respostas e avanços em relação àquelas questões que se colocavam. Nesse sentido, como nos lembra Gullar (1999, p.244), o neoconcretismo foi uma aglutinação de artistas em torno de preocupações e tentativas de soluções comuns.

Vindos de experiências pessoais, até certo ponto isoladas, mas trabalhando as mesmas proposições gerais da arte concreta, os artistas que integram esse movimento encontraram-se, em certo ponto, pela afinidade das soluções que iam

descobrimo. Essas soluções permitiram-lhes uma reformulação de alguns problemas básicos da arte contemporânea.

O movimento neoconcreto apresentou suas propostas no MAM, através das obras mostradas e de um manifesto⁸ assinado pelos artistas, impresso no catálogo da exposição e publicado no Jornal do Brasil em 21 de março de 1959.

O manifesto foi um recurso importante para a arte moderna. Conforme discutido no capítulo anterior, o modernismo se configura em vanguardas, caracterizadas pela proposição de novas linguagens que, entretanto, vão ganhar novos significados apenas a partir de sua disseminação no contato com o espectador. A arte moderna se interessa pelo público e quer se colocar em contato com ele de modo direto, os artistas começam a tomar posição a respeito de suas obras, se contrapondo muitas vezes aos críticos e o manifesto é o veículo mais utilizado. Ferreira e Cotrin (2006) fazem referência a esse fenômeno: "a arte moderna será marcada por duas inflexões importantes, e não-dissociadas, no campo dos escritos de artistas, indicando a tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte: o manifesto e os textos teóricos" (p.12).

O manifesto neoconcreto (anexo a) de fato toma ativamente a palavra como um texto de vanguarda - enfático no combate ao pensamento e atitude cientificistas que reinstituíram o problema do racionalismo na arte moderna. Trouxe como eixo

⁸ Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o manifesto neoconcreto serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo.

central a proposta de resgatar o problema da expressão e combater o racionalismo predominante naquilo que chamou de “atitude cientificista”, conforme expresso nesse trecho: "o neoconcreto (...) nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões 'verbais' criadas pela arte não-figurativa construtiva" (*Manifesto Neoconcreto*).

Refere-se diretamente a algumas escolas: Neoplasticismo, Construtivismo, Suprematismo, Escola de Ulm e particularmente a Arte Concreta, criticando-as como teorias que “consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica” adotando uma “noção mecanicista de construção” (op.cit.).

De fato, o caráter mecânico do concretismo brasileiro é derivado da arte concreta da Escola de Ulm – representada por Max Bill. Essa, por sua vez, herda um caráter mecânico que foi associado ao abstracionismo, quando se passou a utilizar as formas geométricas não com o teor metafísico de Malevitch – que visava à expressão pura -, mas como aprofundamento dos elementos óticos. A arte concreta desenvolvida na Escola de Ulm estava dotada desse caráter mecânico, afastando-se cada vez mais do aspecto metafísico da “sensibilidade pura malevitchiana”.

O movimento neoconcreto busca retomar o caminho de Malevitch. Partindo de uma releitura de abstracionistas clássicos, como discutimos, tomando como referências básicas Mondrian, Pevsner e Malevitch, defende o não-figurativo e a utilização da linguagem geométrica. Propõe o resgate das qualidades da arte através de “uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria” (*Manifesto Neoconcreto*).

É nesse sentido que Gullar (1999, p.7) situa o neoconcretismo como “herdeiro conseqüente das experiências artísticas mais radicais de nosso tempo”. Como pode ser notado no manifesto, eles se propõem retomar e exaltar uma dimensão transcendente na obra de Malevitch, quem "por ter reconhecido o primado da 'pura sensibilidade na arte', salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade".

3.1.1 - A crítica ao racionalismo

A argumentação central do manifesto é de que a “exacerbação racionalista” da arte não-figurativa geométrica retira a autonomia da arte porque substitui suas qualidades estéticas por noções científicas.

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (*Manifesto Neoconcreto*).

Isso é fundamental para compreender por que os neoconcretistas vão enfatizar essas categorias (espaço, tempo e forma) e postular um paradigma orgânico no lugar do mecanicista: querem retomar as qualidades afetivas, a sensibilidade, a significação existencial e emotiva da arte. A obra de arte é, para

eles, um “quase-corpus”, um “organismo vivo”, afirmam, declarando no manifesto basearem-se nas noções de organismo de Suzanne Langer e W. Wleidlé.

Buscam inspiração filosófica especialmente em Merleau-Ponty. O crítico brasileiro Mário Pedrosa é o responsável por indicar o filósofo aos artistas do movimento neoconcreto. Arantes (2004, p.78), ao indicar o envolvimento de Mário Pedrosa com a fenomenologia, afirma: “é por indicação sua que os neoconcretos adotarão, no final dos anos 50, a autoridade da *Fenomenologia da Percepção* para se afastarem da Gestalt e marcarem sua divergência com o concretismo”.

O manifesto se refere diretamente a Merleau-Ponty como um representante da filosofia que denuncia o preconceito racionalista de que o homem é uma máquina e que tudo pode ser explicado por um pensamento mecanicista, afirmando sua concepção de obra de arte:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que (..) só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica (*Manifesto Neoconcreto*).

Para eles, a genialidade de Mondrian e Pevsner permitiu que aqueles pintores “no corpo-a-corpo com a expressão” (op.cit.) pudessem superar os limites impostos pelas teorias que eles próprios ajudavam a formular. Põem em destaque o novo espaço que nasceu a partir de suas obras: Mondrian e a destruição da superfície, do plano e da linha; a expressão orgânica revelada no espaço instituído pelas formas esculturais de Pevsner.

De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu. (...) só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores (...) Do ponto de vista estético a obra começa a interessar precisamente pelo que nela transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela (*Manifesto Neoconcreto*).

Os neoconcretos precisavam promover uma retomada justamente para resgatar o que foi construído a partir daquilo que suas obras destruíram: um novo espaço, expressivo e significativo.

3.1.2 - O espaço neoconcreto: espacializ-ação

Os artistas do movimento neoconcreto postulam em seu movimento a instauração de um novo espaço – como vivido que nasce da expressão. Ao longo do manifesto, encontramos várias referências a essa temática - aqui organizadas em quatro tópicos por nós considerados característicos do espaço neoconcreto.

1 - O novo espaço é instaurado pelo uso do “vocabulário geométrico” na expressão.

A linguagem das formas geométricas permite acessar a “experiência primeira – plena – do real”, reacender essa experiência, promover um retorno à origem. Para eles, o geométrico permite a expressão de realidades humanas complexas, como demonstram Mondrian e Malevitch, por exemplo.

2- O novo espaço transcende o espaço objetivo mecânico em direção a uma concepção de espaço como estrutura complexa.

A obra de arte, um organismo estético, não ocupa um lugar no espaço objetivo, as noções de causa e efeito, estímulo e resposta, perdem validade. As noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. Tempo, espaço, forma e cor não são decomponíveis em partes, estão absolutamente integrados.

O espaço – antes compreendido à maneira clássica como parte do idêntico e separado de seu conteúdo – passa a ser compreendido como inseparável deste, assim como do tempo. Espaço que deixa de ser estático e expresso por um substantivo, para assumir um caráter dinâmico, um espaço instituído a partir da ação – temporal – e referido por eles como “especialização”.

(...) fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como especialização da obra. Entenda-se por especialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem (*Manifesto Neoconcreto*).

3 – Na especialização o tempo é o vetor da expressão

Isso significa postular o espaço da obra como um espaço vivido – a especialização a que se referem no manifesto neoconcreto. A especialização é que dá organicidade à estrutura. A esse respeito, Lygia Clark afirmou, em carta a Helio Oiticica (Clark, carta de 21.9.1968, in Figueiredo, 1998, p. 35), ser o tempo o “novo vetor da expressão do artista”, o tempo vivido e não o mecânico, enfatiza.

O espaço em questão é vivido e a vivência é temporal, o que significa adotar uma concepção fenomenológica da temporalidade. Os neoconcretistas atentaram para a temática do espaço-tempo já na origem do movimento e o trabalho ulterior de alguns dos artistas, como por exemplo, Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape, aponta para um aprofundamento dessa experiência. No próximo capítulo deste trabalho discutiremos essa questão, a partir de um diálogo entre o trabalho de Lygia Clark e as considerações husserianas acerca da vivência do tempo.

4- O espaço expressivo é instaurador de significação

Colocam o organismo como “um símile para a obra de arte”, ressaltando, entretanto, que “a simples noção de organismo não é suficiente para expressar a realidade específica do organismo estético” (*Manifesto Neoconcreto*). Só com a consideração de que a obra funda uma significação nova pode-se expressar essa realidade. A noção de organismo não é suficiente, os neoconcretistas postulam a necessidade da instauração de novas significações para expressar a realidade específica do organismo estético, o que exige o espectador como participante ativo na estrutura. Conforme proposto por Merleau-Ponty, a significação da estrutura está na ordem humana ou simbólica, o que implica dizer que apenas o homem, dotado de um corpo e de capacidade expressiva, pode instaurar significações.

Tomam, assim, os neoconcretos, a noção merleau-pontyana de significação tácita – a significação que emerge na origem da percepção. Ferreira Gullar, um dos membros desse movimento, afirma a esse respeito: “os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir, nele, pela

experiência direta, novas significações” (Gullar, 1999, p.246). Ele retoma as idéias de Merleau-Ponty acerca da existência de uma simbologia tácita de nosso corpo:

À percepção de qualquer um de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas, etc. - e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais (op.cit.).

Notamos, assim, que a questão da significação implícita no espaço neoconcreto expressa um viés que parte da experiência perceptiva – e por isso mesmo corporal, já que se baseia no paradigma fenomenológico, tal como desenvolvido por Merleau-Ponty, que toma o corpo como o centro. Tal compreensão é fundamental para discutir os passos que Lygia Clark dará em direção à participação do espectador e a um envolvimento cada vez mais direto e explícito do corpo em seu trabalho.

Em suma, consideramos que o movimento neoconcreto tem como grande mérito - e marca decisiva para reconvocar a produção artística para a retomada dos rumos do impulso moderno original - a ressignificação do espaço da arte. Estrutura complexa, construída pela utilização do vocabulário geométrico como forma de expressão, o espaço neoconcreto transcende o espaço mecânico e – temporalizado – transforma-se de espaço em espacialização, de substantivo em verbo, fundando um espaço expressivo, expressão esta que nasce de ações instauradoras de significações. Consideramos que é desse modo que, no bojo desse movimento, se institui a experiência no trabalho de arte.

Lygia Clark e Helio Oiticica levaram a fundo a concepção neoconcreta de espaço - que eles ajudaram a construir - e desenvolveram seus trabalhos em direção à experiência, tendo alcançado um papel fundamental na introdução, na arte brasileira, da experiência corporal, precursora de muitos desenvolvimentos posteriores.

Lygia Clark faz um percurso que, de certo modo, retoma o caminho de Malevitch. Parte também da tentativa de abandonar o objeto, de entrar no âmbito do não ser, do vazio do deserto. Prosseguiu no caminho que ele parecia percorrer, mas que abandonou, talvez por ter cedido ao regime e permanecido na Rússia. Lygia partiu das composições geométricas, retirou a moldura do quadro, mergulhou-o no espaço, passou às estruturas em relevo, construiu os casulos.

A passagem do quadro para o espaço, iniciada com os contra-relevos, significava que Lygia pretendia construir no espaço mesmo e não deixar o quadro permanecer um espaço dentro do espaço. Ela queria misturar a obra e o espaço, torná-lo orgânico, o que nos indica sua concepção e busca de construir um espaço vivido. O espaço é a vivência-temporal, como discutimos, a forma que o espaço toma é dada pelo vivido. Em nossa concepção isso está na base do salto que ela dá em direção à experiência - primordialmente sensível.

Foi quando fez nascerem os *Bichos*, que “passearam” pelo chão, mergulhados no mundo da experiência com o espectador. Eles convocam os espectadores a manipulá-los, dando a eles formas mutáveis, transformando o espaço ao redor. Consideramos que aqui ela “ultrapassa” o ponto a que chegou Malevitch. Percebeu e assumiu a experiência e a ação com o espectador como elemento fundamental na composição da estrutura ou forma da obra.

Com o *Caminhando* ressalta o ato, o gesto, afirma atribuir uma “importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante” (Clark, 1964/1980, p.25). O ato é experiencial, dirige o espectador para uma vivência, proporcionando uma experiência essencialmente expressiva, que nasce de um campo, um *campo de experiência*, como nós propomos neste trabalho. Propomos a noção de campo de experiência a partir de uma construção teórica apoiada na filosofia e na teoria da arte, como vimos tentando demonstrar ao longo da tese, porém inspirados em uma proposição de certo modo “panfletária” da própria artista, no texto “Nós recusamos”, de 1966, onde afirma: “recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o *momento do ato como campo de experiência* [itálicos nossos]” (Clark, 1966/1980, p. 30).

3.2 - A experiência: o ato, o corpo e a relação com o espectador.

O trabalho de Lygia e de outros neoconcretistas - como Helio Oiticica, por exemplo - reflete e, ao mesmo tempo, constrói uma concepção experimental de arte fundamentada na fenomenologia e que introduz a corporeidade como elemento fundamental. No *Manifesto Neoconcreto* a referência a tal concepção surge em forma de contraposição à compreensão racionalista:

Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma relação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e de se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

A referência ao olho-corpo reivindica para o espaço da obra um espectador-participante que atue, aja produzindo significações. A significação produzida em ato nasce de uma síntese temporal realizada pelo corpo, não se trata de uma produção racional deliberada, mas de uma ação corporal espontânea. O que se baseia na fenomenologia merleau-pontyana: na simbologia tácita do corpo que sublinhou Gullar e que apontamos antes neste capítulo; em sua primazia do corpo como a origem, onde se apóia a racionalidade, considerado o corpo com o ponto-zero da espacialidade:

Um espaço calculado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, e não à minha frente (Merleau-Ponty, 1992, p.48).

Para ele, a ação é síntese temporal espontânea do corpo e indica o significado mais genuíno, o corpo em ação configura uma forma expressiva do significado da estrutura. Por isso, tudo o mais decorre daí.

Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “em virtude” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele. Ela não escolhe ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo. Ela deve trazer no seu coração este peso, esta dependência que não lhe podem advir de uma intrusão exterior (...) há no seu centro um mistério de passividade (op.cit., p. 43).

No próximo capítulo discutiremos o trabalho de Lygia Clark, no qual aprofundaremos a temática da temporalidade e da corporeidade no âmbito da experimentação. Ela e Helio produziram trabalhos que buscaram despertar os sentidos, acionar o corpo, para fazê-lo capaz de retomar sua posição central original perdida, subjugada pelo racionalismo, submetida a condicionamentos vividos pelo homem ao longo da história. O conceito de supra-sensorial em Oiticica estava na base de suas propostas vivenciais. Exercícios criativos dirigidos aos sentidos para: "levar o indivíduo a uma 'supra-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do seu centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (Oiticica, 1968/1983).

Lygia dedicou a maior parte de sua obra a esse despertar do corpo, tendo denominado uma de suas etapas "nostalgia do corpo", aludindo a um corpo que estava ausente, suscitando saudades.

Antes de passarmos às discussões mais afetas especificamente ao trabalho de Lygia e suas implicações na corporeidade e na experimentação, consideramos necessário traçar algumas linhas para compor a paisagem desse período que institui a experiência e que marca a transição para a chamada Arte Contemporânea. As temáticas da corporeidade, do ato e da participação do espectador estão entrelaçadas e pretendemos mostrar que, com modos e origens diversificados, elas surgem no cenário desta passagem do moderno ao contemporâneo. Surgem nos Estados Unidos e no Brasil, demonstrando também um movimento de

descentralização da produção artística, tradicionalmente localizada no continente europeu.

Uma das importantes linhas de força é o abstracionismo americano, em especial o trabalho de Jackson Pollock. Depois da segunda guerra, a arte abstrata consolidou seu processo de expansão mundial. Mondrian, Klee e Kandinsky vão para o primeiro plano. Muitos artistas se transferiram para os Estados Unidos, dentre eles Mondrian e Léger e diversos membros da Bauhaus: Gropius, Mies Van der Rohe e Moholy-Nagy, que funda em Chicago, em 1938, a New Bauhaus. O movimento de abstração na arte americana ainda era incipiente. O Modernismo norte-americano, assim como o brasileiro, teve fragilidades e dificuldades em função de uma “compreensão pouco profunda do legado das vanguardas européias”, argumenta Canongia (2005, p.29). Os programas americanos de incentivo investiram muito na produção artística a partir dos anos 30 e os artistas, atraídos pelas variantes geométricas do cubismo (Bonfand, 1996), dão passos em direção ao abstracionismo. Pollock em 1947 já realiza os primeiros *drippings*⁹ e a gestualidade na pintura ganha força de estilo com sua *Action Painting*. Junto com a *Color-field* – dos artistas Rothko, Still e Newman ela constitui o movimento expressionista abstrato americano.

De acordo com Bonfand (1996) a *action painting* de Pollock foi propagada por Clement Greenberg – o proeminente crítico de arte americano - com “a dupla

⁹ Termo no inglês que no âmbito da linguagem da arte é utilizado no original em geral para se referir ao estilo de pintura de Pollock, “golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse numa obra”, afirmou Alan Kaprow.

estratégia de mostrar como ele ultrapassa a herança europeia e como a América parece imprimir-se em sua obra” (Bonfand, 1996, p.112). A abstração americana já não está separada da sociedade, começa a se desenvolver a idéia de que há nas obras abstratas uma “impressão implícita, uma marca da cidade americana ou mesmo da América, e que a abstração alimenta-se dessa América” (op.cit., p.111).

Apesar desse caráter auto-referenciado que colore com tintas imperialistas também a arte americana, devemos considerar que após as dificuldades de construção de um caráter moderno em sua arte, nos anos 50 a arte produzida nas Américas – tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil – já estava suficientemente amadurecida para assumir uma “liberdade estilística em relação aos cânones modernos da Europa”, como argumenta Canongia (2005, p.29), o que já indicava sua autonomia.

A autora marca uma diferença entre os dois países: "enquanto os Estados Unidos eclodiram com uma pintura de caráter abstrato-informal, dissolvendo a grade cubista e absorvendo a escritura automática do Surrealismo, o Brasil optou, principalmente, pela abstração geométrica, originária das vertentes construtivas" (op.cit.).

Essa distinção é importante, no sentido de demonstrar os dois caminhos que foram possíveis a partir da “ramificação” abstracionismo informal e abstracionismo geométrico que apontamos no início do capítulo, assim como marcar essa profunda diferença de rumos entre a arte brasileira e a americana nos anos 40 e 50. No entanto, consideramos que a introdução da ação corporal no espaço é uma característica que faz um ponto de contato entre eles, em especial os

neoconcretistas que neste capítulo vamos “representar” por Lygia Clark e Helio Oiticica e que possibilitará um reencontro dessas duas tendências abstracionistas nas origens da arte contemporânea – marcando ali a presença do corpo e do ato experimental.

O caráter ativo da pintura de Pollock está demonstrado em sua própria denominação – *Action Painting* – feita a partir de um verbo no gerúndio, que indica uma ação presente. Nessa pintura, o artista fazia um intenso uso corporal durante o ato de pintar sobre a tela, já fora do cavalete, estendida no chão – “uma ação no espaço real, a partir de uma ação de pintura” (Canongia, 2005, p.13) que valorizava extremamente o gesto habitual. Kaprow (2006, p.40) afirma que isso se deve à influência surrealista. Argumenta ainda que Pollock supera o aspecto “cheio de refinamento” - proveniente de um controle e treinamento presentes no surrealismo - e penetra a própria obra a partir de um “automatismo do ato” .

Aqui o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (op.cit.).

É importante ressaltar que, apesar de considerarmos o corpo um ponto de contato entre suas obras, há uma diferença fundamental de foco. A obra de Pollock está centrada no seu universo emocional. Um expressionismo que se volta para dentro, para “uma subjetividade declarada, onde o eu privado do artista assumia domínio autoral e atividade confessa” (Canongia, 2005, p.13). Estamos no final dos

anos 40 e ainda há no trabalho de Pollock traços do mito do artista que cria um objeto de arte, o “gênio”.

No caso de Lygia, Helio e dos neoconcretistas que derivaram para a experimentação – já nos anos 60 -, o domínio autoral não é do eu privado do artista, pelo contrário, na esteira de sua formação construtiva, o movimento neoconcreto trazia o desejo de uma ação social transformadora. Partindo da crítica ao paradigma mecanicista-cientificista, o qual extirpara qualquer traço de subjetividade do contexto da produção de arte, os neoconcretos reintroduziram no espaço, como discutimos, a expressão. Porém, com uma concepção de expressão que passa longe da idéia de um eu privado, mas sim, consideramos, de expressão enquanto significação produzida na estrutura orgânica, na relação artista-obra-espectador. É fundamental, aqui, sublinhar que essa concepção está inspirada na noção merleau-pontyana de estrutura e que se aproxima da noção de campo organismo-ambiente da Gestalt-Terapia, como discutiremos adiante.

Nesse sentido, a ação corporal envolvida em seu trabalho é uma ação que atende ainda ao ideal de junção arte e vida das tradições construtivas. Do modo como percebemos, o experimental introduzido pelo neoconcreto – envolvendo essa estrutura orgânica – está muito próximo do sentido de coletivo que propunha Mondrian – depois transformado pelos construtivistas e concretistas. Assim se justifica sua ênfase em um tipo de fazer artístico que proporcionasse a ação corporal do espectador, experimentando e ressignificando.

A questão da ruptura do espaço da tela está conectada com essa temática e é outro aspecto que nos convida a um diálogo entre o trabalho de Pollock e dos

neoconcretistas brasileiros. Assim como Lygia Clark, que trabalhou profundamente esse aspecto, Pollock também teve essa preocupação. Tirou a tela do suporte, utilizou telas muito grandes, e como relata Kaprow (2006, p.41) “ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum* (...) virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada”, fazendo a imaginação do espectador prosseguir infinitamente, perdendo o panorama de um final para a tela. O autor considera que Pollock, com sua pintura, atingiu a superação de um corte que a pintura – quando bem enquadrada na tela - faz entre o mundo do artista, a realidade e o mundo do espectador.

O pintor teria alcançado isso por meio de três características: a improvisação, a escala e o espaço. A improvisação “que nos proporciona prazer igual ao da participação em um delírio” (op.cit.p.42); a escala trabalhada com o uso de telas enormes, o que fazia com que diante de seus quadros o espectador perdesse a referência de sua existência temporal e sofresse uma espécie de assalto, que podemos aqui relacionar com a experiência do descentramento que discutimos antes. "O nosso tamanho como espectadores, em relação ao tamanho da pintura, influencia profundamente nossa disposição a abrir mão da consciência de nossa existência temporal enquanto a experimentamos (...) faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos" (ibid).

Quanto ao espaço, Kaprow, nesse trabalho, não avança numa sustentação teórica acerca dos recursos técnicos que levariam a isso, mas aponta nas obras de Pollock um resultado final de projeção da pintura para fora da tela em direção de quem a olha, como:

colagens cubistas que saem da tela. No caso atual, a pintura se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência. Consequentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante (Kaprow 2006, p.43).

Consideramos que Lygia Clark, no que diz respeito ao rompimento do espaço da tela - inseparável da questão da participação do espectador -, avançou em relação à Pollock. Como veremos no próximo capítulo, ela orienta sua plástica pela linha orgânica e, mesmo sem abandonar a pintura, consegue em algum nível fazê-la compor o espaço. Mais tarde, quando abandona o plano – e com ele a pintura –, envolve mais o espectador com a obra, primeiro com os *Bichos*, em 1960, depois com o *Caminhando*, em 1963, onde introduz explicitamente a ação do espectador na produção da obra, até as experiências mais radicais com o corpo, na década de 70.

As práticas de Pollock desembocariam nas *performances* e nos *happenings*, sendo ele considerado por muitos como seu principal precursor, “aquele que numa atividade corporal libertária, introduziu definitiva e concretamente o sujeito da ação, o sujeito-artista, na estrutura da obra” (Canongia, 2005, p.14).

As experiências ulteriores de Lygia Clark e de Helio Oiticica também se dirigiriam para um sentido performático e ainda implicariam mais radicalmente os espectadores. São experiências que mergulham o espectador em um ambiente vivencial, como por exemplo: os *Parangolés Coletivos*, o *Crelazer* e o *Éden*, de Helio; *Baba Antropofágica*, *Túnel* e *Viagem*, de Lygia. Essas obras são da década de 70 e

já estão no âmbito da arte contemporânea, respirando ares que mergulham a arte na experiência cotidiana.

O abstracionismo geométrico – caminho original de Lygia – era dotado de formalismo e trabalhava com um rigor construtivo. O informal, desde os cubistas com as colagens, dos movimentos Dadá e Surrealista, desmistificava e provocava a arte. Duchamp também o fazia com seus *readymade*, como ressalta Canongia: "a tentativa de tirar o objeto artístico da esfera restrita da própria arte, e lançá-lo diretamente na vida, junto às instâncias imediatas do vivido, foi, sem dúvida, um dos grandes trunfos da experiência Dadá e, sobretudo, de Marcel Duchamp" (Canongia, 2005, p.23).

É interessante notar, porém, que, antes de uma certa influência duchampiana – presente depois, em especial no trabalho de Helio Oiticica a partir do final dos anos 60 - a ruptura feita pelos neoconcretistas e o trabalho de Lygia e Helio de caminhada em direção ao experimental, ao corpo e ao ato, tiveram desenvolvimento independente, que se manteve coerente com o espírito e o rigor construtivo. A autora afirma: "o curioso, porém, é que todas as rupturas engendradas na prática construtiva, e que levariam os artistas a um campo experimental ousado e inédito, foram resultantes lógicas do próprio processo construtivo, guardando sempre com ele um elo de continuidade" (op.cit., p.40).

O que Canongia chama de curioso consideramos plenamente compreensível, uma vez que, como já propusemos, o sentido construtivo de coletividade estava na base do impulso neoconcreto, que introduz como novidade a expressividade construída no coletivo. Partindo também para o vivido – e nesse sentido se

encontrando com o espírito duchampiano – assume o sentido orgânico de obra e passa ao campo de experiência. Quando se passa à experiência com o espectador, há um tipo de “reencontro” de abstracionismo formal e informal que está na origem da arte contemporânea. No Brasil isso se inicia na passagem dos anos 50 para os 60, com o neoconcreto, bem representado nas obras de Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape.

Canongia (2005, p.41) reforça a idéia de que nosso processo – de modo diferente do norte-americano - caminhou sem a influência de Duchamp: "Diferentemente das inovações ocorridas nos Estados Unidos no final da década de 1950, nossas rupturas do mesmo período não passavam pelo legado de Duchamp e pela experiência do ready-made, o que só viria a ser observado mais tarde". Sublinhamos esse argumento por considerar que ele é importante para sustentar a idéia - proposta por Helio Oiticica e corroborada por nós - de que há um sentido diferente de participação do espectador nos seus trabalhos e nos de Lygia.

Apenas no final da década de 60, depois da eclosão da Pop Art nos Estados Unidos e da releitura brasileira daquele movimento, a idéia de uma dispersão de linguagens artísticas característica da arte contemporânea foi absorvida e sintetizada no movimento Tropicalista, importante fenômeno cultural brasileiro que projeta o país internacionalmente, em especial a partir da quebra paradigmática que instaura na música. Batizado por Helio Oiticica, ganha esse nome a partir de seu trabalho *Tropicália*, realizado em 1967. Como relata Canongia (2005), Helio foi um dos artistas mais engajados no movimento - que não se restringia às artes plásticas e à música, mas que se estendeu à poesia, ao teatro, à dança. Nesse período, descrito

por Mário Pedrosa (citado por Canongia, 2005, p.56) como de grande “experimentalidade livre”, inúmeras transformações ocorrem na práxis artística. De acordo com Canongia, a proposta de Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica de transitar para o domínio da experiência na arte faz com que o corpo ganhe “estatuto de suporte na produção de arte” (op.cit.). O corpo aqui é o do espectador, protagonista da experiência, como os artistas fizeram em seus trabalhos. Lygia e Helio criaram um sentido próprio desse experimental, que já abordamos e que prosseguiremos delineando a seguir.

3.3 - O experimental em Lygia Clark e Helio Oiticica

Helio Oiticica afirma que há um sentido diferente de participação do espectador nos seus trabalhos e nos de Lygia. O artista ressalta, em carta enviada a Lygia Clark, em 1968, o aspecto radical do sentido de participação que ambos imprimem em seus trabalhos. Sentido que revela uma real abertura ao desconhecido e ao imponderável que poderia surgir a partir da participação do espectador na constituição da obra. Sentido que difere do que se fazia, estetizando a chamada participação do espectador, como o artista concebe.

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há,

como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria idéia. (...) Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de participação, ou melhor, no *sentido* dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA: há uma “barra mais pesada” aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento. (Helio Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.69).

As considerações feitas por Marcel Duchamp em relação ao ato criador, em 1957, quando introduz o conceito de *coeficiente artístico* se ilustram aqui. Ele reposiciona as relações entre artista, público e obra e, ao discutir o ato criador, é definitivo na atribuição de um papel fundamental ao espectador na construção da obra. Duchamp criou, em 1917, aquilo que denominou mais tarde *readymade*. Tratava-se essencialmente de uma ação por parte do artista, que retirava um objeto qualquer de seu contexto cotidiano e o reposicionava em um contexto de obra de arte. Seu ato de instauração do *readymade* se deu quando tomou como objeto um mictório de louça - onde inscreveu “R. Mutt”, uma espécie de codinome que fazia referência a uma marca de louça – e o enviou para a Exposição dos Independentes em Nova York, no ano de 1917. O critério para que o artista produzisse um *readymade* era o da indiferença estética, ou seja, a escolha do objeto não deveria ser orientada por critério estético algum, certa indiferença afetiva.

A ação duchampiana de produção dos *readymade* é provocativa e irônica, retira da arte aquilo que lhe parece mais essencial e definidor: os critérios estéticos, método, técnicas, certa “aura” artística. A arte é mergulhada no mundo e, de acordo

com Canongia (2005), ultrapassa o retiniano e cria dissociações e distúrbios que operam no campo conceitual e existencial. Duchamp afirma: “estou convicto que, tal como Alice no País das Maravilhas, o artista terá que atravessar o espelho da retina para alcançar uma expressão profunda” (Duchamp, citado por Canongia, 2005, p.22).

Gullar considera uma limitação o fato de que o processo de “transfiguração do objeto” no *readymade* seja fundado mais na significação que nas qualidades formais do objeto. Ele afirma a esse respeito que “em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum” (Gullar, 1999, p.292). Sua crítica indica uma divergência de pontos de vista que se origina em uma posição teórica formalista que considera os *readymade* objetos – ainda que estranhos. Sua busca é a do não-objeto, que ultrapassa o objeto sem nome, sem vinculação cultural enquanto referência de uso, como considera o *readymade*. “Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos sem nome – e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa”, afirma Gullar (op.cit., p.294). A diferença é, ao mesmo tempo, sutil e fundamental; o não-objeto nasce diretamente do espaço, da estrutura que se forma com o espectador, é transparente à percepção, reivindica a participação do espectador, deve ser manipulado, exige que se ultrapasse a contemplação, superando a famosa dicotomia sujeito/objeto. O *readymade*, segundo Gullar, ainda é um objeto, que retirado de seu contexto cultural é um objeto sem nome. Este adquire a “opacidade de coisa (...) torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra (...) sem nome

é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito” (ibid.). Nesse sentido, ainda mantém aquela dicotomia.

Isso teria conseqüências no papel do artista: “Nesse *front*, os artistas foram batidos pelo objeto” (Gullar, 1999, p.292). Lygia Clark com a obra *Caminhando*, já em 1963, institui de modo radical o *ato* do espectador-participante, demonstrando claramente o não-objeto com sua transparência e ligação com o sujeito. A própria artista se põe em diálogo com o *readymade* e também põe em cena o papel do artista:

O que acontece, pois, de importante com o *readymade*? Nele, apesar de tudo, ainda se acha a transferência do sujeito no objeto, a separação de um e de outro. Com o *ready-made* o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso hoje não é mais necessário, pois a poesia se exprime diretamente no ato de fazer. Qual é, então, o papel do artista? Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir (Clark, 1965/1980, p. 27).

Seu trabalho coloca também em questão a autoria da obra, preconizando o papel do espectador-participante. A despeito das diferenças aqui apontadas, Duchamp, no contexto do modernismo, foi pioneiro na discussão acerca da autoria. De acordo com Rivera (2003), sua proposta vem “radicalizar a crítica à autoria, na medida em que se apropria de algo já dado, pondo em questão tanto a maestria técnica quanto a noção moderna de originalidade”. De acordo com a autora, o gesto de Duchamp ao produzir o *readymade* é um gesto mínimo, que, longe de ser uma

gesticulação, demonstra certo exílio do autor, “que se subtrai e quase desaparece” (op.cit.).

O *readymade* nos indica, assim, o caminho que marcou Duchamp na retirada do artista do centro da cena e na introdução, nessa cena, do espectador. Ao desmistificar a produção artística, planta muito cedo, no coração do modernismo, uma das principais sementes do pós-modernismo.

Sua proposta teórica acerca do ato criador descreve o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto – à *l'état brut*. Refere-se com isso ao processo criativo que representa uma passagem do artista “da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas” (Duchamp, 1957/2002, p.73). Afirma ainda uma impossibilidade de total consciência desse processo. Para ele, falta um elo na cadeia criativa, há uma falha entre intenção e ato gerando um coeficiente artístico pessoal da arte à *l'état brut*. Para Duchamp, o encontro com o mundo se dá mediado pelo público, que “refina” esta arte em estado bruto ao colocá-la em uma “balança estética”, e resume a questão da seguinte forma: “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” (op.cit., p.74).

As colocações de Helio Oiticica acerca de um imponderável que revela uma posse – da obra pelo espectador – parecem potencializar a idéia duchampiana de coeficiente artístico, ao mesmo tempo em que avançam um pouco em relação a ela, do mesmo modo que Lygia faz, ao retirar de cena o objeto e introduzir radicalmente o ato do espectador. Duchamp faz referência à decifração e interpretação das

qualidades intrínsecas à obra, o que nos arriscaríamos a dizer, parece revelar ainda sua referência no objeto, uma certa segurança do artista em relação a alguma “estabilidade formal” da obra, que, olhada, pode sofrer interpretações. Helio, onze anos depois, afirma a existência de “uma decalagem entre a intenção do artista, sempre nobre, etc., e a fúria da relação participativa” (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.69). Já trabalhando com a participação do espectador, sua posição teórica acerca dessa temática, assim como as situações participativas que havia experimentado diretamente ou testemunhado, indicavam a ele que a questão ia além da interpretação da obra.

Sua referência a uma necessidade de “matar o participante” – o que parece ser também uma angústia compartilhada por Lygia - pode ganhar duas conotações, se introduzimos aqui nosso olhar de espectador sobre sua escrita e geramos um coeficiente. Ao interagir com a obra o espectador a deforma, ou reforma, transforma, de qualquer modo, atua sobre sua forma. O artista se vê descentrado e – diante disso – pode desejar que o espectador, *a posteriori*, desapareça de cena, que devolva sua obra – aquela que ele pretendeu fazer. Matar pode também significar retirá-lo de cena antes, de modo apriorístico, e voltar a um tempo em que o artista considerado como gênio tinha o poder de definir, sozinho, a obra.

De fato, Helio, ainda na mesma carta endereçada a Lygia, faz referência a uma “tesão incontrolável das pessoas¹⁰” (op.cit., p.72) pelas obras e uma impossibilidade do artista de medir ou de apreender o modo como cada um a

¹⁰ espectadores

vivência, o que gera no artista uma experiência angustiante que o “estraçalha”, mas que é inerente ao seu trabalho.

Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: 'quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, o cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tesão que me devora'. E sai o artista estraçalhado da coisa (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.70).

Lygia responde a essa carta corroborando a idéia de que há um trabalho do espectador com a obra que é inapreensível e imprevisível, porém reformula um pouco a questão do artista. Para ela, quando o espectador destrói, é a proposição que é atingida, não ela, pessoa.

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira sua própria pedra. A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada, mas a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque me sinta tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. Ao contrário, nem visto minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a esta formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante (Clark, carta de 14.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.85).

A idéia de proposição – modo como ela se refere ao seu trabalho – indica que o artista propõe algo a partir de uma idéia, de um pensamento que tem como objetivo permitir a expressão do espectador – que ela chama espectador-autor. Para ela, quando o espectador experimenta a obra ele expressa a proposição do artista, só que a seu modo, e se torna também autor. Assim ela mostra o quanto considera que a abertura e a diferença fazem parte da natureza do trabalho. O defloramento da proposição e o “escangalhar tudo” obriga a reconstruir de novo o trabalho. Pensar uma nova proposição.

A despeito da angústia, Lygia e Helio foram vanguarda ao escolher colocar o espectador como um elemento indispensável para a composição da obra – “conclamando o espectador como elemento ativo e estrutural do trabalho a ponto da obra depender dele para realizar integralmente o seu fluxo” (Canongia, 2005, p.58). Estavam disponíveis para viver esse *gap* entre sua intenção e resultado. A angústia. O fluxo a ser realizado é sempre da ordem do imprevisível, uma vez que envolve outro. Ao descrever para Lygia a experiência de Caetano Veloso e os Mutantes no festival da canção em São Paulo (onde foram estrondosamente vaiados pela platéia), Helio elaborou uma compreensão acerca da fúria do espectador: “O relax da participação é uma atividade não repressiva, o que desconcerta e libera forças realmente imprevisíveis, e nisso, creio, você calca muito a sua experiência, o que é também altamente revolucionário, é o grande problema da atualidade” (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.73).

Sua compreensão se aproxima do caráter ambíguo da filosofia merleau-pontyana, que descreve uma boa ambigüidade na expressão. Boa porque ela brota

do intersubjetivo, do campo de experiência, é do corpo e do mundo, minha e do outro, perceptiva e cultural, é comunicação. Indica uma certa passividade, ou melhor, entrega, ao campo intercorporal – a carne, algo maior e invisível de onde brotamos como diferença (Muller, 2006).

Isso nos aproxima fortemente da idéia de descentramento que tomamos como referência na obra de Merleau-Ponty. Também da idéia de campo artístico e campo terapêutico como campos de experiência e justifica a escolha que fizemos pelos neoconcretistas para dialogar. Entendemos que seu caráter de experimentação é um caráter transgressor e selvagem – no sentido merleau-pontyano – e, portanto, eles se constituem em interlocutores muito apropriados para pensarmos no campo da psicoterapia.

Favaretto (2000, p. 205) refere-se ao aspecto do experimental em Helio Oiticica ao atingir seu momento mais radical: Oiticica vive o puro “estado de invenção; assume o experimental como o exercício pleno da liberdade”. Conota a liberdade como sinônima de ação experimental e retoma as palavras do próprio artista a respeito disso: “a palavra experimental é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (Oiticica, citado por Favaretto, p.205).

Helio, analisando aquela experiência com Caetano Veloso, atribuiu um sentido positivo à fúria do público, que considerou uma “chance para a destruição”. Afirmou uma possibilidade de crescimento, a partir de experiências daquela natureza: “A não-aceitação passiva é mais importante que aceitar tudo, e nessa dinâmica da relação

crecem novas possibilidades, mesmo que dolorosas, mas essenciais (...) porque *dar* não afasta o *tomar*, pelo contrário o estimula" (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.72).

Isso nos conecta fortemente com o conceito de agressão na Gestalt-Terapia, que discutiremos adiante neste trabalho. O ajustamento criativo é um processo que exige agressão e a aceitação passiva é um tipo de bloqueio do processo de ajustamento criativo – na Gestalt-Terapia definido como introjeção.

O ajustamento criativo acontece sempre em relação. Helio, no trecho citado, ressalta que é na dinâmica da relação que crescem as possibilidades. Lygia, em sua resposta à carta de Helio, ressalta a “relação nela mesma” – como o mais importante (op.cit., p.84).

O sentido do experimental ainda tinha para eles um rastro de educação estética, da herança construtiva. Lygia propunha, ainda no final dos anos 60, “inocular uma nova maneira de viver (...) tentar desencadear uma criatividade geral” (Clark, 1971/1998, p.248).

Nesse sentido, nos perguntamos aqui sobre o sentido de uma obra de fato aberta. Resgatamos a metáfora malevitchiana do deserto - uma abertura do sensível para um espaço livre de representações, aberto aos sentidos - para pensar na essência da experimentação. A experimentação em Lygia e Helio traz esse sentido de abertura ao novo, coloca à disposição um espaço deserto de representações, amplo e vazio de objetos, mas ao mesmo tempo cheio de significações sensíveis, a que se pode aceder por meio da experiência sensível - corporal. Isso pode nos levar ao âmbito do invisível merleau-pontyano. O deserto é o lugar da não-representação,

o lugar de uma experiência de não-eu, no sentido de que, ao experimentar posso me descentrar, encontrar com algo em mim que é diferente daquilo que representava a respeito de mim, mas que tem uma marca humana, é parcela do meu ser, é carne. Assim, descentrado, diante dessa lacuna, crio.

Pensamos que Lygia enxergou na obra de arte essa possibilidade e por isso migrou em sua fase final para um trabalho fronteiro com uma terapêutica. Em carta a Helio, ela afirmou que seu trabalho encontrava total ressonância em seu processo pessoal de análise, realizado com o psicanalista francês Pierre Fédida: “em todos os pontos da minha análise meu trabalho se encaixa de uma maneira total” (Clark, carta de 6.11.1974, in Figueiredo, 1998, p.248). De acordo com Canongia (2005, p.58) Lygia acabaria por se dedicar inteiramente ao “outro” como agente estrutural do seu trabalho. Isso se deu a partir de um itinerário que percorreremos a seguir, buscando resgatar o sentido de seu ato artístico.

Capítulo 4 - Do plano à estruturação do *self*: a trajetória de espaço-tempo em Lygia Clark.

Tudo o que não invento é falso

Manoel de Barros

A arte de Lygia Clark nos oferece a visão de uma trajetória coerente e livre que evoluiu na direção de um fazer artístico que, ao preconizar a expressividade do espectador – nesse contexto melhor denominado participante – pode ser conotado como trabalho no sentido merleau-pontyano: atividade transformadora e instauradora de novos significados para si e para o mundo.

Lygia Clark não parte do movimento neoconcreto. Pelo contrário, é uma das principais responsáveis pelas formulações e propostas daquele movimento. Sua pesquisa e suas inquietações acerca do espaço são bem anteriores a 1959, quando foi lançado o manifesto neoconcreto. Ainda em sua fase concreta sentia-se incomodada com a noção mecânica de espaço, ressentia-se da falta de um “caráter expressional-orgânico” do espaço, na arte concreta. Com esse termo queria dizer que o que a interessava era a possibilidade de expressar o espaço em si e não algo dentro do espaço. Faltava a ele o “caráter vivo e orgânico” (Clark, 1956/1998, p.71).

Isso nos remete à noção de organismo e às noções merleau-pontyanas de estrutura e de ser bruto. A artista tinha como objetivo fazer com que o quadro não fosse uma representação, uma imitação, uma figura sobre um fundo do próprio

quadro, um espaço dentro do espaço, mas algo que compusesse uma totalidade com o espaço do mundo, assim se transformando em organismo.

Propomos aqui que a problemática do espaço foi central na obra de Lygia. Sua necessidade de imprimir um sentido metafísico de expressividade à arte foi diretora e definidora dos rumos tomados na direção de uma nova compreensão acerca da noção de espaço na arte brasileira daquele período.

Por isso organizamos esse capítulo partindo das modificações que Lygia propõe naquela concepção. Tentamos mostrar a trajetória que a artista cumpre na constituição de um espaço expressivo que parte da pintura, rompe o espaço do quadro, envolve a expressividade do espectador cada vez de modo mais radical até transformar o espaço de sua relação com a obra em um espaço “terapêutico”. De acordo com Brett (2005) seu caminho parte dos olhos para o corpo e a experiência de vida, “ela passou de uma linguagem visual em seu sentido mais puro para uma ‘linguagem do corpo’, que não é realizada ou assistida, porém vivida pelo participante” (p.87).

4.1 – O espaço concreto expressional

Sua pesquisa durante esta fase girava em torno da formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço que denominou *espaço concreto expressional*. Trabalhava com a linguagem geométrica, não-representativa e dedicava-se a expressar a superfície como realidade em si mesma, buscando

oferecer um deserto de representações que convidasse a percepção a exercer um trabalho.

Em 1954 descobre uma linha que aparecia entre a colagem e o *passe-partout* quando as cores eram as mesmas dos dois lados e que desaparecia quando as cores eram diferentes. Explorava essa linha, usando quadro e moldura. Queria arrebentar a tela, núcleo do quadro, tentando levar sua cor para a moldura, o que refletia seu desejo de expandir o espaço do quadro para o espaço do mundo, retirá-lo da condição de um espaço pictórico restrito e lançá-lo ao mundo, habitando-o e por ele deixando-se habitar. Produz uma série denominada *Quebra da moldura*, que revela seus passos, trabalhando com a tinta na tela e na moldura, dando continuidade aos dois espaços (Fig. 7).

Em 1956 encontra uma relação dessa linha com as linhas de junção de portas e janelas – denominou-a de *Linha Orgânica* - porque “era real, existia em si mesma organizando o espaço” (Clark, 1956/1998, p.72). Percebe depois que essa era uma *linha espaço*. Trabalha com maquetes, explorando a linha orgânica e “dissolvendo” o quadro no espaço maior do ambiente (Fig.8). Nesse período Lygia produzia as *Superfícies Moduladas*, trabalho cuja marca plástica era a orientação a partir da linha orgânica, visando o ambiente inteiro. É nessa tentativa que busca trabalhar com o espaço arquitetônico para inserir as obras (superfícies moduladas) no espaço como forma de integrá-las ao exterior. Sua idéia era “trabalhar em equipe para criar, junto com o arquiteto, um ambiente por si mesmo ‘expressivo-orgânico” (op.cit.). Pretendia compor o espaço, orientada pelas linhas orgânicas de porta e janelas - para modular toda a superfície. Tal objetivo se guiava por sua crença de que “o

problema plástico é simplesmente a valorização ou desvalorização dessa linha [orgânica]” (ibid.).

Nesse período, figuras lineares na obra de Lygia sugerindo profundidade e elasticidade de espaço, a exemplo de Joseph Albers, cederam lugar a uma preocupação com a superfície (Brett, 2005, p.97). Já não há mais moldura, trabalha com módulos de madeira cortados em diversas dimensões e tamanhos e pintados com tinta industrial em diversas cores que contrastavam entre si (Fig. 9 e 10).

A superfície geométrica e bidimensional que ela constrói reflete seu desejo de fazer uma pintura expressiva, que não represente o exterior, o mundo, mas que dele faça parte. Essa preocupação com a superfície indica que Lygia via o quadro como uma realidade em si e não como representação. É nesse sentido que Gullar (1958/1980, p.8) atribui a seus quadros a qualidade de “objetos vivos, ambíguos”. Ao tomar a superfície como foco, Lygia acabou por despojar o quadro de tudo o que não fosse necessário à expressão, em especial a moldura, uma espécie de artefato cultural que amortece o contraste do quadro com o mundo. De acordo com Gullar (op.cit.), a moldura apaga o conflito entre espaço virtual e espaço real.

Lygia descreve assim o processo de criação das superfícies moduladas:

Comecei a fazer o que chamo de “superfície modulada” compondo ainda com formas seriadas, mas considerando-as não como obra de arte, mas simplesmente como um *campo experimental* [itálicos nossos] para mais tarde integrá-las num ambiente. Só em 1957 realizei (aí já consciente do papel dessa linha-orgânica no sentido de linha-espaço) as primeiras superfícies moduladas consideradas por mim como expressivas em si mesmas e não pensava mais em termos de integração (p.82).

Figura 7: Composição no. 5. Série: Quebra da Moldura, 1954. Óleo sobre tela e madeira.

Figura 8: Maquete para interior no.1, 1955. Madeira e pintura industrial.

Figura 9: Superfície Modulada no.2, 1955. Madeira e pintura industrial.

Figura 10: Superfície Modulada no.20, 1956. Madeira e pintura industrial.

Esses eram os *Planos em superfícies moduladas* (Fig.11), onde já usava somente o preto, branco e cinza, querendo “evitar que a interferência de outras cores expressasse qualquer espaço ótico. Queria, na realidade, criar um espaço” (Clark, citado em Gullar, 1958/1980, p.82). Expressava uma ambigüidade do espaço, utilizando a linha orgânica e a cor cinza, formando sólidos que se contrastavam em opostos, parecendo exercitar uma lição cezanneana. Um certo equilíbrio ameaçado que nos obriga a um trabalho perceptivo, um livre movimento do olhar na constituição do quadro, envolvendo uma experiência espaço-temporal. Aqui é quando a artista percebe que a linha orgânica era espaço, e a ela denomina *linha espaço*.

Em seguida restringe-se apenas ao preto e branco, planificando o sólido (Fig.12) e reafirmando a bi-dimensionalidade, aqui já exercitando o que poderíamos chamar de uma lição cubista.

É quando Lygia começa a problematizar a questão do tempo, o que se dá junto com o aparecimento de uma preocupação com o espectador:

Volto a ter consciência da diferença entre o espaço expresso pela forma seriada e esse outro espaço. Diante de uma composição seriada há o espectador e a obra. Ele se situa longe dela e aí permanece, tomando conhecimento do espaço, utilizando cada forma como ponto de partida e chegada. O espectador toma conhecimento de um espaço mecânico (tempo). Meu objetivo era fazer o espectador participar ativamente desse espaço expresso, penetrando-o e sendo penetrado por ele. Vê menos no sentido ótico-mental e o sente de uma maneira também orgânica (Clark, 1959/1998, p.82).

Figura 11: Planos em superfície modulada, 1957. Madeira e pintura industrial.

Figura 12: Planos em superfície modulada série B no.1, 1958. Madeira e pintura industrial.

Quando passa a produzir as séries *Espaço Modulado* ela quer atingir esse objetivo e consegue instaurar a expressão de um espaço-tempo. Utiliza somente o preto, com uma linha externa que, por vezes, interpenetra a superfície. O sólido que já se havia planejado nos *Espaço Modulado*, aqui é apenas a espessura da superfície, o “fio do espaço” (op.cit.). A superfície se torna um espaço abstrato, e é delimitada por uma linha que começa e recomeça, como uma *linha-tempo* (Fig. 13).

Em sua última série desta fase, passa a pintar as linhas de branco e a utilizar somente verticais e horizontais, as denominando *linha luz*. Deixa de usar a diagonal e assume a tensão horizontal/vertical, uma lição de Mondrian, observando com o uso da linha-luz que quando ela oscila em espaços interiores da superfície negra produz uma tensão oblíqua (Fig.14). A diagonal, que usava antes, cria uma dinâmica na superfície bidimensional quando o espaço é o plano bidimensional. Com a linha-tempo (aqui ressaltada pela pintura como linha-luz), consegue introduzir o quadro no espaço real e é ele que produz a dinâmica antes produzida pelas diagonais. As linhas horizontais e verticais, quando são iguais, distorcem o quadro e “o espaço se revela ali como um momento do espaço circundante” (Clark, 1958/1998, p.102).

A linha luz acentua a passagem que Lygia havia conseguido fazer da superfície como espaço para a espessura como espaço, o que chamou de *fio do espaço*. Isso indica mais um passo na direção de integrar o quadro no espaço maior, fazê-lo perder a característica de um espaço dentro do espaço. Pedrosa considera que a função da linha-luz era fazer uma conexão entre o quadro e que estava além

dele: a “convulsiva realidade do espaço”. O crítico descreve de modo poético a linha-luz:

Contornando a superfície preta, uma linha branca deixa virtualmente de ser linha para ser halo, luz, faixa de espaço vivo, como se o antigo quadro desmoldurado, antes de passar a flutuar no espaço circundante, se abrasasse nas extremidades, como corpos extraterrestres ou naves espaciais que queimam, se incendeiam ao atravessar a atmosfera da Terra (Pedrosa, 1963/1980 p.29).

Sua poética nos diz de um movimento, de uma corporificação da obra que atravessa - ativa e ativa - o espaço, fazendo-o tempo. Nesse sentido, Gullar (1958/1980, p.12) postula que nessa fase o trabalho de Lygia já se configura como uma síntese espaço-temporal:

O tempo que suas obras exprimem já não é o de um movimento criado a posteriori como efeito de certas relações óticas, mas é o próprio tempo da obra – atualidade plena que identifica o trabalho criador com a obra criada, que faz da obra a presença integral, sem resíduo, de um fato que não acaba nunca de acontecer. O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde a sua origem, qualquer distinção entre esses elementos básicos. Este quadrado preto é o *lugar* de uma precisa duração que é o *tempo* [itálicos nossos] em que esse quadrado se realiza.

Figura 13: Espaço modulado (maquetes), 1958.

Figura 14: Unidades (no.1 – no.7), 1958. Madeira e pintura industrial.

Aqui podemos verificar questões colocadas pelo movimento neoconcreto, elementos que compõem a proposta do espaço neoconcreto, que quer se tornar espacialização, expressividade. Um corpo-a-corpo com a expressão é o que Lygia faz nessas sucessivas experiências-tentativas de superar a questão figura-fundo e integrar-se ao espaço maior, não permitir a distinção clara entre espaço e coisas no espaço. Busca a aspereza do trabalho perceptivo, a sensibilidade pura versus relações óticas, mecânicas e sem transcendência. Retomando a lição de Malevitch (que havia sido deformada pelo mecanicismo), Lygia quer resgatar a transcendência, a sensibilidade, o trabalho perceptivo da configuração. Seu trabalho com a espessura contraria muitas vezes as leis perceptivas, parece querer brincar com o espaço. No trabalho *Ovo Linear* (Fig. 15), onde trabalha com a linha-tempo (luz), mostra que quando faz um círculo semi-aberto no espaço real usando essa linha, há uma distorção que faz com que a percepção trabalhe de modo imprevisível pelas leis. Esse fenômeno é descrito por Lygia: “suas extremidades se distorcem e a percepção não pode completá-lo, pois tendo se destruído o plano o que se revela ali é o fio do espaço ou o corte do espaço real” (Clark, 1959/1998, p.85).

Ressalta a artista que, na fita de Moebius, o plano, que também é espessura, é destruído por essa mesma torção (passa-se por dentro e fora do plano como se esse não existisse), pois foram usados os dois lados inversos de uma mesma espessura. E quando se usam os dois lados, acha-se automaticamente o fio do espaço (op.cit.).

Na experiência do *Caminhando*, que discutiremos à frente, Lygia oferece ao espectador, com a fita de Moebius, a possibilidade de encontrar o fio do espaço ele

mesmo. Antes, porém, a artista prossegue a sua caminhada e, no período do movimento neoconcreto, em 1959, começa a dobrar os planos, criando novos espaços. É quando inicia o trabalho com os *Contra-relevos* e *Casulos*.

Parece preparar a morte do plano, do que falaria um pouco depois, em 1960. Aqui, ativou um espaço que pretendia exigir “a participação imediata do espectador, e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (Clark, citado por Pedrosa, 1963/1980, p.16), afirmou. O mesmo pretenderam os construtivistas Pevsner e Garbo, que combatiam uma obra de arte que oferecesse apenas uma visão ótica pura e trabalharam com as estruturas espaciais tridimensionais por considerarem esta a única maneira de “tocar os corações das massas humanas futuras” (Pedrosa, op.cit.). Os contra-relevos (fig.16) e os casulos (fig. 17) de Lygia são “constelações” suspensas na parede: “um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo espacial ideal delimitado pela mesma superfície básica” (Pedrosa 1963/1980, p.14).

A profundidade é importante na construção de um espaço que se proponha autônomo e não representacional. Esse tipo de construção foi feito por Malevitch nas *Arquiteturas Suprematistas* e por Tatlin e Rodchenko nos *Contra-relevos*, ambos na busca de um tipo de tridimensionalidade que não fosse representativa (Gullar, 1998, p.259).

Figura 15: Ovo linear, 1958. Madeira e pintura industrial.

Figura 16: Contra-relevo, 1959. Madeira e pintura industrial.

Figura 17: Casulo, 1959. Nitrocelulosa sobre lata.

A linha-luz está presente nos contra-relevos, agindo como “instrumento para essa dinamização espacial”, afirma Pedrosa (1963/2005, p.29), que ressalta seu caráter de tempo. Ela funciona virtualmente como o tempo que se inseria no espaço.

Neste ponto Lygia parece trazer um aspecto mais transcendente para suas obras. Faz referência a um *vazio pleno*, discutindo o sentido da arte de um ponto de vista existencial.

A arte para mim só é válida no sentido ético-religioso ligado internamente à elaboração interior do artista no seu sentido mais profundo: o existencial. Minha visão não é meramente ótica, está visceralmente unida à minha idéia do sentir, não só de maneira imediata, mas também em um sentido profundo cuja origem desconhecemos. O que uma forma pode expressar só tem sentido para mim, em relação estreita com seu espaço interior, o vazio pleno de sua existência (Clark 1960/1998, p. 111).

A dobra nos planos e os espaços “internos” produzidos nos *Casulos* encontram eco nesse espaço existencial interior, o vazio pleno de significados, construído por uma dobra sobre si mesmo. Pedrosa considera que desde esse período Lygia “ficou a oscilar entre duas metafísicas, a do vazio, quer dizer, espaço, e a do tempo, quer dizer, ato”. De acordo com ele, a expressão “vazio pleno” seria “paradoxal, de inspiração quase Zen” (Pedrosa, 1963/2005, p.29). Consideramos que a evolução de seu trabalho em direção à participação permite um apaziguamento dessa oscilação, uma vez que, ao assumir o ato e a vivência,

temporalizada, o espaço de fato se torna espaço-tempo, ação temporal que constrói corporalmente o espaço – *espacialização*.

O tempo é um elemento que perpassa sempre suas preocupações e nessa fase fica mais presente. Lygia discute a obra de arte como um pedaço de eternidade, como um veículo para o vazio pleno, já que mostra uma porção de eternidade materializada.

Esses foram seus últimos trabalhos que fazem referência ao quadro suspenso na parede, um modo de produção artística com o qual ela rompe completamente a partir dos anos 60, quando cria os *Bichos*, obras que se tornaram uma referência de seu trabalho e da arte contemporânea brasileira daquele período.

4.2 - O espaço como forma orgânica ilimitada: a morte do plano e o nascimento da participação do espectador

Bichos, 1960/63

Quando faz *Bichos*, Lygia Clark consegue a forma orgânica que vinha perseguindo. Passa da superfície bidimensional para o espaço tridimensional real. Esse trabalho nasce com a morte do plano, que ela própria afirma. “Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como todo vivo e orgânico” (Clark, 1960/1980, p.13). Para ela o plano marca de modo arbitrário os limites do espaço, o que “dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade” (op.cit.), fazendo nascer conceitos antagônicos, como: alto e

baixo, avesso e direito, direita e esquerda, destruindo o sentimento da totalidade. Lygia afirmou que os *Bichos* são os *Casulos* que “caíram” da parede no chão e nasceram, seu próprio nome faz referência à natureza viva. Essa fase de seu trabalho marca a passagem da obra para o estatuto de organismo - quando em contato com o espectador.

Bichos (Fig. 18) são estruturas em metal compostas por planos geométricos unidos por dobradiças que permitem movimentos. O espectador pega o objeto e o move, mas não consegue movê-lo completamente a seu modo, a estrutura oferece um tipo de resistência, um movimento próprio que interage com o movimento do espectador, formando uma estrutura orgânica, como descreve a própria artista:

Cada Bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de *expressão*. (...) É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu – graças a um circuito próprio e definido de movimentos – às estimulações do espectador. Essa relação entre obra e espectador –antigamente virtual – torna-se efetiva (...). Nessas relações entre o Bicho e vocês, há dois tipos de movimentos. O primeiro, puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica da sua própria expressividade. O primeiro movimento (que vocês fazem) nada tem a ver com o Bicho – pois não lhe pertence. Em compensação, a conjugação de seus gestos associados à resposta imediata do Bicho, cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do Bicho. (Clark, 1960/ 1980, p. 17)

Pedrosa (1963/1980, p.16) refere-se a essa vida própria, quando alude a efeitos dos movimentos realizados no contato com os *Bichos*: “espaços imprevistos

que criam, as sombras que projetam (...) as visualizações espaciais que se antevêm, as virtualidades tempo-espaciais que sugerem”. Para ele, o tempo aqui segue e ultrapassa simultaneamente o ideário construtivista expresso no manifesto de Pevsner-Garbo. Ali, o tempo é considerado fator de emoção em relação à escultura, ao deslocar-se em torno delas o espectador via as formas evoluírem no espaço. Nos Bichos, o espectador e a obra se deslocam, “o espaço se intensifica com a noção de tempo e cria uma relação nova, que vai além do simples espaço escultórico”. Virtualidades inesgotáveis, variações imprevisíveis que seguem os gestos do espectador, que é chamado “à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte” (op.cit., p.21).

Cria-se uma relação entre o gesto do participante e a reação do Bicho ao gesto, uma estrutura cujo movimento é interdependente (Fig. 19). Referimos-nos aqui à estrutura no sentido merleau-pontyano, conforme descrevemos antes, neste trabalho: forma, configuração do campo, manifestação temporal e espacial, uma forma de organização instável e espontânea instaurando um sentido imanente à totalidade.

O tema da participação do espectador não é um tema separado da construção do espaço orgânico. O tipo de participação que Lygia propõe é ativo e define a idéia fenomenológica de orgânico. A noção de organismo não prescinde de um caráter de atividade, intencional, que ultrapassa a ordem física. As relações de um organismo são atos intencionais, escolhas feitas pelo organismo a partir de significações que a situação toma para ele.

Um dos níveis que Merleau-Ponty define em sua noção de estrutura é o nível humano ou simbólico. Nesse nível a significação está na própria estrutura, o que significa dizer que a configuração se dá, aqui e agora, a partir da interação participante-obra. Ou seja, sem a participação do espectador compondo um organismo junto com a obra, não seria possível falar ou instituir esse tipo de espaço – orgânico, instaurador de significados que serão incorporados à cultura. É importante frisar que o organismo não admite a divisão no espaço e no tempo, é uma totalidade. Nos *Bichos* o plano desaparece na estrutura, a parte no todo que se configura no movimento espaço-temporal construído pelo Bicho e pelo espectador. O tempo e a dinamicidade da forma fazem do espaço uma espacialização.

O antigo espaço articulado cede lugar já não mais à sucessão periódica, mas a um movimento ondulatório que emerge de um “onde” de difícil determinação, e se vai para um “agora” carregado do que se foi, se escoou, e prenhe do que vai ser. O espaço metamorfoseia-se, enrola-se sobre si mesmo, intensifica-se em tempo, e os dois, espaço e tempo, num corpo-a-corpo irreparável, inseparável, anulam-se, renascem amalgamados na duração (Pedrosa, 1963/2005, p.29).

Neste trecho, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1963, Mário Pedrosa indica claramente as influências fenomenológicas em suas análises e teorizações. Ele, grande influenciador do pensamento neoconcreto, se utiliza da teoria husserliana do tempo vivido para descrever o espaço orgânico que Lygia Clark constrói com os *Bichos*, espaço instituído a partir da ação temporal que confere organicidade à estrutura. A esse respeito, Lygia Clark afirmou, em carta a Helio Oiticica (Clark, carta de 21.9.1968, in Figueiredo, 1998, p. 35):

O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os *Bichos* são isto, sem modéstia e sem exageros. O teu trabalho idem.

O tempo vivência exige a participação do espectador, aquele que, corporalmente, instaura novas significações. O espaço temporalizado – vazio - se torna fértil de significações, que o reportam à plenitude do ser. Era o que Lygia visava, quando insistia obstinadamente na participação, exigindo que se tocasse nos *Bichos* e assumindo no lugar de um ideal formal-artístico um outro ideal estético-vital, como propõe Pedrosa (1963/2005, p.29).

Com os *Bichos*, Lygia institui a participação do espectador, mas mantém, ainda, a obra: o objeto como parte fundamental da estrutura. Eles têm como vocação principal e intencional a interação com o espectador, mas podem também ser objeto de contemplação, dependendo de como sejam disponibilizados. Em carta a Helio Oiticica, em 1964, Lygia conta de uma exposição feita em Stuttgart, na Alemanha, organizada por Max Bense, onde, ao chegar, se deparou com os Bichos pendurados por fios de nylon tal “como os móveis de Calder! (...) Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos do Herr Bense (...) cortei todos os nylons” (Clark, carta de 6.2.1964, in Figueiredo, 1998, p.26). Isso indica o quando gerava de estranhamento o movimento experimental dos anos 60. Sua tentativa de ligar arte e vida, através da participação e do renascimento da corporeidade foi alvo de muitas resistências.

Mas quem puder,
olhar por dentro o Bicho,
olhar seu paraíso de veias,
sua soturnidade de humores,
quem puder
rodar o corpo do bicho como
quem roda uma força centrípeta,
quem pousar a mão sobre a célula
fria que o bicho suplicia.
Quem puder construir uma insônia amorável
no ventre do bicho,
quem puder
amanhecer o bicho
entre estrias de espanto, e amanhecer com ele
estritamente santo.
Quem desvendar o bicho por silêncios,
Quem pelo amor despetalar,
a inocência do bicho!

Mas quem puder
sobretudo
perder-se
incessantemente na força do bicho....
Este terá visto a primeira ordem de memória
onde o bicho mora

Walmir Ayala (1961, citado em Brett, 2005).

Os Bichos: para a escultora Lygia Clark, a propósito dos seus Bichos

Figura 18: Bicho, Caranguejo, 1960/63. Alumínio.

Figura 19: Bicho de bolso, 1967. Alumínio.

Em sua próxima fase, *Caminhando*, ela promove um corte – esse ainda mais radical - no contexto da arte, retirando o artista do papel de produtor e fazendo desaparecer o objeto. Ligar arte e vida, incorporando o vazio pleno na subjetividade do espectador passa a ser marca do trabalho de Lygia Clark. Nesse sentido, consideramos que seu trabalho, nesse ponto, caminha mais firme para uma noção de *campo de experiência*, como discutiremos.

4.3 - O primado da experiência: a instituição do ato consolidando o espaço-tempo.

*Se o espectador não se propõe a realizar a
experiência, a obra não existe.
Lygia Clark*

Caminhando, 1963/1964

Temos aqui outro importante marco na obra de Lygia, já que a partir do *Caminhando* seu trabalho entra definitiva e irreversivelmente na ação e na participação do espectador - que se torna protagonista na cena da obra¹¹. O ato do

¹¹ Depois do *Caminhando*, Lygia ainda faz algumas obras correlatas, os últimos objetos por ela produzidos, todos envolvendo a fita de Moebius: *O dentro é o fora* (1963), *O antes é o depois* (1963), *Abrigo Poético* (1964), *Trepantes e Obra mole* (1964).

espectador, que aparece de forma embrionária nos *Bichos*, aqui passa a ser a obra propriamente dita (Brett, 2005). Essa experiência consiste em cortar uma fita de Moebius feita de papel, fazendo um corte ininterrupto até que não haja mais espaço suficiente para continuar cortando (Fig. 20). O corte é um caminhar, infinito, por dentro, por fora, de um lado, de outro da fita, como descreve Lygia:

Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O caminhar leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto (Clark, 1964/1980, p.25).

Caminhando: verbo no gerúndio, forma verbal que indica uma ação em curso. Lygia afirma estar a ação implicada com a escolha e com a possibilidade do imprevisível, ao mesmo tempo em que significa concretizar algo. O ato imanente: a palavra vem do latim, *immanentia*, derivada do verbo *immanere* que significa, de acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, “ficar, deter-se em”. Deter-se no ato, tomar consciência de si, de seus gestos, reencontrar no ato do Caminhando “um itinerário interior fora de mim” (Clark, 1965/1980a, p. 23). Utilizado como um adjunto adnominal, a palavra imanente utilizada pela artista indica que o ato é imanente ao sujeito que o produz, o que remete à experiência de si próprio.

Figura 20: Caminhando, 1963.

Ao discutir o movimento neoconcreto e a teoria do não-objeto¹², Gullar (1999) descreve de modo muito claro o modo como a questão da experiência se coloca naquele momento histórico:

Pelo menos na época moderna, todo artista trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo. Trata-se sempre de uma antiarte. (...) O artista busca, na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo conceituado, que é preciso ultrapassar. E finalmente chegou-se ao momento atual, em que o artista já não se preocupa em fazer pintura ou escultura, para através dela reencontrar a experiência primeira do mundo: tenta precipitar diretamente essa experiência. É uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com esses elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-los pela primeira vez. (p.299).

Precipitar a experiência é o modo encontrado para ultrapassar o já conceituado, já representado, retornar à origem, na direção da emergência de novas significações a partir da ação. De fato, a rede de intenções significativas está ligada à ação, animada por uma intenção prática, não finalista, como propõe Merleau-Ponty. Um ato pode se revestir de diversos significados que emanam do organismo, ou seja, da correlação sujeito-objeto, homem-mundo.

¹² O conceito de não-objeto acabou por gerar polêmica entre Lygia e o poeta Ferreira Gullar. A artista não concordava com a aplicação do conceito à sua obra e tais divergências estiveram envolvidas com sua decisão de deixar o grupo neoconcreto.

Lygia escolhe utilizar a fita de Moebius para a experiência do Caminhando porque ela contrasta com os hábitos espaciais: direita, esquerda, avesso, direito. Proporciona “a *experiência* de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (Clark, 1964/1980, p.26). Isso permite “perceber a totalidade do mundo como um ritmo único, global” (Clark, 1965/1980a, p. 23).

Faz referência ao dualismo sujeito-objeto, afirmando que nos Bichos a relação entre espectador e obra ainda era dualista e que aqui os dois formam uma realidade única, existencial. Atribui isso à experiência, que conota como duração.

Cada *Caminhando* é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. De saída, o *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes. (...) *Na obra sendo o ato de fazer a obra* [itálicos nossos], você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. Há um só tipo de duração: o ato. O ato é que produziu o “caminhando”. Não há nada antes, nada depois (Clark, 1964/1980, p. 26)

Nessa fase de sua produção artística, subordina o espaço ao tempo através da ação e passa a se referir a um espaço-tempo. Afirma: “agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato” (Clark, 1965/1980a, p. 24). Nessa afirmativa Lygia indica com clareza aquilo que, em seus textos *A propósito do instante* e *A propósito da magia do objeto* discute um pouco mais e que consideramos a questão essencial envolvida em sua passagem da contemplação à ação. Seu objetivo de ligar arte e

vida abrange - como já assinalamos antes - a questão da experiência, preconizada tanto na proposta de Merleau-Ponty, quanto da Arte Moderna e da Gestalt-Terapia.

Buscar a experiência significa mergulhar o homem no mundo, reencontrar o *a priori* da correlação sujeito-objeto, situar o homem no mundo. Situá-lo, entretanto, não significa absolutamente concebê-lo como um objeto colocado em algum lugar, mas considerá-lo um ser dotado de intencionalidade. Tal engajamento no mundo se dá, se partimos do referencial merleau-pontyano, *a partir da percepção e do corpo como existência temporalmente engajada*, corpo como experiência vivida ou modo de ser no mundo. A artista ressalta a ligação entre ação e temporalidade:

O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato (Clark, 1965/1980c, p. 27).

Assim, consideramos que é neste ponto de sua produção que Lygia afirma de modo contundente o marco orientador de seu trabalho ulterior: a ação, a experiência, que neste trabalho propomos denominar *Experiment-ação*. Agir experimentando, engajado espaço-temporalmente no mundo, por meio da corporeidade, expressando e construindo significados. A ação é corporal: gesto, fala, movimento. A vivência corporal é temporalizada e o espaço instaurado é vivido – uma espacializ-ação.

Quando Lygia escreve o texto *Nós Recusamos* (Clark, 1966/1980, p.30), uma espécie de manifesto que discute a Arte Moderna e sua crise, declara-se participante de um grupo que tem como objetivo provocar a participação do público, participação esta que transforma totalmente o sentido da arte. Lista algumas recusas que esse

grupo faz: o espaço representativo e a obra como contemplação passiva, a noção de obra de arte como tal, colocando em lugar disso, o ato de proposição. Recusa a duração como meio de expressão, indicando “o momento do ato como *campo de experiência*”. Ela justifica: “num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive” (op. cit.). Aqui Lygia coloca em foco a questão da temporalidade implicada em sua concepção de espaço desde as propostas neoconcretas.

A proposta de um momento do ato como campo de experiência nos remete diretamente à fenomenologia. No pensamento fenomenológico o tempo é atributo da consciência. Esta não é compreendida como objeto, mas como processo, o conceito de intencionalidade da consciência alude a uma consciência que é ato significativo, em oposição à idéia de consciência como conteúdo. Ela é mediadora entre sujeito e mundo. A consciência intencional é uma síntese temporal. Implica perceber e, conseqüentemente, lembrar e projetar. Todo ato de consciência atua fazendo uma síntese que envolve o antes, o agora e o depois.

Husserl alude em sua obra¹³ a um tipo de intencionalidade distinta da intencionalidade de ato ou temática, que diz respeito às vivências e à qual Merleau-Ponty (1945/1994) refere-se como *intencionalidade operativa*. Tal conceito está imbricado com a noção de temporalidade, ou seja, o vivido tem um caráter temporal.

¹³ Ao longo de toda sua obra, mas especialmente em: Husserl, E. (1994). *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. (P. M. S. Alves, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. (Trabalho original publicado em 1917)

A intencionalidade operativa ou operante age de duas formas, retendo a experiência vivida e sintetizando, tal como descreve Granzotto (2005, p.111):

Como retenção do vivido enquanto fluxo de modificações sucessivas. O que vivemos materialmente (uma sensação, por exemplo), tão logo é experimentado, decompõe-se em sua organização material. O que não quer dizer que deixe de existir. Sua permanência, entretanto, implica uma sorte de modificação. Ela continua retida, mas como matéria modificada e, a cada nova vivência, como modificação da modificação, de modo a estabelecerem, para as novas vivências um tipo de horizonte. A segunda forma da intencionalidade operativa diz respeito à organização espontânea desses vividos retidos enquanto fundo; horizonte de retrospecto e prospecção para os novos vividos materiais. Nesse segundo formato, a intencionalidade operativa implica um tipo de síntese passiva (porque não é estabelecida por meio de atos deliberados), entre o que eu vivi (e que comparece como horizonte de passado e futuro) e as minhas vivências atuais.

Nessa perspectiva o tempo não é compreendido como uma sucessão linear que se dá do passado para o futuro, mas como uma síntese, que se dá em um *campo de presença*, conceito husserliano retomado por Merleau-Ponty: “campo de presença, no sentido amplo – neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da tarde e da noite” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.557). As vivências atuais brotam de um campo de presença que envolve a relação sujeito-mundo, uma estrutura configurada a partir de alguns elementos sintetizados nesse campo: os dados que se apresentam ao sujeito, aquilo que é vivido materialmente aqui-e-agora; os co-dados do passado (vivências retidas que vieram sendo

modificadas a cada nova vivência ulterior constituindo um horizonte de passado ou de retenções); e um horizonte de futuro ou de protensões (as vivências retidas em contato com os dados que criam um horizonte de possibilidades futuras). O gráfico 1 demonstra a representação da consciência interna do tempo proposta por Husserl.

Tal gráfico é aludido por Merleau-Ponty (1945/1994, p. 558) que relembra a importância de compreender-se que os momentos A, B, C, aqui denominados “série dos agoras”, não formam uma seqüência: “não passo por uma série de agoras dos quais eu conservaria a imagem e que, postos lado a lado, formariam uma linha (...) o tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades” (op.cit.). Essa rede, infinita, tem uma circunvizinhança à qual sou “ancorado” por intencionalidades que Husserl denomina retenções (domínio do passado) e protensões (domínio do futuro).

É importante ressaltar, também, que essa concepção do tempo dá um caráter de atualidade potencial ao passado: “quando evoco o passado distante, eu reabro o tempo” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p.557). Não posso entender **A** como uma síntese de identificação que reúna todo o eixo (A, A', A''), isso seria uma síntese intelectual. “O que me é dado é **A** visto por transparência através de **A**” (p.560). Nós tocamos o passado, o sentimos atrás de nós, através da transparência das retenções que “têm como que uma unidade natural e primordial” (p. 561). Ou seja, aquilo que vivo no momento **C** é a vivência material de determinado evento – uma experiência – cuja significação é produzida em ato como uma síntese entre presente, passado e futuro:

- Presente - o próprio **C** (que inclui o mundo material presente),

- Horizonte de passado - **B** visto por transparência em **B'**, **A** visto por transparência em **A''** (ou seja, já não material, como vividos modificados)
- Horizonte de futuro - **d'**

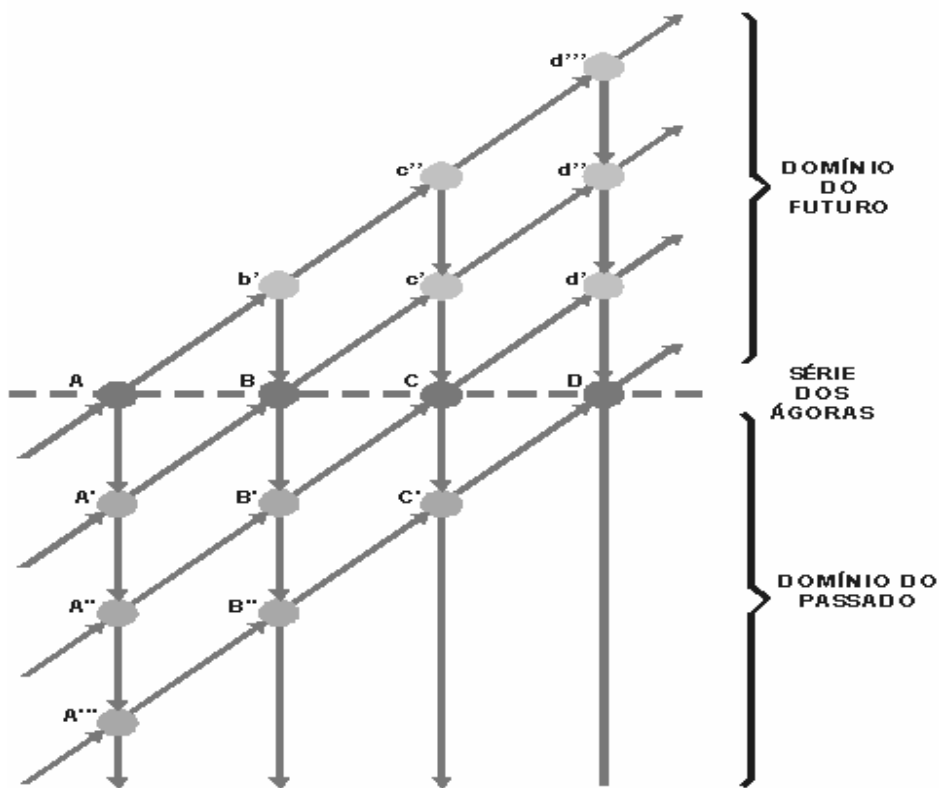


Gráfico 1 (Granzoto, 2004): Fluxo dos vividos - Consciência interna do Tempo - (Edmund Husserl)

A síntese não é intelectual, como nos lembra Merleau-Ponty. Ela é atividade intencional da consciência. Tal atividade intencional é operante, ou seja, produzida

na percepção a partir de atos motores, sensíveis e de linguagem, todos pertencentes ao âmbito do pré-reflexivo. No capítulo um deste trabalho, desenvolvemos a proposta merleau-pontyana e indicamos sua ênfase no corpo como consciência. O corpo, para ele, é unidade de condutas e núcleo de significação e a própria palavra pode ser entendida como ação e gesto. A reflexão é corporal, falamos do corpo como região do *eu posso* e não do *eu penso*, isto é, um corpo que lança o sujeito, quando em presença com os objetos do mundo, para uma circunvizinhança com as coisas e que lhe permite realizar uma síntese - apenas com um gesto dotado de alcance. Esta síntese o levaria daquilo que é dado para o que não é dado mas está ali, na vizinhança, disponível, anunciando o futuro imediato, iminente. A isso o filósofo denominou, inspirado em Husserl, síntese de transição, síntese prática ou de horizonte, síntese que não é intelectual, mas corporal. Podemos falar então de uma consciência perceptiva – corporal - como um campo de presença que nos leva ao âmbito de um *eu posso*: intencionalidade operativa que se dá como síntese temporal, em um horizonte. Um eu engajado que se estende corporalmente para o seu mundo.

Consideramos que a proposta de Lygia de buscar a expressão no “momento do ato como campo de experiência” postula o ato como presença, conotando o espaço da obra como um campo de presença do espectador engajado corporalmente, remetido às sensações corporais e ao afeto implicados no seu ato.

A proposição funciona como um dado que é acessado pela consciência intencional de modo operante, algo da ordem do irrefletido, do tácito, atribuindo a ele - operando na expressão - uma significação que é síntese temporal, um *campo de*

presença que sintetiza não deliberadamente, passado, presente e futuro: o momento do ato como campo de experiência. Ela afirma:

Nós somos uma totalidade espaço-temporal. No ato imanente nós não percebemos o limite temporal. Passado, presente e futuro se misturam. Existimos antes do depois – mas o depois antecipa o ato. O depois está implícito no ato a ser feito. Se o tempo vive no momento do ato, o que deriva do ato é incorporado na percepção do tempo absoluto. Não existe distância entre passado e presente. Quando olhamos para trás, o passado anterior e o passado recente se fundem (Clark, 1965/1980a, p.24).

O ato – experiência expressiva - é síntese temporal realizada pelo corpo, como buscamos demonstrar. Consideramos que é a partir dessa passagem da contemplação ao ato que Lygia assume a corporeidade como centro de todo seu trabalho ulterior.

4.4 - A experiência é corporal – o primado da corporeidade

*If you hold a stone
Hold it in your hand
If you feel the weight
You'll never be late
To understand*

Caetano Veloso, 1969/71.
(música feita para Lygia Clark durante seu exílio
em Londres)

A partir de *Caminhando*, quando Lygia Clark consolida o eixo *participação - ato - corpo-presença* como guia central de seu trabalho, ela estabelece uma espécie de primado da corporeidade.

São seis as etapas que Lygia segue daí em diante, etapas nas quais vai experimentando, ela mesma, seu trabalho na direção de satisfazer uma inquietude presente em sua existência que conotamos como uma inquietude da totalidade. Sua busca é da totalidade, da forma plena de significação. O dentro e o fora, o esquerdo e o direito, a integração do vazio pleno. A busca de junção arte-vida compo uma totalidade enquanto corpo-presença. Rolnik (1999) analisa as relações entre a vida e a obra de Lygia e afirma que suas crises estão no próprio cerne de sua obra, todas envolvidas com momentos de passagem, nos quais a experiência do vazio-pleno se aprofunda.

O início da trajetória artística de Lygia é marcado, portanto, pela rebeldia contra a clivagem da experiência do vazio-pleno na subjetividade, que poderia ter levado sua crise a um desfecho patológico. Através de estratégias cada vez mais precisas de sua obra, Lygia evitará os dois destinos mais comuns do trauma provocado por

aquela dissociação: cair no espaço da psiquiatria, quando o terror ao vazio-pleno interrompe o processo de reinvenção da existência onde tal experiência desembocaria se a vida encontrasse canais para sua expansão; ou reiterar a dissociação, esta “defasagem da vida e da existência”, quando a experiência confina-se no espaço da arte e se esteriliza na existência cotidiana. É enquanto artista que Lygia encaminhará uma superação destes dois destinos. (...). Desde o início, seu trabalho será movido pela consciência de que a experiência do vazio-pleno deverá ser incorporada para que a existência possa ser vivida e produzida como obra de arte. Suas invenções na arte sempre estarão totalmente imbricadas com a reinvenção de sua existência. É verdade que isto em nada a distinguiria de vários outros artistas não só de sua época. O que marca sua diferença é que sua obra será voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador, sem a qual fracassa o projeto de ligação entre arte e vida.

A autora desenvolve em seus estudos acerca da obra de Lygia Clark a noção de corpo vibrátil, uma espécie de mobilização de afetos dada a partir da experiência do artista. O corpo vibrátil em contato com o outro mobiliza afetos “tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade” (Rolnik, 2000, p.14) compondo uma constelação. Tal constelação forma uma realidade sensível e corpórea invisível que orientará o artista na escuta do mundo e o compelirá a criar. De acordo com ela, a obra de Lygia propicia ao espectador a constituição de um corpo vibrátil, instaurando a possibilidade de resgatar a familiaridade com o mundo.

Para atingir a esse objetivo, Lygia cria paradoxos. A vida e o mundo no qual ela se propõe penetrar não são completos, mas ambíguos. Seus trabalhos são

provocadores e desestabilizadores, instauram paradoxos. Verdadeiras antinomias, no sentido de que contrariam o paradigma “incontestável” do racionalismo. Ao intentar *colocar em evidência o instante como nostalgia do cosmos*, como ela discute em seu texto assim intitulado, ela enfatiza tal busca de superação do racionalismo: “o homem moderno deve descartar-se deste excesso de racionalismo que está no coração do nosso pensamento” (Clark, 1965/1980, p.29). Nesse trabalho, ela afirma a vivência do instante do ato como significação, dada a partir do acesso, no ato, ao vazio que como expressão latente, faz surgir um novo sentido.

Lygia escreveu um numero razoável de textos nos quais ela discorria acerca de seu trabalho, forças a eles subjacentes, pretensões, intenções, distrações. O quadro 2 apresenta uma síntese de cada fase, no que diz respeito à produção de trabalhos artísticos e de textos.

O trabalho de Lygia Clark – A experiência é corporal

Nostalgia do corpo 1966	A casa é o corpo 1967-69	O corpo é a casa 1968-70	Pensamento Mudo 1971	Fantasmática do corpo 1972-75	Estruturação do self 1976-84
<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Pedra e Ar (1966); ■ Natureza (Estrutura cega) (1966-67); ■ Livro sensorial (1966); ■ Ping-pong (1966); ■ Desenhe com o dedo (1966); ■ Água e conchas (1966); ■ Respire comigo (1966); ■ Diálogo de mãos (1966); ■ Diálogo de pés (Estrutura viva) (1966) 	<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Série roupa-corpo-roupa</i> (1967), obras: <i>O eu e o tu, Cesariana</i>; ■ <i>Máscara abismo</i> (série, 1968); ■ <i>Máscara sensorial</i> (série, 1968); ■ <i>Óculos</i> (1968); <i>Diálogo: Óculos</i> (1968); ■ <i>A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão</i> (1968); ■ <i>Luvras sensoriais</i> (série, 1968); ■ <i>Casal</i> (1969); ■ <i>Camisa-de-força</i> (1969). ■ <i>Propostas vivenciais: Campo de Minas, Cintos-diálogos</i>(1967-68) ■ <i>Filmes: Convite à viagem, Filme Sensorial, Western, O homem no centro dos acontecimentos</i> (1967-68) 	<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Arquiteturas Biológicas</i> (série, 1968-70), obras: <i>Ovo mortalha</i> (68), <i>Nascimento I e II</i> (69); ■ <i>Estruturas Vivas</i> (série, 1969), obras: <i>Diálogos</i> (69). 	<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Não produziu</i> 	<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Baba Antropofágica</i> (1973); ■ <i>Canibalismo</i> (1973); ■ <i>Túnel</i> (1973); ■ <i>Viagem</i> (1973); ■ <i>Rede de Elásticos</i> (1973); ■ <i>Relaxação</i> (1974-75); ■ <i>Cabeça coletiva</i> (1975). 	<p>Proposições</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ <i>Objetos relacionais</i>

Nostalgia do corpo 1966	A casa é o corpo 1967-69	O corpo é a casa 1968-70	Pensamento Mudo 1971	Fantasmática do corpo 1972-75	Estruturação do self 1976-84
<p><i>Textos</i></p> <p>Textos de 1965</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ A propósito do instante ■ A propósito da magia do objeto ■ Um mito moderno: a colocação em evidencia do instante como nostalgia do cosmos ■ Arte, religiosidade, espaço e tempo <p>Textos de 1966</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Captar um fragmento de tempo suspenso ■ Encontrar o sentido de nossos gestos rotineiros ■ Breviário do corpo ■ Nós recusamos 	<p><i>Textos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Da realidade fantástica de hoje e de ontem ■ O homem é o centro ■ Nós somos os propositores ■ Estamos domesticados? 	<p><i>Textos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ■ O corpo é a casa: sexualidade, invasão do “território” individual 	<p><i>Textos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Da supressão do objeto – anotações ■ Pensamento mudo 	<p><i>Textos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ■ O corpo coletivo 	<p><i>Textos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Objeto relacional

De *Caminhando* em diante, instaurado o primado da corporeidade, Lygia passa a utilizar o termo “proposição” para se referir ao que antes se chamava “obra”. Afirma utilizar a palavra proposição porque a palavra obra denota a passividade do resultado de um trabalho que já foi feito anteriormente (Clark, 1973/1998, p.188). Tal mudança refletia a ruptura que ela fez em relação à noção de objeto e à implicação do espectador – que agora passa a ser chamado “participante”. Orientando-nos por seu mapa, a bússola apontava para o participante como aquele que completaria o sentido da proposição. Uma proposta que, ao ser aceita, levaria ambos – propositor e participante – a diferentes territórios.

O objeto, nessa perspectiva, não significa nada, não tem sentido algum – é um puro artefato, um modo de auxiliar na proposição. Isso pode ser considerado uma proposta essencialmente fenomenológica, o objeto de arte se transforma em um fenômeno. Constituído pela experiência e ação – experiment-ação, nasce no *a priori* da correlação sujeito-objeto.

A experimentação nesta e nas ulteriores etapas do trabalho de Lygia envolve o corpo de maneiras distintas, o que tem suscitado interpretações diversas por parte dos estudiosos de sua obra (Brett, 2005; Rolnik, 2000; 2005; Louppe, 2005).

Guy Brett, crítico de arte, admirador e estudioso da obra de Lygia Clark, considera que o interesse da artista (assim como o de Helio Oiticica) por Mondrian e Malevitch envolvia uma compreensão profunda do sentido expressivo de suas obras. Nesse sentido, o foco no corpo presente em Lygia e Helio refletiria uma espécie de

“reorientação lúdica e provocativa do legado da abstração do século XX” (Brett, 2005, p.97), que implicava o corpo:

Os brasileiros tinham uma atitude diferente em relação ao objeto. Eles possuíam um entendimento diferente da “infinidade” das relações espaciais, com as quais todas essas obras se preocupavam. Para eles, a idéia de infinito incorporava o corpo e era incorporada pelo corpo (op.cit.)

A conexão expressividade – corpo – tempo infinito proposta por Brett corrobora nossa leitura. Considera o corpo em Lygia Clark uma ferramenta poética, no sentido de que *é sendo um corpo em ato com o mundo* que a expressão exerce um poder poético, ultrapassa o já dito e já visto, acessa o deserto e torna o vazio pleno de significados.

4.4.1- Nostalgia do corpo (1966)

A redescoberta dos sentidos através do objeto sensorial

Lygia buscava a consciência do corpo, uma espécie de redescoberta dos sentidos, *leitmotiv* desta fase, iniciada em 1966, a mais variada de seu trabalho, como declarou. Depois compreende que uma das propriedades do *Caminhando* estava aí radicalizada: a proposição nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo, “o redescobrimento tátil provoca um trauma estimulante” (Clark, 1973/1998, p.188). Parece referir-se, como Husserl, a um tempo vivido: “não tenho memória,

minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.190).

Parte de um sonho onde sua cara era lisa, sem relevo ou cavidades, com um ponto no lugar do olho. Começa a “acordar” ou redesenhar o próprio corpo através da utilização de objetos sensoriais.

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente com o corpo. Daí o nome ‘nostalgia do corpo’, fase analítica em que decomponho o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade (Clark, in Ferreira & Cotrim, 2006, p.352).

A palavra nostalgia, por ela escolhida, indica saudade, retorno à pátria, ao corpo perdido. Esse retorno se dará por meio da sensualidade, ao utilizar os objetos como intermediários para provocar o despertar dos sentidos e sensações corporais. *Pedra e Ar* (1966) foi o primeiro trabalho – no qual Lygia, por acaso, brincando com um saco plástico cheio de ar e vedado com um elástico, colocou sobre ele uma pedrinha e percebeu, ao apertar intermitentemente o plástico com as mãos, uma semelhança com o movimento da respiração, um movimento que parecia “corporal”. Os objetos eram de uso cotidiano e sem valor: sacos plásticos, pedras, elásticos, conchas, alguns por ela adaptados a partir desses materiais. Usados de modo que o participante os manipulava sozinho e despertava alguns sentidos: *Livro sensorial* (1966); *Água e conchas* (1966); *Ping-pong* (1966) atingiam especialmente o tato. *Respire comigo* (1966) consistia em manipular um tubo sanfonado próprio para

respiração submarina, com tubos de mergulho. Ao manipulá-lo como a uma sanfona, era produzido um som semelhante ao da respiração.

Em outros trabalhos o objeto compunha um campo experiencial intercorporal. É o caso de *Diálogo de mãos* (1966) (fig.21), em que uma fita de Moebius feita de elástico entrelaçava as mãos de duas pessoas, que eram convidadas a se movimentar e delinear seus corpos livremente (de um e de outro) com as mãos unidas. As duas mãos distintas formavam um mesmo objeto sensorial que provocava um diálogo de corpos através do tato. A pele é fronteira e contato, ao mesmo tempo. A experiência envolve o contato com a mão do outro e com sua mão, pele de dentro, pele de fora, com partes do seu corpo, do corpo do outro. Sentir e ser sentido, tocar e ser tocado. O movimento, que é só uma proposição e que não dita regras ou procedimentos, exige invenção, improvisação, composição de forças entre as duas mãos para definir o movimento, o gesto, o tato, a sensação de harmonia, de desarmonia, encontro, desencontro. Uma ambigüidade implícita na experiência bruta do sujeito com o outro e com outrem, que se confundem, fundem, separam, deslocam, descentram e definem o Ser Bruto de que falava Merleau-Ponty.

Sujeito e objeto misturados, uma “*mélange*”, que tanto interessava ao filósofo. Nessa experiência, Lygia trabalha com as categorias merleau-pontyanas discutidas no livro *O visível e o invisível*. Com o uso do tocar, central nessa obra, exercita a experiência da intercorporeidade, tal como propõe o filósofo (Merleau-Ponty, 2000), que partindo da noção de uma generalidade que faz a unidade do corpo e que pode abrir-se a outros corpos, descreve a experiência da reversibilidade. Pergunta ele por que não seria possível a sinergia entre corpos distintos, já que ela é possível num só

corpo. Por exemplo, quando toco algo com duas mãos diferentes, que têm, cada uma, seu sentido do tato, minha experiência não é a de dois fenômenos separados, mas de um único corpo se relacionando com um único mundo. Para ele, é possível entre organismos distintos um entrecruzamento de paisagens, uma possibilidade de reversão, de conversão de uma linguagem na outra, “constituindo, todos juntos, um Sentiente em geral diante de um Sensível em geral” (op.cit., p.138). A condição para isso é que “se pare de definir primordialmente o sentir pela pertença à mesma consciência” (ibid.) e se passe a compreendê-lo como “retorno sobre si no visível, aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente” (ibid.). É com essa reversibilidade entre o visível e o tangível que se abre o intercorporal, algo da ordem de uma generalidade que brota da concordância do meu corpo e do corpo do outro, a partir de uma operação da experiência e não da representação.

Diz-se que as cores, os relevos tácteis de outrem são para mim um mistério absoluto, sendo-me inacessíveis para sempre. Isso não é totalmente verdadeiro, pois para que eu deles tenha, não uma idéia, uma imagem ou representação, mas como que a experiência iminente, basta que eu contemple uma paisagem, que fale dela com alguém: então, graças à operação concordante de seu corpo com o meu, o que vejo passa para ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos invade-lhe a visão sem abandonar a minha; reconheço em meu verde o seu verde (...) não sou *eu* que vejo, nem é *ele* que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão e universal (Merleau-Ponty, 2000, p.138).

Figura 21: Diálogo de Mãos, 1966.

No *Diálogo de mãos*, as mãos, atadas, que se tocam e apalpam um ao corpo do outro, entrecruzam perfis de uma paisagem. Em sua experimentação, o mundo de um começa a se abrir para o outro, numa operação reversível que se funda na unidade pré-reflexiva do corpo. Sem palavras e sem idéias, minha mão conduz a do outro ao encontro de minha paisagem e seu corpo, de acordo com o meu, toma para si a paisagem que não me abandona.

Nesta fase do trabalho de Lygia, o objeto sensorial é indispensável como um provocador intermediário, como o veículo para o despertar dos sentidos. Na próxima fase ocorre uma mudança substancial: o homem é o objeto de si mesmo, frase cunhada por Mário Pedrosa e “adotada” pela artista.

4.4.2- A casa é o corpo (1967/68)

O homem é o objeto de si mesmo (Mário Pedrosa)

Nesse ponto de seu trabalho, Lygia avança ainda mais na direção da experiência corporal sensorial, as proposições conduzem o participante a experiências mais “ousadas”, muitas vezes envolvendo o contato entre pessoas, a vivência intersubjetiva se aprofunda. Na série *Roupa-corpo-roupa* produz roupas para serem vestidas pelo participante, em duplas. As roupas trazem elementos que variam desde compartimentos a tecidos e outros materiais estimuladores da

sensorialidade. Em *O eu e o tu* se experimenta a vivência do masculino e feminino. Seu trabalho artístico nesta fase abole praticamente toda produção de objetos, a criação de idéias é o centro, proposições que se realizam com o auxílio de materiais e objetos cotidianos e que não fazem sentido sem a participação. No texto *Nós somos os propositores*, ela ressalta o diálogo com os participantes:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos “a obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o “agora” (Clark, 1968/1980, p.31).

A proposta de fazer o pensamento viver pela ação é correlata do que postula Merleau-Ponty e demonstra que, ao propor a experiência e a implicação do corpo, Lygia não o faz de modo ingênuo. Enfatizando o agora ela sublinha mais uma vez a questão da temporalidade. Merleau-Ponty identifica a expressividade da experiência com a constituição temporal da subjetividade humana (Muller, 2001). Ele considera a motricidade produtora de um conhecimento – que denominou *praktognosia*, o que indica sua convicção de que a ação espontânea no mundo, como *práxis*, é produtora de significados. A expressividade da experiência, para ele, é “a maneira espontânea como aquele contato institui significações ou fenômenos” (op.cit., p.15). Assim, a experiência – a ação, a experimentação – faz o pensamento viver.

A artista assume para si e para Hélio Oiticica uma compreensão mais avançada do sentido da participação, em oposição a “artistas fracos que não podem realmente se expressar com pensamento e portanto ilustram o problema” (Clark, carta de 14.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.82). Nega a participação pela participação e afirma que a expressão é, necessariamente, seu verdadeiro sentido.

(...) o que eles negam é o importante: é o pensamento. Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando uma característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão (op.cit., p.84).

Nesta fase Lygia está interessada no ato e em como ele conduz ao sentido do gesto: "No fundo, o objeto já não é importante. O pensamento, o sentido que se dá ao objeto, o ato, é o que interessa: o que vai de nós ao objeto" (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, p.227). Quem dá sentido ao objeto é o espectador e sua vivência da proposição. Na arte, o real, ou seja, a vivência daquilo que acontece, da experiência, é, para ela, o mais importante: "Nada tem mais significado para mim que a própria realidade das coisas (...) a alegoria, ao invés de comunicar alguma coisa, elimina da comunicação o que ela tem de mais vivo. Assim, o real é o mais importante" (op.cit.).

O real é compreendido aqui como a experiência humana em ato. Sua ampliação para o âmbito do sensorial é o objetivo da artista, que busca a expressão do espectador diante da vivência da obra.

Para mim o objeto, desde o caminhando, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por

exemplo, são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo o que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. (Clark, carta de 20.10.1968, in Figueiredo, 1998, p.61)

Na experiência *Luvas sensoriais* o espectador veste luvas, que são feitas de diversos materiais, com pesos e texturas diferentes, e tenta pegar bolinhas, que também são distintas. Depois de várias experiências ele tira a luva e tenta pegar a mesma bolinha com a mão livre, redescobrimdo o próprio tato e o próprio gesto. Assim ele amplia sua consciência gestual, retoma sua atenção para o gesto habitual e espontâneo, antes automatizado e despercebido.

Ela aponta para o intersubjetivo quando pede que o espectador busque nele “aquele fundo de vivência que o identifica com os outros” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 227).

Ao buscar uma consciência gestual na experiência com os objetos e com o outro no mundo, Lygia coloca o corpo como sede do pensamento, aquele capaz de realizar uma síntese entre sujeito e mundo, entre aquilo que visa e o que se coloca no mundo.

Em *A casa é o corpo* (1968), Lygia constrói uma estrutura, uma instalação grande, com oito metros de comprimento e compartimentos distintos, que simula a concepção e o nascimento, oferecendo experiências corporais que aludem a um processo em etapas: penetração, ovulação, germinação e expulsão. O ambiente é escuro, sugerindo um ambiente uterino. Ela faz referência aqui a um trabalho que

aborda a temática da sexualidade, porém ressalta que o espectador é soberano em sua escolha: “de fato, tudo depende dos participantes: a erótica pode ser negada em favor do lúdico e vice-versa” (Clark, 1973/1998, p.232).

Lygia realiza, neste período, propostas vivenciais, como por exemplo: *Cintos-diálogo*. Experiência na qual grupos de participantes colocam cintos imantados, uns com pólos positivos e outros com pólos negativos. Ao caminharem pelo espaço são projetados uns contra os outros. Também realiza filmes: *Convite à viagem*, *Filme Sensorial*, *Western*, *O homem no centro dos acontecimentos* (1967-68), o qual ela descreve:

Quatro câmeras são fixadas na cabeça de um homem que anda. Ligadas ao mesmo tempo, registrarão tudo o que se passa ao seu redor, na frente atrás à esquerda e à direita – e principalmente as reações das pessoas que o observam, fazem perguntas, querem interrompê-lo, etc. Uma vez revelados os quatro filmes, são projetados simultaneamente nas quatro paredes de uma pequena cabine que tem exatamente o tamanho das imagens. O espectador entra nessa cabine. Ele revive o acontecimento como se ele mesmo provocasse as reações que acontecem nas paredes (Clark, 1980, p.32).

Parece aqui já colocar o trabalho como um veículo para o espectador atingir seu eu o mais profundamente possível - o que já aponta para um viés “terapêutico”.

Você vê, a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu. Ele, homem, agora é o “bicho” e o diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade e também na medida da magia que ele pode

emprestar de dentro dele mesmo (Clark, carta de 14.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.86).

Essa etapa é aquela em que Lygia produziu mais intensamente. As proposições eram cada vez mais ousadas e criativas. Lygia sente os efeitos das reações e contra-movimentos às suas propostas de vanguarda. Em 1968, Lygia vai para Paris, onde permanece até 1975. Nesse período, a arte contemporânea estava em franca expansão e sua relação com o público se revestia de dificuldades. Retomando a metáfora de Merleau-Ponty: a paisagem tornava-se cada vez mais áspera. O objeto ansioso, termo proposto pelo crítico Harold Rosenberg, no bojo de suas discussões acerca do fenômeno de “desestetização da arte”, tinha como efeito a alteração da percepção humana e a desestabilização do hábito. Os trabalhos produzidos a partir da utilização de materiais ordinários, detritos, restos humanos, sangue, etc. mexiam com os padrões estéticos, despindo a arte de seu caráter estético original, gerando formas instáveis e imprecisas e provocando incertezas acerca do estatuto do trabalho: isso é arte? Perguntava-se.

Leo Steinberg, outro proeminente crítico de arte, em um artigo dedicado a analisar a situação do público na arte contemporânea (Steinberg, 1962/2002) define “público” como um papel desempenhado diante de uma experiência e discute o incômodo diante do novo que a arte impinge, também fazendo referência a um tipo de ansiedade:

Parece-me ser uma função da arte moderna transmitir essa ansiedade ao espectador, de maneira que seu encontro com a obra de arte seja – pelo menos enquanto esta é nova – um verdadeiro problema existencial. (...) a obra de arte nos

perturba com sua agressiva absurdidade (..) o quadro parece-nos arbitrário, cruel, irracional, provando nossa fé, ao mesmo tempo em que não promete nenhuma gratificação futura. Em outras palavras, é da natureza da arte contemporânea original apresentar-se como um mau risco. E nós, o público, inclusive os artistas, devemos nos orgulhar por estarmos diante de tal problema, porque nada mais nos pareceria verdadeiramente fiel à vida (op.cit., p.260/261).

O trabalho de Lygia respira esses ares, apesar de permanecer seguindo o ideário construtivo e dirigir-se, sem desvios essenciais, à expressividade do espaço, focada no ato experimental do espectador. Durante o período em que trabalhou em Paris, entre 68 e 75, foi atraída por outras linguagens e conceitos.

Quando Lygia viveu e trabalhou em Paris, entre 68 e 75, foi atraída por tendências que também estavam se expandindo para além do conceito de objeto de arte, da galeria e do museu, rumo ao ambiente, à mistura de mídias e à participação do público. Ela se sentiu próxima de grupos como o *Exploding Galaxy* (fundado por David Medalla em 1967, em Londres), que tentavam reinventar um modo de vida partindo do zero, e de revistas como *Robho* (editada por Jean Clay, em Paris), que falavam sobre arte cinética e processual, poesia concreta, performance, estruturas exploradoras do mundo da arte e teatro de guerrilha e ativismo de artistas contra a guerra do Vietnã (Brett, 2005, p.96).

Na fase sensorial Nostalgia do corpo, o objeto era elemento indispensável entre a sensação e o participante. Na fase ora discutida, o homem passa a ser uma espécie de objeto de si mesmo, sua experiência é o objeto. Na próxima fase, Lygia enfatiza ainda mais o outro; o corpo passa a ser o suporte da experiência do outro.

4.4.3 - O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica ou o corpo é a casa (1969-70)

O homem é o objeto do outro, seu abrigo poético

Aqui, o corpo é a casa, ou seja, o homem passa a ser suporte para a obra. É um período no qual Lygia afirma o trabalho no campo intercorporal grupal.

O homem chega a ser a estrutura viva de uma arquitetura celular, a malha de um tecido infinito, e o que fica do objeto (alguns elásticos, sacos plásticos, sacos de juta) está completamente vazio de sentido e só se pode animar com o suporte humano (Clark, 1973/1998, p.233).

O grupo é visto como uma estrutura composta por várias pessoas, células que juntas compõem um sistema biológico, uma arquitetura viva. Parece aqui que Lygia reproduz seu desejo de explodir a moldura e levar o quadro para o espaço, trabalhar o espaço maior. Quer ultrapassar o indivíduo e transpor a significação para o coletivo, visa o tribal, onde a soma de significações leva a um sentido global. Mais uma vez a inquietude da totalidade parece movê-la.

O homem passa a ser objeto do outro, a gestualidade convida o outro, a expressão corporal e o gesto formam um abrigo poético para o outro, que o habita. Esse abrigo comunica algo ao outro, que se soma como mais uma célula, que

convida outra, e mais outra, compondo uma arquitetura plena de significação. O espaço é espacialização coletiva.

Lygia, sempre generosa com o espectador, nesse momento lhe concede também o papel de propositor. O objeto, agora despido de significado, é um estimulador para a proposição que o espectador fará a ele mesmo e aos outros participantes. De agora em diante é o homem que assume sua própria eroticidade, ela propõe, pretendendo unir arte e vida, profano e sagrado:

O erótico vivido como profano e a arte vivida como sagrado se fundem em uma experiência única (...) dou um simples pedaço de plástico e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois ou três ou mais. Seu número sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular (Clark, 1971/1998a, p. 247)

Nesse processo, de um espaço como espacialização coletiva, o movimento, a ação corporal e a expressão têm papel fundamental. Ela mais uma vez ultrapassa a idéia clássica de um espaço mecânico, dado, estático, que “contém” o homem, para propor um espaço-tempo, o homem como estruturante desse espaço, como um elemento arquitetural dinâmico, cujos gestos são como tijolos que se unem formando abrigos, casas, estruturas que se podem habitar: o corpo é a casa, as pernas se abrem e formam um túnel para que o outro passe (*Nascimento*, 1969); os braços se

movem livremente e movimentam estruturas plásticas que servem de abrigo para o outro (*Arquiteturas biológicas II*, 1969). Em carta a Helio Oiticica, Lygia descreve um desses trabalhos:

Uma é enorme e precisa de 15 pessoas inicialmente para armar a estrutura. Círculos em camadas de plásticos ligadas com elásticos em toda sua volta. Do centro três sacos com três pessoas que sustentam a abertura para a penetração. Todo o mundo se põe ao redor, amarrado como o jogo do rúgbi, e quando se levantam as camadas do plástico, sai um barulho como um grande há.....ha.....ha.....ha.....ha. como se um grande pulmão abrisse seus enfolhos [sic] e começasse a viver: respirando (Clark, carta de 20.05.1970, in Figueiredo, 1998, p.153).

É o corpo que se comunica. E as comunicações são táteis. Lygia aqui enfatiza ainda mais o gesto espontâneo e o toma como foco. Em *Estruturas vivas* (1969) (fig.16), elásticos unem braços de quatro pessoas e pernas de outras quatro. A proposição consiste em movimentos gestuais que se compõem e geram desenhos diferentes da estrutura. Os movimentos gestuais do grupo compõem a estrutura que é vivida através dos gestos.

A passagem do ato vivencial do sujeito “individual” para o campo intercorporal reflete o lugar que atingiu seu trabalho até aqui e que se prolongará na fase da *Fantasmática do corpo*, estruturada a partir da experiência coletiva. De fato, a vivência do campo intercorporal está presente desde a *Nostalgia do corpo* e se torna mais presente ao longo das outras fases. *Diálogo de mãos* (1966), *O Eu e o Tu* (1967) e *Óculos* (1968), são exemplos de trabalhos que anunciam o que se

consolida aqui, na fase *O corpo é a casa*, quando sua arquitetura biológica assume a forma da estrutura intercorporal.

Lygia considera que naquele tempo (estamos na passagem dos anos 60 para os 70) os jovens eram os que viviam sua existência com um sentido poético, assustando a sociedade com sua “intensidade de ser” (Clark, 1980, p.37). Para ela, o artista havia perdido seu papel original, sendo “cada vez mais respeitado pelo organismo social em decomposição” (op.cit.). Tal organismo social quer domesticar o artista, recuperá-lo para que não afete seu equilíbrio. Propõe uma atitude revolucionária: “a única maneira para o artista escapar da recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social. Sua criatividade se exprimirá no vivido” (ibid, p.37).

O vivido como corpo-presença. A corporeidade é transgressora. O espírito selvagem, com a força criativa e instauradora de novas significações toma o primeiro plano e a própria existência de Lygia passa a se reconstruir a partir da experiência com o outro, o participante. Ela declara, solene: “já nada invento só (...) sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro” (Clark, in Ferreira & Cotrim, 2006, p.355).

Figura 22: Estruturas vivas, 1969.

4.4.4 - Pensamento Mudo (1971/ 72)

A fluidez do gesto sem palavras

Nesta fase Lygia já havia atingido o ponto mais radical na participação e na supressão do objeto. Havia dado quase tudo ao participante, inclusive a autoria da obra. Ao dividir a proposição e aceitar a invenção do outro, toma consciência do outro a partir de si e de si a partir do outro. Declara:

Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo (Clark, in Ferreira & Cotrim, 2006, p.355).

Questiona se de fato abandonou o objeto, fazendo alusão a alguns artistas que se transformam, eles mesmos, em objetos, ainda que seja para negá-lo. Propõe que o sentido do expressivo seja agora “receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo” (op.cit., p.352). Um trabalho criativo, selvagem, a partir de uma experiência de descentramento, tal como nos propõe Merleau-Ponty. Tal proposta se aproxima grandemente do processo gestáltico de ajustamento criativo, como discutiremos adiante.

A formulação *Pensamento mudo* vinha a sua cabeça desde a fase das estruturas biológicas. Ao refletir sobre o significado dela, concluiu que era um viver sem propostas, fluir, expressar-se através da vida. Por meio de seu trabalho havia se transformado pessoalmente e aprendido a viver, e o pensamento mudo era a expressão dessa vida:

Eis-me aqui como testemunho de minha obra já formulada, agora o testemunho não é mais ela, sim eu-obra-pessoa humana (...) agora que deixo de fazer arte, vejo que ela me ensinou a viver de maneira mais madura o significado da vida sem sentir necessidade de formular mais nada. (Clark, 1971/1998b, p.271).

Em carta a Helio Oiticica, datada de 17 de maio de 1971, já demonstrava esse certo despojamento e liberdade para fluir sem nenhum recurso formal:

Fiz algumas experiências só com o corpo, sem objeto algum. É curioso - você encontra novos relacionamentos entre os corpos através de novas percepções de espaços. Não sei se é valido ou não. Se é novo ou velho. Só sei que é o seguimento do meu pensamento e não sei até onde irei. Já nem sei para quem falo. Às vezes penso que falo para mim mesma e pensei em fazer algo como “pensamento mudo” (Clark, carta de 17.5.1971, in Figueiredo, 1998, p. 213).

Nessa fase do trabalho Lygia parece viver pacificada com ela mesma. Parece não precisar formular nada, e procura abolir o pensamento, as alegorias, a própria palavra. Quer viver o “imprevisto, no momento do ato, na medida da alegria, da tristeza, do gozo, do desânimo (...) sem mudar nada para tirar dela algo menos sofrido e mais agradável” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 273). Suprime a

voz do pensamento e extremiza a vivência. Fala de um sentido novo do espaço, que abre quando propõe que as pessoas se comuniquem apenas através dos gestos.

Toma contato com Laing e a Antipsiquiatria e começa a indicar explicitamente o desejo da passagem para um caráter terapêutico em seu trabalho. Em carta a Helio, datada de maio de 1971, afirma que Jean Clay estaria abrindo um contato para ela trabalhar em uma clínica no Vale do Loire, onde estaria também trabalhando “Françoise Dolto e outros profissionais interessantes que estão trabalhando com o corpo” (Clark, carta de 31.3.1971, in Figueiredo, 1988, p.191).

Afirma essa passagem como a única possibilidade, uma vez que se sente fora do esquema da arte, por haver abandonado completamente o objeto:

(...) não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema de arte, estou sem lugar entre o artista e o sistema (op.cit.).

Desiste do trabalho com pacientes psiquiátricos, depois de uma crise, da oposição de pessoas a ela ligadas, como Sergio Camargo (que era contrário à idéia de uma passagem de Lygia para o âmbito da psiquiatria ou psicologia) e conclui: "Deixarei a patologia para quem se interesse e continuarei fazendo meu trabalho com gente chamada normal ou condicionada pela sociedade em que vivemos" (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.282).

Começa, então, a trabalhar de outro modo em uma das Universidades de Paris, na Sorbonne, com grupos de alunos de várias áreas de conhecimento: Artes,

Psicologia, Sociologia, desenvolvendo um trabalho seqüencial – ao qual denominou *Fantasmática do corpo* - que planta as bases para aquela que seria a última fase do seu trabalho, no final dos anos 70, a *Estruturação do Self*.

4.4.5 - Fantasmática do corpo (1973).

O campo de experiência do espaço coletivo ritual construindo o mito pessoal

“É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si”, Lygia propõe, definindo a fantasmática do corpo como um trabalho de fronteira entre Arte e Psicanálise. Afirma apoiar-se em seu trabalho analítico com Pierre Fédida, de quem se aproxima pelo interesse de ambos pelo “redescobrimto do corpo” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.314).

Trata-se de um curso com alunos na Universidade, onde trabalha em grupos de um modo vivencial não-estruturado. Trabalha com o grupo em uma seqüência vivencial que segue sua obra desde 1966, quando começou a trabalhar com o corpo. Os encontros se dão duas vezes por semana e têm duração de 3 horas cada um. Os alunos trabalham em torno de uma mesma proposta vivida e criam, com a sua vivência somada à de Lygia, o que ela chamou de “corpo coletivo”. Interessa-se não pelo corpo em si, mas por algo que chama “fantasmática”, construída pelos elementos com o grupo a partir das vivências e das elaborações verbais que as seguem.

Se cria um corpo coletivo. É precisamente meu silêncio, minha escuta, o receber o que eles me entregam nesse momento o que constitui agora a parte mais intensa de meu trabalho. Como na psicanálise, o que importa não é o fato em si, a figura da mãe ou do pai engolida na infância, e sim o que o envolve, a fantasmática que a isso se confere. E em tudo isso, lanço também a minha própria fantasmática para ser elaborada pelo outro (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.314)

Fica evidente aqui o envolvimento pessoal de Lygia no grupo. Como podemos perceber ao longo de sua obra, as etapas e propostas da artista foram intensamente geradas por suas próprias significações vitais, as passagens de fases vividas em torno de suas crises existenciais. Explícita e corajosamente ela se coloca integralmente no trabalho: “procuro expressar ou dar a medida do que já vivi, propondo aos que participam de meu trabalho uma reestruturação de si mesmos”. Mantém-se coerente, entretanto, com sua meta de fazer a proposição e deixar que o participante a elabore ao seu modo. Sua tentativa, afirma, é de criar um rito sem mito: “elaboro um rito em que cada um dos participantes termina assumindo seu próprio mito” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.315).

As experiências deste período são todas coletivas, a proposta de produzir uma poética em um campo intercorporal de experimentação permanece, agora ampliada por uma fase de elaboração verbal da experiência. Ela refere-se diretamente a uma idéia de Fédida, seu psicanalista, que teria afirmado ser o relato “o momento de construir com o corpo um espaço para a palavra” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.315).

As experiências desta fase já assumem uma metodologia que se aproxima de um modelo psicoterápico e já apontam claramente o viés terapêutico que o trabalho de Lygia veio assumindo ao longo do tempo. Sua intensa aproximação com a psicanálise de Fédida, através de sua experiência pessoal de análise, oferece a ela um vocabulário e um corpo teórico (não se pode precisar o grau de domínio de Lygia a respeito) que a permitiram desenvolver esse método, o qual evolui, depois, para um método de trabalho “oficialmente” terapêutico que ela chamará de *Estruturação do self*, última etapa de seu trabalho.

Durante a *Fantasmática do corpo*, Lygia desenvolveu experimentações grupais não programadas, dirigidas pelo movimento do grupo que, segundo ela, faz uma “contínua troca intersubjetiva” (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.301). Para que essa troca aconteça é necessário que se tire do corpo o caráter institucional. Essa proposta está orientada por um desejo de, como artista, produzir uma cultura viva. Para ela, o artista faz isso cortando a base tradicional e “devolvendo ao corpo seu papel central”, de produzir, criar, sem categorias pré-estabelecidas. *Corpo coletivo*, *Baba antropofágica*, *Canibalismo*, *Cabeça coletiva*, são títulos de obras desse período que nos indicam uma relação com o tribal, uma mitologia que nos remete ao ritual grupal. Nesse ritual está envolvido um caráter criativo que deriva ou de um vômito ou de um canibalismo, presentes na troca intersubjetiva (Clark, in Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.301).

Na obra *Baba Antropofágica* (1973) (fig.23) o ritual se dá em torno de uma pessoa deitada, de olhos vendados, cercada pelo grupo. Cada membro do grupo tem em sua boca um carretel de linha e o trabalho consiste em desenrolar a linha,

molhada de saliva, espalhando-a sobre o corpo da pessoa deitada, até que o carretel fique vazio. Quando todos terminam, são convidados a quebrar aquele emaranhado de linhas que carregam sua baba e a fazer coletiva. A experiência envolve uma espécie de vômito, de expulsão de um material de suas entranhas, sugere a presença nessa fase do trabalho de Lygia de uma simbólica da entranha, do mundo subjetivo profundo que emerge no coletivo e que se dissolve para ser novamente integrado.

Na experiência *Canibalismo* (1973) a pessoa deitada usa uma roupa que traz um compartimento na altura do abdômen. Essa bolsa está cheia de frutas e os membros do grupo, de olhos vendados, comem essas frutas e ali depositam os restos. Aqui a temática se inverte do vomitar sobre o outro para o “comê-lo”. De um projetar para um introjetar, porém ambos envolvendo uma troca de elementos das entranhas, uma mistura íntima que radicaliza ainda mais o intercorporal do *Diálogo de mãos* ou de *Óculos*. Aqui uma experiência corporal mais “arcaica” - como conota Rolnik (1999) – tem lugar.

Brett (2005) nos adverte de que a presença de um caráter visceral na obra de Lygia não representa uma passagem para algum tipo de expressionismo ou surrealismo. Para ele, sua obra, assim como a de Helio Oiticica, jamais perdeu uma qualidade abstrata que ele define:

Figura 23: Baba Antropofágica, 1973.

Abstrata não no sentido da geometria, que eles logo dispensaram, e sim no sentido de se concentrarem em uma dialética de valores abstratos que também são fisicamente experimentados, como pesado e leve, cheio e vazio, calor e frio, luz e escuridão (op.cit., p.91).

Na fase seguinte, a última etapa do seu trabalho, Lygia transforma significativamente seu método e rompe de vez as fronteiras entre arte e clínica.

4.4.6 - Estruturação do self (1976 - 84)

A retomada da proposição pela artista-terapeuta, por meio do objeto relacional

Esta fase, a última do trabalho de Lygia, acontece quando ela retorna ao Brasil e restabelece aqui sua residência. Em uma sala de seu apartamento, ela monta um espaço ao qual denominou *consultório* e onde recebe pessoas, individualmente, para um trabalho que chama *estruturação do self*.

O trabalho consiste na utilização de *objetos relacionais*, objetos que ela retoma de seus trabalhos anteriores e que agora são ressignificados por meio da relação que o sujeito estabelece com ele.

O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. (...). Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe

empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática (Clark, 1980, p.49).

Lygia considera que esse seja um trabalho terapêutico: “minha primeira sistematização de método terapêutico com os objetos relacionais” (op.cit., p.51). As sessões ocorrem três vezes por semana e, de acordo com ela, é essa regularidade que confere um caráter terapêutico ao trabalho, já que “possibilita a elaboração progressiva da fantasmática provocada pela potencialidade dos objetos relacionais. Ao manipular o objeto relacional o sujeito vive uma linguagem pré-verbal” (ibid).

O trabalho *estruturação do self* segue uma série de etapas, cuidadosamente planejadas e descritas pela artista (Clark, 1980) e se diferencia de modo importante, em alguns aspectos, dos trabalhos anteriores. O objeto, que aqui retorna, pode assumir quaisquer formas ou significados – a partir do que lhe atribua o participante quando em contato com ele. Os significados são produzidos por uma vivência corporal, que visa lançar o sujeito para longe dos espaços representados. A vivência corporal aqui, não é mais produzida em torno da ação experimental ativa do participante; deitado, ele se entrega à experiência (fig. 24). Lygia retoma a proposição, a ação, conduz o trabalho e manipula o corpo com a mediação dos objetos relacionais. Wanderley (citado em Brett, 2005) propõe que o fato do objeto não ter um código expressivo, uma identidade (pedaços de plástico, pedras, conchas) permite o estabelecimento de uma relação. “Esse objeto adquiria um significado apenas em relação às fantasias do participante, e ‘apenas no ato de uma relação estabelecida com o corpo’” (p.115).

Figura 24: Estruturação do self, 1975.

Embora ainda mantendo o primado da corporeidade, essa fase retrata uma mudança realizada por Lygia que transforma seu trabalho e imprime importantes modificações em relação à proposta de experimentação, aqui discutida. Lançando a temática das fronteiras entre arte e psicoterapia, esse trabalho instiga uma ampla discussão que ultrapassa os objetivos deste trabalho, que tem como foco principal a experimentação artística.

Ao olhar o conjunto da obra de Lygia Clark podemos vislumbrar um movimento que vai tecendo lentamente a teia da experimentação, a partir de fios que se entrelaçam: espaço-tempo-corpo-ato. Sua obstinada busca de cumprir o ideário da arte moderna pelo viés concretista, inspirada nos mestres Malevitch e Mondrian, expressou-se constantemente em sua busca de unir arte e vida. Esse movimento foi ponto de partida de suas tentativas de ressignificar o espaço da arte, que adquire forma a partir de suas formulações acerca da espacialização, quando o tempo ganha destaque e conduz o vivido ao estatuto de referência central.

A partir daí o trabalho de Lygia caminha a passos largos para um mergulho no mundo ambíguo da experiência: o espaço concreto expressional requisita um trabalho perceptivo que desloca o olhar e oferece a oportunidade de resgate da sensibilidade. Com os *Bichos*, a artista constrói um espaço como forma orgânica, estrutura que não prescinde da expressividade do espectador, que aí se introduz de forma ativa na cena. A partir do *Caminhando*, o ato introduz a experiência expressiva do espectador e o caráter temporal nela envolvido, plantando todas as bases para que se instaure definitivamente o primado da corporeidade em sua obra.

Suas etapas no trabalho corporal seguem um caminho, uma seqüência de passos que nos lembram seus passos com a pintura. Da *Nostalgia do corpo* ao *Homem como estrutura viva de uma arquitetura biológica*, é como se Lygia fizesse novamente a passagem do quadro emoldurado aos *Bichos*. Do homem individual, um ser separado no espaço, ao homem coletivo, integrado ao espaço maior como um elemento da arquitetura.

Nesse sentido, corroboramos o pensamento de Sperling (s/d) de que cada trabalho de Lygia é uma visada sobre o objeto, um perfil.

A estruturação da percepção dos fenômenos montada por Merleau-Ponty (1990), a partir da qual toda totalidade é apreendida por perfis é instrumento adequado para a descrição da concepção e das ações da artista. Cada proposição sua, desde a abertura das pinturas, processa uma diferenciação da anterior, a qual, por sua vez, já contém outra em potência; e todas são manifestação imanente de sua concepção de ação artística. Visada em perfis, diferenciação, advento e brotamento (Merleau-Ponty, 1984) são em certo sentido sinônimos para descrição da qualidade de um fenômeno imanente reter em si o novo, a transcendência (p. 11).

Também em outro sentido Merleau-Ponty imiscui-se, a meu ver, na “leitura” que fazemos da caminhada de Lygia. A partir da noção de estrutura, o filósofo demonstrou a inextricável relação homem-mundo e desmistificou a questão da realidade física como a dimensão mais importante para a produção de conhecimento ou verdade. Lygia, com os *Bichos*, proporciona a experimentação do orgânico e da pertença à estrutura.

Depois, na fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty ampliou a temática da experiência, implicando a produção de conhecimento com o sentido de *práxis*, ação que se dá a partir da vivência corporal temporalizada. A experiência lygiana do *Caminhando* nos conduz a esse lugar.

Em sua última fase, quando parte para uma ontologia, o filósofo reafirma a vivência corporal, a relação homem-mundo, enfatizando as noções de carne, reversibilidade, invisibilidade, criação, sempre conectado com a questão do “outro”. Lygia avança, nas vivências corporais e grupais, para lugares familiares à ontologia do ser bruto merleau-pontyana, como tentamos demonstrar.

A artista realiza o que propomos chamar aqui *experiment-ação*, noção que abarca o sentido de agir experimentando, engajado espaço-temporalmente no mundo, por meio da corporeidade, expressando e construindo significados. A *experiment-ação* na obra de Lygia poderia atender a um velho ideal construtivo, da educação das massas, no sentido de que ela é um veículo para libertar o sujeito das amarras sociais, ao acordar o corpo da hipnose anestésica e engajá-lo no mundo enquanto corpo-presença.

Rolnik (1999) enfatiza o contexto de contracultura dos anos 60 e 70, quando o trabalho de Lygia transcorreu. Ela cunha a noção de “corpo vibrátil” para fazer referência ao corpo liberto dos condicionamentos, desejo daquela geração. Para ela:

Isso só acontecerá com a força de um processo coletivo, nos anos 1960, quando eclode na subjetividade da geração nascida no pós-Guerra, um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reinvencão

da existência. Uma mudança radical se opera na vida de parte significativa da juventude no mundo inteiro, que se lança em uma liberdade de experimentação que atinge perigosos limiares do corpo, para dele extrair potências desativadas, utilizando-se inclusive de aditivos químicos, os alucinógenos, na busca libertária de uma ressensibilização da subjetividade (Rolnik, 1999, p.5)

A arte contemporânea incorporou a participação e consideramos que Lygia foi uma das mais importantes e corajosas artistas de vanguarda no sentido de que seu trabalho transgrediu corajosamente o instituído e instaurou um primado da experiência corporal. Frederico de Moraes, em 1970, anuncia e sintetiza esse primado, quando afirma que a arte não é mais que uma situação, o que significa dizer que o objeto já está suprimido, ela é puro acontecimento, ato, vivência, que tem como resultado um crescimento do indivíduo: “o resultado não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo” (Moraes, 1970/1983, p.47). Ele se refere ao artista como guerrilheiro, à arte como emboscada e ao espectador como vítima da guerrilha, obrigado a aguçar os sentidos para tomar iniciativas. Descreve esse processo, que nos remete ao processo de descentramento merleau-pontyano, ao fazer referência ao caráter falante da arte moderna:

O artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (...) vítima constante da guerrilha artística o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (...). A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. É só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (op.cit., p.48).

No entanto, ressalta que nessa “guerrilha artística” todos mudam de posição e o próprio artista pode ser “vítima da emboscada tramada pelo espectador”. Desse modo afirma uma falta de controle, a perda da autoria por parte do artista, que agora é um propositor de estruturas, que se formam de acordo com a participação do espectador. Entra em jogo o aleatório, o imprevisível.

A Gestalt-Terapia também tem na experimentação um fio condutor, que discutiremos nos capítulos subseqüentes, colocando-a em diálogo com as formulações merleau-pontyanas e com a Experimentação lygiana. Fundada nos Estados Unidos, em 1951, tem em suas origens um viés estético e outro filosófico que se imbricam em torno da experiência, como discutiremos.

Capítulo 5 – O fundo da experiência gestáltica

Os conceitos básicos da gestalt são filosóficos e estéticos

Laura Perls

Fundada em 1951, a partir da publicação do livro *Gestalt-Terapia*, de F. Perls, R. Hefferline e P. Goodman, a Gestalt-Terapia traz uma proposta de psicoterapia que se baseia em uma visão do homem e da sociedade, constituindo-se em uma teoria acerca de suas relações. Tomou como ponto de partida a psicanálise freudiana, primeira formação de Fritz e Laura Perls, e foi formulada a partir de teorias psicológicas que vêm sendo discutidas e aprofundadas, ao longo dos anos, no âmbito da abordagem, com o objetivo de melhor fundamentar suas origens históricas e cabedal teórico. Ribeiro (1985) foi o primeiro autor brasileiro a sistematizar as teorias e filosofias de base da Gestalt-Terapia: Psicologia da Gestalt, Teoria de Campo, Teoria Organísmica, Teoria Holística, Humanismo, Existencialismo e Fenomenologia, em um trabalho que mapeia e discute os elementos teóricos que sustentam a teoria da Gestalt-Terapia.

A publicação do livro *Gestalt-Terapia* é a concretização de uma nova psicoterapia que vinha sendo gestada desde o surgimento de divergências de Fritz e Laura Perls com aspectos da psicanálise que praticavam naquele período. Tais divergências puderam ser explicitadas e discutidas no livro *Ego, Fome e Agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*, publicado originalmente em 1942, na África do Sul. Fritz Perls, com a contribuição fundamental de Laura Perls – profunda

conhecedora da psicologia da gestalt e da teoria organísmica de Kurt Goldstein - esboça naquela obra algumas idéias que se constituem nas bases da então futura Gestalt-Terapia.

O livro inaugurador da abordagem - *Gestalt-Terapia*, de Fritz Perls, Ralph Hefferline e Paul Goodman - traz, a nosso ver, uma apresentação extremamente rica de uma nova tese. Um texto que não carece em absoluto de conteúdo, mas de clareza, talvez. Por exemplo, ao longo do livro, os autores se utilizam, muitas vezes, de distintas expressões e definições para se referir ao mesmo fenômeno – o conceito de *self* pode ser um exemplo - o que resulta em dificuldades na delimitação e clareza dos conceitos, em certa ambigüidade e confusão.

Isso nos oferece a oportunidade de criar. Partindo do incômodo, temos como desafio a liberdade de promover leituras desse texto inaugural, realizando um trabalho de pesquisa sistemática que permita ampliar nosso fundo e formular propostas contextualizadas com o campo teórico-prático da Gestalt-Terapia hoje.

Nesse sentido, nos propomos a trazer uma contribuição, utilizando o trabalho de Merleau-Ponty como um contraponto, um outro, uma alteridade. Discutiremos os referenciais teóricos que consideramos importantes para este trabalho, buscando estabelecer relações com as propostas merleau-pontyanas apresentadas no capítulo um. Já afirmamos neste trabalho que não há influências diretas do pensamento de Merleau-Ponty na Gestalt-Terapia. Entretanto, a proximidade de ambos com o viés fenomenológico e em especial com a teoria organísmica, permite aproximações entre eles.

A história da Gestalt-Terapia que remontamos neste trabalho foi construída tendo como referência seu tema central – a experimentação. Nossa ênfase foi dada, nesse sentido, aos elementos históricos e conceituais que nos permitissem mapear e traçar alguns contornos de um corpo teórico que dê sustentação para sua proposta de um método psicoterápico fundamentado na experimentação. Suas bases fenomenológicas são aqui discutidas como constituinte fundamental de seu caráter de experimentação e o diálogo com Merleau-Ponty oferece elementos para avançarmos alguns passos na direção dessa tese.

Além das origens formalmente descritas, influências diretas e indiretas de outras abordagens e pensamentos foram a ela trazidos por meio das trajetórias existenciais - pessoais e profissionais – de seus fundadores. Acreditamos que suas convergências e divergências teóricas se deram a partir de uma relação dialética de identidade e diferença, orientada por suas visões de mundo, crenças e experiências pessoais anteriores, um fundo de existência pessoal de Fritz Perls, Laura Perls, Paul Goodman e demais colaboradores que tem em comum o contato deles com a arte. É nesse sentido que mapeamos alguns elementos que constituem esse vivido, compondo um “fundo estético” de onde partem as experiências da Gestalt-Terapia.

5.1 – O fundo estético da Gestalt-Terapia: vivências com a arte.

*Ser um artista é funcionar de modo holístico. E ser um bom terapeuta também significa isso.
Laura Perls*

Em primeiro lugar é preciso, então, lembrar que a teoria da Gestalt-terapia é formulada em grande parte a partir de categorias usualmente associadas à arte. De acordo com Michael Vincent Miller (1980), afirmar isso significa mais que amoldar-se às categorias das artes, ou fazer analogias com elas. “Os conceitos básicos da Gestalt são filosóficos e estéticos”, afirma Laura Perls (L. Perls, 1992, p.149). Ela e Paul Goodman são responsáveis por trazer uma preocupação com a natureza da arte para formular a Gestalt-terapia, uma abordagem plantada firmemente em um contexto de valores estéticos tanto quanto de idéias psicológicas (Miller, 1980).

A Gestalt-terapia foi concebida por pensadores e clínicos que eram envolvidos em disciplinas artísticas: literatura, música, dança, teatro. Eles “encontraram nas artes uma visão de funcionamento ideal, a qual eles estenderam a toda atividade humana. Essa visão tornou-se a sua medida de saúde e doença e guiou sua prática em psicoterapia” (Miller, 1980, p.1). Laura Perls afirmou que a terapia é mais arte que ciência, no sentido de que necessita de muita intuição e sensibilidade e que vai muito além de uma abordagem associativa. Para ela, “ser um artista é funcionar de modo holístico” (L. Perls, 1992, p.20).

Fritz Perls, Laura Perls e Paul Goodman foram os três principais formuladores da Gestalt-Terapia. Todos eles estiveram profundamente envolvidos com a arte ao longo de suas vidas. Fritz Perls desde a infância esteve envolvido com o teatro, que praticou formalmente na adolescência, quando participou da escola de teatro de Max Reinhardt; Laura, desde a infância como pianista e depois com a dança e a literatura. Goodman, como poeta e escritor.

Isso nos instiga a recorrer à sua história pessoal na busca de experiências que compuseram o fundo que está refletido, de modo implícito, na forma da gestalt-terapia, refletido em sua ação essencialmente experiencial.

Fritz Perls e Laura eram alemães. Ambos viveram naquele país durante os primeiros anos do século XX e respiraram os ares da modernidade artística européia, o movimento construtivista alemão, a Bauhaus, a grande efervescência cultural interrompida bruscamente com a ascensão de Hitler ao poder.

Fritz Perls, na adolescência, estudou teatro na escola de Max Reinhardt. Desde a infância, porém, já se sentiu atraído pelo teatro. Em seu livro de memórias ele ressalta o fascínio que o mundo do circo e do teatro exerceram sobre ele e pergunta: “estaria tal mundo fora do meu alcance?”, para em seguida responder: “talvez não (...) algum dia, quem sabe, algum dia...” (F. Perls, 1969/1979, p.321). O contato com o teatro se deu em casa, um vizinho dava seus primeiros passos como ator e diretor e Fritz fazia pequenas tarefas, assistia aos ensaios, mais tarde viajou com sua troupe para pequenas cidades.

Depois de uma grande crise escolar no início da adolescência - que trouxe sua expulsão da escola e uma decisão do pai de colocá-lo para trabalhar – foi

matriculado em uma escola de educação mais liberal onde se sentiu novamente livre, integrado e onde se envolveu com as aulas de teatro. Participava neste período do Teatro Real, fazendo “bicos” como estudante. Acerca disso afirmou: “adorávamos as roupas e a participação, e a tomada de contato com a literatura de uma forma vívida” (F. Perls, 1969/1979, p.322). Depois vai para o *Deutsche Theater*, onde também atua como assistente. Lá conhece Max Reinhardt – que trabalhava como encarregado. Afirma: “Reinhardt foi o primeiro gênio criativo que conheci” (op.cit). Importante influenciador do expressionismo alemão no teatro, o dramaturgo desenvolveu um novo estilo de trabalho que preconizava a expressividade e a subjetividade. De acordo com Fonseca (s.d.)

Fundamentalmente, o teatro naturalista de Max Reinhardt, que será uma influência fundamental no desenvolvimento do teatro e do cinema expressionistas, buscava a coragem na expressividade e interpretação da singularidade pessoal. Reinhardt abandonou a perspectiva de todo Realismo, em direção ao Expressionismo. Ou seja, em direção a uma interpretação que se centrava no privilégio da vivência subjetiva, e na sua expressividade performática, sem uma submissão à reprodução de uma realidade objetiva.

Em busca da expressividade, Reinhardt, do mesmo modo que Lygia Clark faria um pouco mais tarde, ultrapassou as fronteiras entre artista e público. Tinha como alvo provocar a expressividade do espectador, que também atuava como participante. “Nada permanecia intocado, até que a peça transcendesse para um mundo de realidade, mas ainda com bastante espaço para a fantasia da audiência”, descreve F. Perls (1969/1979, p.322). Fonseca (s.d.) ressalta o caráter existencial da proposta do dramaturgo:

Na medida em que buscava reduzir, e mesmo eliminar, a distância entre atores e espectadores, a distância entre o palco/atores e a platéia/público, Reinhardt militava experimental e poderosamente pela idéia de que a arte cênica não é uma arte apenas de artistas formais, não é meramente uma arte do palco. Na verdade somos, todos, efetivamente atores e artistas, e carecemos fundamentalmente de exercermos efetivamente como tais. Uma vez que esta condição constitui-se como a qualidade básica da existência e da condição humana.

Talvez o fascínio de Perls pelo teatro estivesse envolvido com esse apelo - implícito no trabalho de Reinhardt. A crise na adolescência refletia a inquietude de Perls com o tradicionalismo autoritário dos pais, rígidos, que dele tentaram subtrair a possibilidade expressiva espontânea. A superação da crise envolveu o teatro e a expressividade. “Eu penetrara na vida da existência múltipla”, afirma, referindo-se às diferentes atividades e possibilidades presentes em sua vida a partir do teatro.

O estilo de Reinhardt, que preconizava a harmonia e o ritmo na interpretação, enfatizava a comunicação não verbal, tendo influenciado Fritz e a Gestalt-Terapia, que toma a harmonia e ritmo da forma como indicadores de que a ação em curso é saudável, é uma ação que envolve o organismo como um todo. Nesse sentido, a Gestalt-Terapia enfatiza a consonância indispensável entre palavras, gesticulação corporal e ação, como fazia Fritz Perls: “Ele estava alerta à sutileza, à musicalidade nas vozes e indicava prontamente quando o tom ou ritmo da voz não soavam verdadeiros” (Shepard, 1975, p.22). Não buscava, nesse sentido, uma representação do papel, mas sua apresentação, que incluía uma tensão entre o público e o artista. A naturalidade era o requisito central em seu trabalho, que sacrificava qualquer recurso ou artifício em favor de “uma realidade interacional que é expandida,

construindo uma tensão entre os personagens e entre os atores e o público” (op.cit.). Essa tensão está refletida em nossa noção de campo organismo-ambiente, que descreve o contato como um encontro que envolve diferença e agressividade, manipulação e assimilação. Uma tensão dialética que pode ser compreendida do ponto de vista organísmico - tal como proposto por Merleau-Ponty - como produtora de relações novas, portadoras e expressivas de significação. A significação se mostra na forma e as categorias estéticas são as melhores referências para o acesso a ela. Ao descrever aquilo a que se referiu como genial em Reinhardt, Perls ressalta o valor estético do ritmo:

Com infinita paciência, ele ensaiava os participantes até que suas vozes se ajustassem e combinassem. Ele compreendia o ritmo das tensões e do silêncio, de modo que a prosa se transformava em música. A tragédia de Édipo, apresentada numa grande arena com centenas de pessoas berrando por socorro num ritmo sustentado por um gongo, revelando, implacavelmente, a culpa sem culpa do homem (F. Perls, 1969/1979, p.323).

O ritmo da estrutura orgânica só pode ser visto, sentido e descrito. A atenção de Reinhardt ao ritmo e à musicalidade da estrutura parece ser uma experiência vivida por Perls que se reflete significativamente no modo gestáltico de atenção à forma, à estrutura, à totalidade da estrutura. A “perseguição implacável” da naturalidade do gesto e da voz que fazia o dramaturgo parece presente no modo arguto como Perls identificava aquilo que chamava de *dramatizações* - muitas vezes sutis – de seus pacientes. Perls lidava com essas situações com impaciência, ironia,

visando frustrar o “drama”, estilo que gerou para ele muitas críticas e para a Gestalt-Terapia alguns mal-entendidos. A interação com o público em uma mesma estrutura é uma nuance refletida no tipo de relação terapêutica proposta depois pela Gestalt-Terapia, focada na estrutura da relação, na experiência no campo, experiência bruta que envolve uma tensão entre eu e outro. A busca dessa psicoterapia de refazer as relações dinâmicas no campo organismo-ambiente até que se forme uma gestalt vigorosa, vívida e com brilho, parece refletir o estilo de trabalho de Reinhardt, assim como um desejo da Gestalt-Terapia de re-encontrar a musicalidade da existência humana.

A musicalidade e o ritmo estão na formação de Fritz Perls como estão também na formação de Laura Perls. Ela considera que a música foi o treinamento mais importante que teve desde muito cedo em sua vida. Sua mãe tocava piano muito bem e Laura começou a tocá-lo aos cinco anos. “Eu era capaz de ler partituras musicais muito antes de ler qualquer outra coisa”, afirmou (L. Perls, 1992, p.3). A dança entrou em sua vida aos oito anos e o trabalho corporal ligado à música e à dança foi uma tônica na vida pessoal e no trabalho de Laura Perls. Estudou e praticou, ao longo de toda a vida, dança moderna e Eurytmia (op.cit.), um tipo de trabalho desenvolvido por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), um suíço. Seu sistema, que ficou conhecido como *Dalcroze Eurhythmics de treinamento musical*, buscava transformar o sentido rítmico em experiência corporal, o que significava *experimentar* a música pelo movimento corporal. Essa foi uma grande influência para a Gestalt-Terapia.

Laura também estudou desde cedo o trabalho de Ludwig Klages, denominado *movimento expressivo e criatividade* e experimentou os métodos de Alexander e Feldenkrais “muito antes do desenvolvimento da Bioenergética e de outras terapias corporais”, afirmou. (L. Perls, 1992, p.151).

Isso resultou, entre outras coisas, em um estilo de terapia que acentuava o corpo. Considerava o trabalho com o corpo fundamental: “estou trabalhando muito com isso em meus grupos de treinamento porque acho que é um dos suportes essenciais”, relata (op.cit., p.3). Considerava que este trabalho estava conectado com o conceito de organismo como totalidade, de Kurt Goldstein. (L. Perls, 1992, p.4 e 150). Considera que todos os distúrbios adquiridos durante o desenvolvimento interferem com a liberdade do organismo para se orientar e manipular no ambiente e envolvem o sistema muscular voluntário. Afirma que a teoria reichiana desenvolve bem esse raciocínio, mas que ela própria já havia se dado conta disso há muito tempo a partir de sua experiência com a dança (op.cit.). Partindo dessa experiência, busca desenvolver um trabalho de fortalecimento da base corporal e de ampliação da respiração, para que o corpo esteja livre para a orientação e manipulação.

Tal posição, adquirida por Laura a partir de sua experiência com a música e a dança, foi definidora na concepção da Gestalt-terapia, que acentua a corporeidade - por esta influência de Laura e também pela influência reichiana que tiveram Perls¹⁴ e Goodman. Acentuar a corporeidade não significa necessariamente desenvolver com

¹⁴ De acordo com Laura (op.cit., p.8), Fritz esteve em análise com Wilhem Reich por dois anos “absolutamente fascinado” e teria continuado com ele (trabalhando) se Hitler não houvesse ascendido ao poder, já que em função disso Reich abandonou a Alemanha antes de Perls.

o cliente um trabalho corporal, como Laura fazia - aliás, essa não é característica definidora da Gestalt-Terapia. Significa, sim, trabalhar com a *awareness*, buscando assentar o trabalho psicoterápico na forma (corporal) que se apresenta. Isso significa utilizar como diretoras do olhar do terapeuta - e do cliente sobre si mesmo - categorias estéticas como ritmo, fluidez, vitalidade, brilho, harmonia, musicalidade. O andar de alguém, o modo com se posta de pé, sentado, os movimentos que realiza enquanto fala sobre algo, ou quando fica em silêncio, são formas que se configuram a partir de sua relação com o terapeuta e é com esse material em estado bruto que começamos o trabalho de ampliação de *awareness*. De que modo as formas me aparecem? Têm harmonia? Ritmo? Brilho? Musicalidade? Como estou (terapeuta) implicado na formação das formas? Todas essas são questões orientadoras do trabalho do psicoterapeuta gestáltico, do modo como compreendemos e que discutiremos adiante neste trabalho.

A formação moderna dos Perls, fomentada no seio da cultura moderna alemã, o contato com a arte desde muito cedo, contribuiu essencialmente para que ambos pudessem desenvolver uma visão de mundo mais alinhada com o pensamento complexo e com uma linguagem da sensibilidade, distanciada do racionalismo. Tal linguagem, como propõe Malevitch (citado por Gullar, 1999, p.136) “nos permite apreender uma dimensão recôndita de nossa experiência”. Seu contato com teorias e pensadores que derivavam para um viés organísmico e holístico se soma ao contato com a arte na formulação de um estilo de psicoterapia que preconiza o movimento dialético de busca da significação das formas, que se configuram e reconfiguram, exigindo – para acessá-las – uma atenção ao movimento e à ação. Eis

a experiência. A experimentação que os movimentava na passagem da interpretação analítica que faziam no início de sua prática para a síntese da experiência imediata expressa na ação (corpórea) presente. Talvez a vivência e formação de Fritz e Laura, aqui brevemente descritas, tenham contribuído para o distanciamento de ambos da psicanálise, que estava construída sobre as bases de um pensamento analítico desenvolvido por Sigmund Freud, que encontrava algumas arestas com os paradigmas da arte moderna.

O contato com as artes como parte fundamental da educação e os “ares bauhausianos” respirados por Fritz e Laura refletem-se também numa certa vocação social da Gestalt-Terapia. Perls fazia parte da comunidade boêmia de Berlim e convivia com os artistas, poetas e intelectuais de esquerda da época, incluindo membros da Bauhaus (Clarkson & Mackewn, 1993). Como discutido antes, o movimento artístico em torno daquele movimento da arte moderna (talvez o mais forte na Alemanha do século XX) preconizou a arte e a expressão estética como fator natural da vida. Como discutido no capítulo três deste, sua proposta de educação estética das massas se assentava na idéia de que a sociedade estava enferma e que a arte e a expressão estética deveria ser resgatada para reintegrar o homem ao mundo social. A idéia de uma sociedade enferma, racionalista, dicotômica e distanciada da espontaneidade expressiva também é marca da Gestalt-Terapia, que tem um ideal social e comunitário, embora desenvolvido menos por influência dos ares bauhausianos e mais por influência de Paul Goodman.

Paul Goodman era um escritor, PhD em Literatura pela Universidade de Chicago, a qual, de acordo com Bloom (2003, p.71) era naquele período um centro

de referência do pragmatismo americano. O autor ressalta essa influência na Gestalt-Terapia trazida por Goodman: “Goodman credita James e Dewey como influências significativas em seu trabalho (...) suas descrições líricas da experiência”. Sua obra foi ampla, incluindo política e economia, urbanismo, educação e psicoterapia, tendo produzido livros e inúmeros ensaios de crítica social. No entanto, a dimensão da escrita artística era primordial para ele, que se considerava “fundamentalmente novelista e poeta” (Roszak, 1969/1972, p.185). Sua carreira parte daí. Poeta, novelista e ensaísta, Goodman produziu uma obra ficcional que, de acordo com Roszak (op.cit.), gerou sua filosofia social e cunhou seu estilo.

Goodman sempre assumiu uma postura pessoal e social peculiar, independente e desafiadora das leis e normas sociais impostas. Sua produção refletia esse estilo, que gerava um incômodo e resistência no público.

Sua obra é permeada por uma espécie de astúcia agressiva, que nunca deixa de ferir algum ponto vulnerável de nosso bom senso convencional. Seu tom característico de argumentação consiste numa negação radical e irônica de tudo quanto se supõe ser verdadeiro, acompanhada de uma disposição ainda mais irritante de iniciar a reeducação do leitor ali mesmo, a partir do zero (Roszak, 1969/1972, p.185).

Podemos aqui vislumbrar uma arte com nuances modernas. Desafiadora e irônica, nega a verdade estabelecida e atinge o espectador em suas representações, tornando-se incômoda, inquietante, aproximando-se da noção de *força satânica* definida por Karl (1988) ao discutir o movimento de vanguarda da arte moderna, como aquela que promove um afastamento do prescrito, do curso normal, produzindo um contraditório.

Assumi desde muito cedo uma atitude política independente, anarquista, mais como um estilo de vida que como uma ideologia definida. Suas atividades políticas eram centradas em torno do *Spanish Anarchist Hall* - Solidaridade Internacional Anti-Fascista -, em Nova York (Anarchist Archives, 2007). O anarquismo de Goodman era mais atitudinal que ideológico, uma espécie de inquietude. Ele não acreditava numa autoridade centralizada, era sempre pragmático em sua abordagem da mudança. Sua preocupação era com o aqui, agora e, como enfatiza Stoehr (1994/1999), no que a pessoa pode fazer então. Seu foco era na experiência cotidiana: o que perturba as pessoas, pelo que elas anseiam, o que restringe sua habilidade para criar. Goodman rejeitava jargões acadêmicos e esquemas teóricos (Jezer, s.d), refletindo as influências do pragmatismo.

Até os anos 50, quando teve contato com Perls, Goodman era essencialmente um artista e seu trabalho era a escrita literária: poemas, textos para teatro e histórias curtas. Trabalhava como autônomo em revistas literárias e grupos de teatro, mas seu estilo vanguardista não propiciava grande aceitação (Anarchist Archives, 2007). Nesse período sua roda de colegas e interlocutores incluía Merce Cunningham, John Cage, Andy Warhol, Jasper Johns, o *Living Theatre* - que encenou textos seus - todos eles artistas que desenvolviam experiências em seus trabalhos imbuídos de um “espírito moderno”.

A companhia de dança Merce Cunningham, por exemplo, fundada em 1953, era dirigida por Merce e John Cage, que trabalhavam as coreografias e a música com base em seqüências improvisadas e considerando intencionalmente o acaso. Eles compunham movimentos básicos e definiam a estrutura da coreografia, ou seja,

direção, seqüência, número de repetições, tipo de movimento, etc. a partir da utilização de um *método do acaso*: dados e oráculos eram consultados para definir direções e movimentos de suas coreografias. Cage, o diretor musical, emprestava um estilo de certo modo exótico às composições - que causavam estranheza no público. Alterava a divisão silábica das palavras, compunha textos que se adequassem ao ritmo da coreografia, e não o contrário. A pretensão deles era de criar a partir do movimento, da ação, fazendo uma dança “não-representativa”.

O Living Theatre foi fundado em 1947, em Nova York, por Judith Malina e Julian Beck, como uma alternativa ao teatro convencional comercial. O nome *Living theatre* ou teatro vivente faz alusão à sua proposta vanguardista de envolvimento com a vida, com o público, o improviso. Nos anos 60 e 70 o grupo passou a viajar o mundo inteiro e “evoluiu para um coletivo, que vivia e trabalhava junto na direção da criação de uma nova forma de atuação não-ficcional baseada no comprometimento político e físico dos atores com a utilização do teatro como meio de fomentar mudança social”¹⁵.

Os amplos conhecimentos e vivências de Goodman em vários campos como política, arte, sociologia, economia, aliados à sua participação intensa nos grupos de vanguarda, também contribuem para a constituição desse fundo que sustenta a Gestalt-Terapia e que reflete, em sua forma, um espírito moderno, identificado com a ação de vanguarda, quando enfatiza a experiência no mundo, a contingência, a diferença e improviso criativo na criação de novos significados para existência.

¹⁵ (<http://www.livingtheatre.org/about/history.html>. Consultado em 10.01.2007)

Esse foco na experiência, como discutimos, é busca central da fenomenologia. A ênfase na experiência pré-reflexiva, no vivido, no trabalho perceptivo a partir do encontro no mundo com o diferente e estranho - a paisagem áspera a qual se referiu Merleau-Ponty - são vistas como a possibilidade de retomar a unidade do homem, cindido entre razão e sensibilidade, mente e corpo.

A arte moderna caminha nessa direção e toma um caminho que leva à desnaturalização da percepção, o que se expressa na pintura através do abandono gradual da perspectiva, liberando o olhar antes fixado por ela. Desse modo, introduz uma espécie de desorganização, desequilíbrio e aspereza no quadro, exigindo do espectador um trabalho perceptivo – o que significa falar de um engajamento corporal, sensível. É nesse sentido que Cézanne dá os primeiros passos na direção de uma pintura que dá a ver livremente a coexistência das coisas percebidas, onde o espectador reencontra o mundo tal como em sua experiência vivida, sendo convidado, pela pintura, a restabelecer contato com um logos sensível que brota de sua experiência.

A estética traz em sua origem a discussão do dualismo. Sua fundação como disciplina autônoma, significa que o domínio da sensibilidade obtém direito de cidadania; a intuição e a sensibilidade não são mais as “mestras do erro e da falsidade” (Jimenez, 1997/2000, p.25). Cabe, então, também à estética, a tarefa de conciliar o dualismo fundamental do homem constituído de natureza e de cultura. "Uma história da estética (...) conta a história da sensibilidade, do imaginário e dos discursos que procuraram valorizar o conhecimento sensível dito inferior, como contraponto ao privilégio concedido, na civilização ocidental, ao conhecimento

racional” (op.cit., p.25). A noção de experiência estética envolve um ato corporal, um encontro do espectador com qualidades afetivas do objeto, uma relação intencional. De acordo com Dufrenne (2004, p.13), “a experiência estética se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo”.

A vivência de Goodman, Perls e Laura com a arte lhes ofereceram a oportunidade de uma “educação estética”. As experiências de Laura com a literatura, a música, a dança e a expressividade corporal, as de Perls com o teatro expressivo buscando a espontaneidade, harmonia e ritmo na ação, a formação moderna de Goodman e sua vivência como poeta os constituíram. Habitam seu fundo como vividos que convidam seu olhar para a sensibilidade e atenção à forma da experiência – o que se refletiu na Gestalt-Terapia que fizeram. As categorias estéticas, critérios da forma expressiva, estão no fundo da Gestalt-Terapia, influenciando seu olhar sobre o fenômeno humano no mundo.

Em torno da atenção à forma se imbricam Arte, Estética, Gestalt-Terapia e Fenomenologia. A psicologia da gestalt, a teoria organísmica e o holismo compreendem o comportamento como forma, estrutura organismo-ambiente. Consideramos que ao tomar contato com o viés fenomenológico a partir dessas propostas, Perls e Laura enxergaram uma identidade e vislumbraram uma filosofia que refletia aquilo que talvez eles nem soubessem, uma dimensão vivida invisível, mas que estava ali desde muito tempo. A afirmação de Laura Perls de que os conceitos da Gestalt-Terapia são filosóficos e estéticos nos soam como a expressão desse vivido que orienta um caminho em direção à fenomenologia – e que oferece

mais alguns elementos para a constituição de uma Gestalt-Terapia centrada na experimentação. As propostas teóricas encontradas na fenomenologia fizeram coro com o fundo estético e permitiram que, do mesmo modo como Lygia e os neoconcretistas transformaram o espaço da obra em espacialização, a Gestalt-Terapia transformasse o espaço da psicoterapia em espacialização.

A seguir mapearemos as relações que foram estabelecidas por Perls, Laura e Goodman com as teorias que se constituiriam nas teorias de base da Gestalt-Terapia, buscando indicar os caminhos percorridos por eles para a elaboração da abordagem, partindo daí para apresentar aqueles pontos do corpo teórico da Gestalt-Terapia que consideramos diretamente envolvidos com a experimentação.

5.2 – As teorias de base e o fundo fenomenológico

Desde a proposta que traz o livro *Ego, fome e agressão* (Perls, 1942/2002), podemos encontrar indícios da escolha de Fritz e Laura Perls por referenciais fenomenológicos. Tal proposta envolve uma dupla passagem:

1. Da psicologia da associação para a psicologia da gestalt – o que significava deixar um referencial que se orientava por um mecanismo causa e efeito, implícito em um modelo associacionista, para assumir outro, aquele de uma psicologia descritiva interessada na forma ou configuração.

2. Do psicológico para organísmico – o que envolvia a passagem de um paradigma que preconizava o intrapsíquico para outro que tinha como centro a noção de organismo ou campo.

A busca de substituir o conceito psicológico por um conceito organísmico e a psicologia da associação pela psicologia da gestalt reflete uma mudança paradigmática que os Perls introduzem na nova abordagem proposta. Tal mudança é fruto de seu contato com um viés de pensamento que tem raízes na psicologia proposta por Brentano e um posterior desenvolvimento pela fenomenologia husserliana, com reflexos e desdobramentos na psicologia da gestalt, na teoria de campo e na teoria organísmica.

De um modo geral, a noção de “gestalt” condensa os esforços teóricos e experimentais de várias gerações de pensadores inspirados em Brentano (1874) no sentido de suspender a maneira associacionista, capitaneada por Wundt (1904), de se conceber o objeto do conhecimento e as faculdades psíquicas em geral. (Granzotto, 2005, p.16).

Brentano toma o ponto de vista empírico e propõe a experiência como primordial no processo de consciência, desenvolvendo as noções de ato da consciência e intencionalidade, em oposição à concepção associacionista de conteúdos tomados partes extra partes feita por Wundt.

A Psicologia da Gestalt, partindo da proposta brentaniana e das propostas primeiras da fenomenologia de Husserl, faz uma tentativa de fazer uma psicologia descritiva, porém, distorce seu sentido fenomenológico inicial, como discute Granzotto (2005, p.37): “de certo modo, os objetos intencionais foram entendidos

como estruturas meramente formais a exprimir 'leis' comuns às coisas físicas e à psique humana". Como discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, ela sucumbe a um tipo de cientificismo quando enfatiza a realidade física, naturalizando o vivido e a consciência. Assim desvia-se do projeto original de uma psicologia descritiva que teria como foco a descrição dos vividos como essências.

O contato da Gestalt-Terapia com esse viés de pensamento se dá por meio da primeira e segunda geração de psicólogos da gestalt: Wertheimer, Lewin e Goldstein, como descrito por Laura Perls (1992, p.150): "para o desenvolvimento da Gestalt-Terapia os trabalhos de Wertheimer, Goldstein e Lewin tornaram-se particularmente importantes". Laura Perls teve sua formação no seio da Psicologia da Gestalt, tendo trabalhado com Wertheimer e com Goldstein. Em 1926 Fritz Perls se muda para Frankfurt e toma contato com a Psicologia da Gestalt. Ele passou a trabalhar no Instituto para soldados com lesões cerebrais, dirigido por Goldstein, um proeminente médico neuropsiquiatra. Lá conheceu Laura e estreitou seu contato com as idéias da psicologia da Gestalt, de Kurt Lewin, de Ademar Gelb e do próprio Goldstein. Esses autores inspiraram a proposta perlsiana de fazer uma transposição do modelo associacionista para o modelo gestáltico oferecido pela psicologia da forma e da visão intrapsíquica para a de campo ou organísmica. Lewin e Goldstein privilegiaram em seus trabalhos a noção de campo organísmico quando realizaram pesquisas que permitiram

reconhecer, no domínio das relações comportamentais (Lewin), ou da fisiologia organísmica em sua relação com o meio (Goldstein), a vigência de um campo, senão transcendental ao menos concebido em termos muito próximos daquilo que Husserl

chamava de ego transcendental. É nessas formulações, precisamente, que F. Perls encontraria os indícios que o levariam a propor um retorno à fenomenologia (Granzotto, 2005, p.45).

A autora ressalta nessa passagem a ênfase fenomenológica na gênese da Gestalt-Terapia, tema central de sua pesquisa (ibid.). Discute a evolução do pensamento husserliano e sua influência nas propostas daqueles que denomina *segunda geração de psicólogos da forma*, que tomam a noção de campo organísmico. Acentua a influência do trabalho de Goldstein, que “sempre se preocupou em demarcar o lugar do sujeito da experiência” (op.cit., p.59), quando atribui caráter ativo ao organismo nos processos de ajustamento: “em cada vivência concreta, o organismo não simplesmente reage; ele, efetivamente, ‘elege’ um modo de ajustamento em função das condições em que se encontra” (Goldstein, citado por Granzotto, 2005, p.60). A autora afirma que Goldstein, apesar de não reconhecer explicitamente uma ligação com a fenomenologia, “vai chamar de 'intencionalidade' essa 'operação' criativa desencadeada pelo organismo a partir de sua inserção no meio” (p. 60).

O interesse [de Goldstein] pela noção fenomenológica de subjetividade deu-se por meio de Gelb (1933), assistente de Köhler e leitor de Husserl. Nas décadas de 1920 e 1930, Gelb e Goldstein não só trabalharam juntos, como publicaram estudos sobre o problema gestaltista da relação figura-fundo, o qual, justamente, Köhler (1947) importou da fenomenologia (Granzoto, 2005, p. 59)

Desenvolvida principalmente a partir de suas experiências com soldados que sofreram lesões cerebrais durante a guerra, a teoria organísmica de Kurt Goldstein, compendiada em seu livro *The Organism* (1939/2000), propõe a consideração da totalidade como a premissa básica para a compreensão do funcionamento humano.

Identificado parcialmente com a Psicologia da Gestalt, Goldstein amplia suas concepções e princípios, focando-se no organismo como um todo. Concebe o organismo como um sistema organizado a partir de leis de funcionamento intrínsecas ao todo e propõe que qualquer sintoma deva ser compreendido a partir de uma perspectiva que tome o organismo como um todo, idéia que supõe uma unidade corpo e mente. Ele afirma que não há um domínio independente ou supremacia das partes, tampouco do corpo ou da alma (Goldstein, 1939/2000). Ao tratar das relações do organismo com o meio, Goldstein atribui ao organismo um caráter de atividade, ao qual denomina “comportamento preferido” (p.265), indicando que o organismo, partindo de uma sensação subjetiva de conforto e segurança, elege, diante das condições do meio, maneiras próprias de reagir, uma operação intencional, como apontou Granzotto (2005). Ribeiro (1999) destaca o instinto de auto-realização como aquele relacionado à realização de uma tendência criativa do organismo, ressaltando o fato de que ele não tem como finalidade descarregar a tensão, mas perpetua um processo cíclico de atividade como uma posse da existência. Ele destaca a importância da teoria organísmica para a Gestalt-Terapia: “a teoria organísmica holística está no coração do movimento gestaltista. A riqueza do processo psicoterapêutico parte da crença nessa totalidade fenomenológica e profundamente reguladora” (op. cit., p.121).

Os paradigmas organísmico e holístico, que, de modo amplo, consideram homem e ambiente uma unidade orgânica e postulam a existência de uma capacidade ativa do organismo na direção da auto-regulação capitaneiam a “revisão da psicanálise” proposta por Perls no livro *Ego, fome e agressão*, que traz a intenção

de reorientá-la para um ponto de vista organísmico. Sua discordância fundamental com a psicanálise envolve a teoria freudiana das pulsões, que postula uma agressividade primária relacionada à pulsão de morte. Desse ponto de vista, a essência do homem é dualista, envolvendo uma pulsão de vida – sexual e de autoconservação - e uma pulsão de morte cujo substrato “único e fundamental” está na agressividade (Laplanche & Pontalis, 1986, p.38). O conflito entre as pulsões e a realidade tem no autocontrole do ego o canal de solução provisória desse conflito.

Fritz Perls, diferentemente de Freud, considera a agressividade uma força de vida, que define a essência do homem como criação, possibilitando que ele exerça um trabalho de transformação da natureza. Ao propor um ponto de vista organísmico em oposição ao autocontrole oriundo de um princípio de realidade que limita o ego a exercer uma função de “vigilância”, Perls apóia-se na noção de auto-regulação organísmica. Como ele próprio ressalta: “(...) auto-regulação organísmica que, como W. Reich destacou, é muito diferente da regulação de instintos por princípios morais ou autocontrole” (Perls, 1942/2002, p.85). A regulação moral interrompe o ciclo organísmico de modo prematuro por meio de “contrações musculares e anestesia” (op.cit.).

Agregando as contribuições da teoria organísmica de Goldstein à teoria reichiana de auto-regulação organísmica, Perls (1942/2002) argumenta que o sistema sensório-motor é dominado por uma “tendência centrífuga” (op. cit., p.90), o que significa postular uma atividade natural do organismo na direção da satisfação da necessidade dominante, uma intencionalidade que o une ao mundo. Já na África do Sul, e tendo conhecido o Holismo de Jan Smuts com sua noção de ecologia que

define um “organismo-como-um-todo-imbricado-no-ambiente” (Perls, s/data), Perls compreende um organismo dirigido para o mundo. Para ele é correto dizer que o ego “aceita ordens dos instintos no campo biológico e da consciência e do meio ambiente no campo social” (Perls, 1942/2002, p.216), o que, no entanto, não significa limitá-lo à função de controlar os instintos submetido a ideologias (op.cit.). Compreende o autocontrole como resultado de uma cooperação insuficiente entre organismo e função egóica. “Um ego ditatorial, tiranizador e autocontrolador” está identificado com uma consciência intimidadora, não assume responsabilidade pelo organismo como um todo, culpa e aliena o id ou corpo como se não fosse algo que a ele pertencesse, fazendo surgir uma fronteira entre a parte aceita e a rejeitada, se desenvolvendo uma personalidade dividida (ibid).

O processo de identificações do ego tem lugar central em suas propostas preliminares. A função egóica de identificação é uma função holística que expressa uma tendência a formar uma unidade (ibid) a partir do encontro com aquilo que é estranho e se dá a partir da agressão, considerada por Perls uma função biológica que possibilita o trabalho de assimilação ou alienação.

Na base dessa idéia de Perls estava o pensamento diferencial de Salomon Friedlaender, um filósofo que encontrara em torno de 1918, nos círculos intelectuais de Berlim e que teve sobre ele um forte impacto. Essa é a primeira versão de um tipo de auto-regulação que Fritz conheceu. Assume papel crucial em suas idéias apresentadas em 1942 e tem importantes reflexos na então futura Gestalt-Terapia. O conceito de Friedlaender de *indiferença criativa* postula a existência de uma tendência organísmica, uma energia simultaneamente unificadora e diferenciadora,

que impulsiona a ação sobre a diferença (destruir a forma, diferenciá-la) para assimilá-la ao organismo (unificadora).

O ego a que Perls se refere a partir dessa visão organísmica é uma função. A identificação resulta da formação figura-fundo que dirige a ação em resposta à realidade subjetiva e às necessidades do organismo – uma atividade intencional. O ego não é uma substância com fronteiras, mas apenas as fronteiras, os locais de contato constituem o ego, apenas onde e quando o self encontra o estranho o ego começa a funcionar, passa a existir (Perls,1942/2002, p.212). O processo de identificação é holístico, uma tendência a formar uma unidade (op.cit.), é uma função do ego, que tem um poder elástico de identificação.

Ego, entretanto, não significava para Perls uma faculdade psíquica (...). O ego que a noção de organismo reabilita tem relação com uma função, com a função de criação de alternativas aos conflitos que se estabelecem a partir de meu fundo de vivências na relação com o meio. Perls viria, assim, a propor a atividade criativa do organismo no meio como uma função cujo nome é “ego insubstancial” (Granzotto, 2005, p.65).

Em *Ego, Fome e Agressão*, o tempo presente é apontado por ele como fator indispensável para pensar em termos organísmicos (Perls,1942/2002, p.147), já que não considera o ego uma substância, mas uma função (temporal) exercida quando em contato com o diferente. “Apenas onde e quando o self encontra o ‘estranho’, o ego começa a funcionar, passa a existir”, ele afirma (op.cit., p.212). Perls argumentava que o modelo freudiano “negligenciou a importância da intencionalidade, do presente e do instinto de fome” (Perls, 1942/2002, p.133). O presente é considerado por Perls como ponto-zero de passado e futuro, propondo aplicar à dinâmica vital um ponto de vista dialético, tomando o futuro e o passado

como pólos opostos (op. cit., p.141). Nesse sentido, a base de qualquer tentativa de “reorganização organísmica” (op. cit., p.147) deve ser focar no presente.

Propunha então uma psicoterapia que buscasse lidar com o ego – insubstancial – em ação, funcionando. Agredir as introjeções porque o ego não é substancial, mas uma função (p.197). O ego é uma função que só é exercida quando encontra o estranho. Identificando-se exclusivamente com as exigências do meio ambiente, introjetando ideologias e traços de caráter o ego perde seu poder elástico de identificação. As identificações múltiplas levam à “deterioração do holismo pessoal – resultando em conflitos internos, cisões da personalidade e infelicidade crescente” (op.cit., p.217). O caráter toma seu lugar e ele se torna substancial, um aglomerado de introjetos. (op.cit., p.214).

Esses são rudimentos da Gestalt-Terapia apresentados por Perls em 1942, e que foram construídos a partir de suas vivências e as de Laura, mais que colaboradora, uma co-autora, então, anônima. Seu contato com os psicólogos da gestalt, com o trabalho de Kurt Lewin e com a teoria organísmica de Goldstein foi um divisor de águas e dirigiu seu interesse para aquele paradigma. O contato, na África do Sul, com a teoria holística de Smuts, pessoalmente e por meio do livro *Holism and evolution*, de 1926, foi um impulso definidor de suas propostas.

Nos Estados Unidos, cerca de dez anos depois (1947), encontraram-se com Paul Goodman. Este já estava familiarizado com a psicologia da gestalt e “as circunstâncias dos primeiros contatos de Goodman com a teoria gestáltica o levaram naturalmente a integrá-la com o pensamento de outras escolas e tradições” (Stoher, 1994/1999, p.77). O autor relata que esses primeiros contatos se deram em 1934,

quando Goodman estudava Aristóteles. Levava uma vida boêmia e seu trabalho girava em torno de publicações eventuais. Sobrevivia em parte dando aulas de inglês, o modo como conheceu Kurt Goldstein. Quando o mentor da teoria organísmica chegou aos EUA, Goodman foi seu professor de inglês. A partir desse contato interessou-se pela teoria organísmica e pela psicologia da gestalt, tendo lido vários textos gestálticos básicos que foram traduzidos para o inglês naquele período (op.cit.). Stoher relata que Goodman leu cuidadosamente o livro de Goldstein, *The Organism*, “provavelmente como parte de sua exploração do campo antes de escrever o livro “Gestalt-Terapia” (ibid., p.78). Ele, influenciado pelo pragmatismo americano de Dewey, encontra no pensamento de Goldstein reflexos das propostas de seus formuladores. Bloom (2003, p.70), ressaltando a influência do pragmatismo, afirma: “em 1896, pelo menos vinte anos antes de Goldstein, Dewey analisou o arco reflexo como um fenômeno da totalidade”. Hall e Lindzey (1971, p.329) corroboram tal análise, ao considerar as idéias de Dewey precursoras da teoria organísmica de Goldstein: “A teoria organísmica alimentou-se do famoso artigo de John Dewey *The reflex arc concept in psychology* (1896). Na sementeira donde se originou a teoria organísmica estão Aristóteles, Goethe, Spinoza e William James”.

Goodman encontrou nas idéias de *Ego, fome e agressão* uma grande familiaridade com sua própria formação filosófica. Seu encontro foi fértil e ao ser convidado por Fritz Perls para redigir uma parte do livro *Gestalt-Terapia*, agregou algumas de suas idéias provenientes de sua leitura de Husserl e Dewey. Declarou, em carta a Kurt Koffka, quando da discussão acerca do nome “Gestalt-Terapia”, conhecer a fenomenologia husserliana a partir da obra *Idéias* e tê-la tomado como

um dos referenciais de suas formulações no livro Gestalt-Terapia (in Stoher, 1994/1999, p.80).

No livro *Ego, fome e agressão* Perls já propunha, como discutimos, um ego insubstancial, como uma *função* de contatar o presente. No livro *Gestalt-terapia*, como veremos, o processo de ajustamento criativo é descrito como um processo eminentemente temporal e tem uma grande familiaridade com a descrição fenomenológica da consciência interna do tempo, discutida no capítulo 4.

Isso reflete uma ênfase na experiência no mundo, no a priori da correlação sujeito-objeto. Como discutimos, essas foram vivências que, tomadas do fundo de suas experiências com a arte, encontram nesse viés de fundo fenomenológico a noção de intencionalidade que conectava homem e mundo e conferia ao ser humano a possibilidade criadora. Goldstein (1939/2000, p.261) afirma: “Certamente toda atividade criativa se origina do impulso vivo do organismo de lidar produtivamente com o ambiente. Mas a consciência (consciousness) é pré-requisito para que a produtividade possa se manifestar”. Ele afirma a unidade de corpo e mente, propondo que não haja um domínio independente do corpo ou da alma, tampouco supremacia entre eles.

Esse fundo está presente na Gestalt-Terapia. Está expresso na noção de campo organismo-ambiente: há uma *estrutura da experiência*, que é a unidade figura-fundo formada por organismo e ambiente a partir do campo. O tema da psicologia é definido como o estudo da *operação* da fronteira de contato no campo organismo-ambiente, o que indica o foco na experiência. Está expresso na noção de ajustamento criativo: a experiência é essencialmente contato, o funcionamento

humano normal é a capacidade humana de fazer ajustamentos criativos quando em interação no campo organismo-ambiente. Também está expresso na proposta de psicoterapia que Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) introduzem quando definem a tarefa principal da Gestalt-Terapia como aquela de “trabalhar a unidade e a desunidade dessa estrutura da experiência aqui e agora” (p. 46). A noção de *aqui-agora* aponta para a noção de atualidade e apresentação, referindo-se a um campo de presença no sentido fenomenológico, o que quer dizer que o interesse da terapia está focado na experiência vivida agora (com presença) aqui (nesta situação, neste campo). Esta experiência vivida *aqui-agora* tem uma estrutura, forma ou configuração - que emana do campo - e que expressa o seu significado. Nossa atenção é para a forma (estrutura da experiência aqui-agora), buscando o significado da experiência nessa relação que me envolve (terapeuta) e ao cliente.

5.3 – O corpo gestáltico em diálogo com Merleau-Ponty: Experimentando e ampliando o fundo

No prefácio à edição de 1969 da Editora Random House, do livro *Ego, fome e agressão*, Fritz Perls, ao comentar os avanços da psiquiatria moderna em relação às idéias propostas 20 anos antes pelo livro, afirma:

Os conceitos de realidade aqui-e-agora, de organismo-come-um-todo e da dominância da necessidade mais urgente estão sendo aceitos. Contudo, o significado da agressão como força biológica, a relação entre agressão e assimilação, a

natureza simbólica do ego, a atitude fóbica na neurose, e a unidade organismo-meio estão longe de ser compreendidos. (F. Perls, 1942/2002, p.35).

Os pontos destacados por Perls aludem a um mapa teórico (já desenvolvido na ocasião dessa afirmação) apresentado no livro *Gestalt-Terapia* e que está orientado paradigmaticamente pelo viés fenomenológico aqui discutido. O problema que ele aponta, qual seja, da falta de compreensão acerca desses pontos, pode ser considerado atual, em certo sentido. Apesar do avanço teórico da Gestalt-Terapia, ainda vemos - mesmo entre gestalt-terapeutas - uma grande dificuldade de compreender a noção de campo organismo-ambiente como unidade, assim como certa falta de atenção ao tema da agressão – elementos fundamentais para a compreensão teórica e para uma prática coerente com a teoria.

Isso reflete questões teóricas no âmbito da Gestalt-Terapia, em parte relacionadas à sua gênese. Ela é construída sobre uma base teórico-filosófica diversificada. Trazemos influências distintas e ainda temos um grande trabalho a ser realizado no sentido de articular tais influências do ponto de vista epistemológico.

A Gestalt-Terapia que se consolida depois de 1951 tem um corpo teórico estruturado em torno da visão organísmica, expresso nas noções de campo organismo-ambiente e fronteira de contato, ajustamento criativo e agressão. Traz como proposta de método psicoterápico o trabalho com a experiência imediata. Como discutimos antes, não há influências do trabalho de Merleau-Ponty sobre a Gestalt-Terapia; A influência fenomenológica que ela tem chega da fenomenologia husserliana, principalmente pela via da Psicologia da Gestalt e Teoria Organísmica de Goldstein, mesma tradição na qual se referencia Merleau-Ponty. Seu trabalho

dialoga permanentemente com o pensamento psicológico e nos oferece uma compreensão epistemológica aprofundada da psicologia.

Merleau-Ponty, que toma como ponto de partida de sua obra a fenomenologia husserliana, combate o pequeno racionalismo do início do século XX - implícito no pensamento associacionista - e discute os sistemas psicológicos daquele período, enxergando na psicologia da gestalt uma possibilidade de superação da ontologia científica objetivista, quando acena com a possibilidade de uma psicologia descritiva que transtorna tal ontologia. Apesar das críticas que dirige à psicologia da gestalt, reconhece nela o mérito de ultrapassar a dicotomia psicologia objetiva x psicologia introspectiva e de mostrar que “o objeto da psicologia é a estrutura do comportamento” (Merleau-Ponty, 1946/1990, p.60). Toma esse propósito e busca tratar a estrutura ou forma como a realidade principal e não-derivada, corrigindo a direção cientificista tomada pela psicologia da forma. Nesse intento, desenvolve uma noção de estrutura do comportamento que retorna o centro das investigações ao mundo da experiência e propõe que o comportamento é uma estrutura composta pela interação dialética de organismo e meio. Essa interação dialética está presente ao longo de sua obra, que prossegue da noção de estrutura do comportamento para uma ontologia do ser bruto, mantendo como eixo central a temática da experiência humana no mundo. Consideramos que a caminhada merleau-pontyana em direção a uma ontologia do ser bruto pode oferecer elementos que enriqueçam e ampliem os fundamentos teóricos da Gestalt-Terapia.

Partindo dessa contextualização destacaremos, a seguir, três aspectos da Gestalt-Terapia que consideramos cruciais para os objetivos deste trabalho: a noção

de campo e fronteira, o ajustamento criativo e a agressão e a compreensão de funcionamento neurótico que propõe a Gestalt-Terapia, discutidos em diálogo com a fenomenologia merleau-pontyana.

5.3.1 - A fronteira de contato e o campo organismo-ambiente

O livro *Gestalt-Terapia* inicia o primeiro capítulo anunciando uma mudança de enfoque importante, quando define o tema da psicologia como o estudo da “operação da fronteira de contato no campo organismo-ambiente” (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.43). Toma como ponto de partida, para demonstrar sua nova proposta de psicoterapia, duas premissas principais: "1) que experiência é essencialmente contato, o funcionar da fronteira entre o organismo e seu ambiente; 2) que toda função humana é um interagir num campo organismo/ambiente, sociocultural, animal e físico" (op.cit.p.43).

O foco primordial e o ponto de partida proposto pela Gestalt-Terapia como o tema da psicologia é a experiência. Esta é definida como contato, ou seja, o funcionar da fronteira organismo-ambiente. Tal funcionamento acontece a partir da interação humana nesse campo formado pelo encontro de organismo e ambiente.

Os autores ressaltam ainda que qualquer investigação biológica, psicológica ou sociológica deve partir dessa interação. “Não há uma única função, de animal algum, que se complete sem objetos e ambiente” (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.42). Ora, tomar como ponto de partida a experiência, definida como uma correlação entre sujeito e mundo, nos remete diretamente à fenomenologia: Brentano com a psicologia do ponto de vista empírico (em oposição à psicologia genética) propôs considerar a *atividade* da consciência, o *ato* de significação do

objeto, de constituição do mundo. Husserl com a noção de intencionalidade da consciência propôs que a consciência era sempre dirigida ao mundo e ressaltou seu caráter vivido, ao colocar ênfase, por meio da noção de *intencionalidade operante*, na experiência vivida, essencialmente temporal e “espacializante”. Merleau-Ponty propôs um retorno ao mundo da experiência - partindo da noção de estrutura do comportamento até chegar à noção de Ser Bruto - para encontrar o a *priori* da correlação sujeito-objeto na experiência em estado bruto, lugar de encontro eu-outro-mundo.

É importante ressaltar que a concepção de fronteira para Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) é a de uma instância responsável pelo contato e pela experiência e não aquela de um órgão que tem como objetivo separar organismo e ambiente:

Expressando-o de maneira que deve parecer estranha, a fronteira de contato – por exemplo, a pele sensível – não é tão parte do organismo como é essencialmente o órgão de uma relação específica entre o organismo e o ambiente. Primordialmente, como tentaremos mostrar mais adiante, essa relação específica é crescimento. Somos sensíveis não à condição do órgão (que seria a dor), mas *ao interagir do campo* [itálicos nossos] (op.cit., p.43/44).

Robine (2005), ao tratar da temática do campo em Gestalt-Terapia coloca suas preocupações com uma psicoterapia que, de fato, assuma a relação terapêutica como um campo organismo-ambiente, ultrapassando uma “mitologia da autonomia e responsabilidade desenvolvida em nosso campo das Ciências Humanas, Clínicas e Sociais, particularmente ao longo do século XX” (p.106). A

referida mitologia alimenta uma postura individualista e voltada para a noção de um sujeito ou ego. Nesse sentido, o autor ressalta o caráter “pós-moderno” que assume a Gestalt-Terapia ao propor a noção de campo organismo-ambiente.

Então, o que chamamos atenção, em primeiro lugar, é justamente para essa unidade formada no encontro de organismo e ambiente, uma “configuração inteira” da experiência, as totalidades como “estruturas unificadas definidas” (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.41).

A dificuldade na compreensão da noção de unidade organismo-ambiente apontada por F. Perls em 1946, e ainda presente, reside, justamente, na predominância insistente, no mundo contemporâneo, de um modo de pensar e olhar o mundo do ponto de vista herdeiro do cientificismo, dualista e que funda todos os fenômenos no âmbito do objetivo, físico e substancial. Compreender a estrutura como substância física e estática, como conteúdo distinto da forma, torna a forma fixa e afasta-se de uma concepção de forma caracterizada pela dinamicidade e temporalidade.

A noção gestáltica de unidade organismo-ambiente referida como estrutura unificada pode ser melhor compreendida se nos remetermos à noção de estrutura proposta por Merleau-Ponty, que diz respeito, como citado anteriormente, a uma configuração da experiência a partir da percepção, uma forma assumida pelo campo que não é realidade física, mas objeto de percepção e que envolve uma ordem física, uma ordem vital e uma ordem humana, que correspondem, respectivamente, às dimensões do campo organismo-ambiente: o campo físico, animal e sociocultural. Cada ordem é conotada por Merleau-Ponty como diferentes níveis de significação.

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) referem-se à totalidade estrutural como a realidade única: “tudo o que é real são as configurações inteiras desse funcionar, com a obtenção de algum significado e a conclusão de alguma ação [...] psicologicamente tudo o mais, inclusive as próprias idéias de organismo e ambiente, é uma abstração” (op.cit, p.41). Desse modo, os autores ressaltam a experiência quando focam um “funcionar”, a forma e a significação na definição de campo organismo-ambiente.

A noção de campo deriva da noção central da Gestalt-Terapia de conceber sempre o organismo em relação dialética com o meio. Isso é um aspecto que nos parece comunicar a Gestalt-Terapia com outra faceta do pensamento merleau-pontyano. Nesse sentido, consideramos que a noção gestáltica de fronteira de contato – que implica uma atividade de contatar o ambiente de um ponto de vista experiencial - nos coloca lado a lado com a idéia merleau-pontyana de Ser Bruto, no sentido de que ambas têm como referência uma relação dialética que envolve eu e mundo, eu e outro, encontro de igualdades e de diferenças.

Michael Vincent Miller, na introdução ao livro Gestalt-Terapia, descreve o campo e a fronteira de uma maneira que consideramos sintetizar essa posição:

Todas as atividades de contatar o ambiente (ou ser contatado por ele) ocorrem ao longo de uma demarcação experiencial (e de modo algum necessariamente física) entre o que o organismo considera como sendo si próprio, o que já domesticou, por assim dizer, para seus propósitos, e o sertão, ainda desconhecido, que é a alteridade inexaurível do mundo. A essa margem flutuante onde ego e outro se encontram e

algo acontece, a gestalt-terapia dá o nome de "fronteira de contato" (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.25).

Demarcação experiencial e não necessariamente física faz referência à forma, à estrutura organismo-ambiente, em termos correlatos aos de Merleau-Ponty. Miller reflete em sua imagem uma dialética, um caráter ambíguo entre organismo e meio. O que o organismo considera como sendo si próprio é o *eu*, o visível, o que já domesticou, aquele que já está falado, representado através da personalidade. O sertão desconhecido, a alteridade inexaurível do mundo: o ser bruto entrelaçado com o espírito selvagem, eu e outrem comunidade da mesma carne. Isso nos remete ao caráter criador e selvagem do ser humano por meio do qual "luta para desbravar o sertão". Tal caráter criador e selvagem está refletido na concepção gestáltica do funcionamento humano no mundo, orientada por um posicionamento que considera a agressão uma força que dirige a capacidade criativa do homem.

5.3.2 - O funcionamento humano: criação e agressão

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) esboçam já no primeiro capítulo do livro *Gestalt-Terapia*, com base na premissa de que a experiência humana é função da fronteira, uma tese a respeito do funcionamento humano, que aqui passamos a resumir em tópicos.

1) Esse funcionamento é o de um organismo que vive em um ambiente em constante movimento e transformação.

2) Ao se deparar com situações novas o organismo busca um ajustamento exercendo uma *ação criativa*; tal ação criativa reflete uma capacidade transformadora e agressiva do organismo em relação a este ambiente, visando persistir e crescer.

3) O ajustamento criativo não prescinde da agressão e destruição, fundamentais para transformar e alterar a estrutura do dessemelhante em algo semelhante. Essa alteração atinge não só aquilo que é abordado, mas também o “antigo hábito consumado do organismo contactante (...) uma destruição do status quo” (op.cit.p.47).

4) O ajustamento criativo envolve uma escolha; aquela de assimilar a novidade ou rejeitá-la - e isso é contato.

5) O que é selecionado e assimilado é sempre o novo e gera crescimento; o organismo se modifica e mantém sua diferença, ao mesmo tempo em que há assimilação do ambiente à sua diferença.

6) A psicologia é definida como o estudo dos ajustamentos criativos e tem como tema “a transição sempre renovada entre a novidade e a rotina que resulta em assimilação e crescimento” (op. cit, p. 45).

7) Todo contato é ajustamento criativo de organismo e ambiente, compondo uma totalidade de experiência, “estruturas unificadas definidas” (op. cit. p.45); as estruturas são compreendidas como configurações formadas a partir de figuras de interesse nascidas do fundo "campo organismo-ambiente".

7) O processo de formação de figuras é orientado por um excitação e interesse que parte da situação real.

8) *Self* é o sistema de contatos, a fronteira de contato em funcionamento; responsável pelo processo de formação figura-fundo. “O self é precisamente o integrador; a unidade sintética” (op.cit., p.49).

9) O processo de ajustamento criativo, formação de figura-fundo, tem um caráter de fluidez temporal - algo que se dá em um presente que aponta em direção ao futuro imediato. A novidade que se apresenta é *atual* e está carregada com emoção e excitação (provenientes do campo) dando o sentido e a direção para a ação criativa que representará a solução *vindoura*, mas ainda desconhecida.

O assimilar da novidade se dá no momento atual à medida que este se transforma no futuro. Seu resultado nunca é um mero agregamento de situações inacabadas do organismo, mas uma configuração que contém *material novo* do ambiente. É, portanto, diferente do que poderia ser lembrado (ou conjecturado) assim como a obra de um artista torna-se nova e imprevisível para ele à medida que manuseia o meio material. (op.cit., p.48).

10) A figura é uma percepção clara e vívida ou um movimento elegante, ritmado ou vigoroso expressando a harmonia do encontro de organismo e ambiente; a adequabilidade da solução; “a necessidade e energia do organismo e as possibilidades plausíveis do ambiente são incorporadas e unificadas na figura” (op. cit, p. 45). Quando não há elegância, brilho, ritmo ou vigor na figura, algo no ambiente ou no organismo está impedido, “o campo total não pode emprestar sua urgência e recursos para o completamento da figura” (op. cit p.46).

11) A terapia trabalha com essa unidade que se configura, do modo como ela se configura. Unidade referida como uma estrutura figura-fundo formada por um processo dinâmico. O trabalho psicoterápico busca refazer as relações dinâmicas da

figura-fundo até que se forme uma gestalt vigorosa, expressando que o contato se intensificou, que há *awareness* e que o movimento ou comportamento presente está energizado. A tarefa é “trabalhar a unidade e a desunidade dessa estrutura da experiência aqui e agora” (op. cit.p. 46).

A proposta de fazer uma psicoterapia que se concentre na estrutura da situação concreta como forma de crescimento e retomada da autonomia, tem como base a premissa de que o funcionamento humano normal é a capacidade humana de fazer ajustamentos criativos.

O primeiro ponto que gostaríamos de ressaltar é a dimensão ativa e criativa subjacente a esse conceito central do corpo teórico da Gestalt-Terapia. O termo *ajustamento criativo* envolve, tal como na ordem vital descrita por Merleau-Ponty, um caráter adaptativo e outro de inovação, intrincados como dois lados de uma moeda. Ambos são pólos e, como tal, não podem existir um sem o outro. A Gestalt-Terapia atribui importância maior a um dos pólos - o caráter criativo e inovador do self, tomado como um critério de saúde. A idéia de ajustamento criativo remete ao movimento e transformação constantes, a um caráter dialético das relações entre indivíduo e meio, apontado por Merleau-Ponty ao discutir a ordem vital. Tal ordem se refere às estruturas orgânicas, totalidades unificadas dotadas de um caráter intencional, relacionado com a significação vital da situação para o organismo. Nessa idéia de Merleau-Ponty está presente a influência de Goldstein, aqui já apontada, de que na vivência concreta o organismo não reage, mas escolhe um modo de ajustamento em função das condições ambientais.

Essa atividade criativa que leva ao crescimento envolve uma ação do organismo do ponto de vista de uma atitude geral dele para com o mundo, como afirma Merleau-Ponty (1942/1975, p. 185). O autor se refere também a uma capacidade normativa do organismo, no que diz respeito às significações que ele confere às situações. Tal capacidade não pode ser destacada do campo, pois a norma indica uma possibilidade ou tendência que, no entanto, só se concretiza na ação - que se dá em situação. Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) caminham nessa mesma direção ao afirmar que:

O contato é awareness do campo ou resposta motora no campo. É por isso que contatar, o funcionar da mera fronteira do organismo, pode aspirar, não obstante, a dizer o que é a realidade, algo mais que o estímulo ou a passividade do organismo (p.44).

De fato, a interação aqui é novamente ressaltada, demonstrando um pensamento que supera a visão dicotômica de um ambiente como estímulo que determinaria uma resposta passiva do organismo. O contato tomado como resposta motora no campo também demonstra o direcionamento da Gestalt-Terapia para um esforço corporal envolvido na ação. O processo de contato é um processo ativo de ajustamento criativo que se dá engajado na situação, na experiência com o outro na fronteira ou campo organismo-ambiente.

O self não tem consciência de si próprio abstratamente, mas como estando em contato com alguma coisa. Seu "Eu" é polar com relação a um "Tu" e a um "Isso". O Isso é a sensação dos materiais, dos anseios e do fundo; o Tu é o caráter direcionado do interesse; o Eu é tomar as providências e fazer as identificações e as alienações progressivas. (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p. 183).

Tal afirmação anuncia as “estruturas possíveis do self” (op.cit., p.184) – Id, Ego e Personalidade – enquanto etapas principais do ajustamento criativo. Tais etapas são uma seqüência de formação e destruição de figuras ou, dito de forma diferente, uma seqüência temporal de configurações ou estruturas nas quais o modo de funcionamento do self varia em níveis sensório, motor e categorial. Nesse sentido, o contato ou ajustamento criativo de organismo e ambiente é um processo de experiência que parte de uma novidade ou diferença que movimenta um excitação ou interesse da situação, direcionando a ação criativa motora, com uma deliberação espontânea voltada para a manipulação da diferença, de modo que a novidade seja assimilada ou rejeitada.

A função id do self constitui-se no fundo cujo elemento principal é o corpo enquanto um sistema perceptivo e proprioceptivo: desejos, necessidades, apetites, excitações orgânicas, situações inacabadas, dores, emoções, tudo que nos impulsiona em direção a alguma coisa, a um futuro imediato, sempre partindo da relação organismo-ambiente. Durante essa fase, predominam as sensações, há um estado predominante de inconsciência e os sentimentos são incipientes. Não há um sentimento de eu individual e separado, há passividade, dispersão, a vivência está diluída no meio. É desse fundo indiferenciado de possibilidades que parte o apetite que direcionará a ação. Robine (s/data; 2003) refere-se ao “id da situação”, tema que sublinha em sua leitura do livro *Gestalt-Terapia*, e que alude à função id do self. Ao tratar da psicoterapia enfatiza que o id nasce da situação, ressaltando que é a situação - no sentido de um campo organismo-ambiente - que contém o id. Lembra que o paradigma de campo orienta a relação terapêutica para essa perspectiva,

como discutiremos. Tal posicionamento nos impede de estabelecer uma relação de causalidade entre organismo e ambiente, como ilustram Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997)

Parece que o apetite ou é estimulado por alguma coisa no ambiente ou surge de forma espontânea do organismo. Contudo, naturalmente, o ambiente não excitaria, não seria um estímulo, a não ser que o organismo estivesse pronto para responder; e, ademais, com freqüência pode-se demonstrar que foi um apetite vagamente consciente que nos colocou no caminho do estímulo no instante apropriado. A resposta vai em direção ao estímulo. O apetite é, não obstante, geralmente vago até que encontre algum objeto com o qual trabalhar; é o trabalho do ajustamento criativo que intensifica a *awareness* do que queremos. (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.209).

A função ego do self é uma função de deliberação que se inicia a partir da dominância de um interesse, quando o apetite que era vago escolhe uma possibilidade e há uma mobilização motora. O corpo está envolvido enquanto um sistema motor e o que predomina nessa fase é a ação: decidir, escolher, aceitar, rejeitar, agredir, transformar. As duas outras funções – id e personalidade - se expressam no contato pela função ego, que funciona identificando ou alienando e o critério para isso é o interesse que dirige a ação. Há uma consciência de eu aumentada, e essa autoconsciência “é deliberada, de modo ativo, sensorialmente alerta e motoricamente agressiva (...). A deliberação saudável é a restrição consciente de determinados interesses, percepções e movimentos para concentrar a atenção” (op.cit., p.185). Algumas limitações são feitas para que haja uma concentração da ação na tarefa escolhida, aquela que está a serviço do interesse

dominante, o que gera uma sensação de estar ativo e de ser separado do ambiente, exercendo sobre a situação um domínio. Quanto maior a atividade, maior a sensação de domínio. Os sentidos estão “de prontidão” em um estado ativo. Na medida em que decresce a atividade, decresce a sensação de domínio, que se transforma em descoberta e invenção. É importante ressaltar que a função de deliberação aqui é consciente, mas não é racional. Quando há introspecção, teorização e racionalização, o ambiente não é mais um pólo, mas externo, separado e o ego se transforma em uma estrutura dominante que dirige a situação pelo exercício da vontade, função pertencente à ordem da razão. Estamos aqui nos referindo a uma consciência como um corpo perceptivo-prático que se dirige a um objetivo, aliena outros, a partir da situação. Nesse sentido a ação é espontânea, um todo que une sensação, movimento e sentimento em relação à situação e tem como resultado a criação. O tipo de espontaneidade a que nos referimos é descrita por Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) como um modo intermediário, nem ativo nem passivo, expresso por um modo verbal que não existe na língua portuguesa, o modo médio que indica que o sujeito conduz a ação sem sobrepor-se ou subjugar-se. Neste trabalho, ao fazer referência a esse tipo de deliberação, utilizaremos o termo “deliberação espontânea”.

A função personalidade é uma função onde a figura é uma atividade categorial, formadora de conceitos a partir da experiência. É a face conhecida e facilmente visível do eu, uma vez que se constitui daquela parte da experiência que foi integrada e reconhecida e confere um núcleo de identidade a partir daquilo que alguém pensa que é, do conjunto de representações que pôde construir a partir de

suas experiências. Aquilo que se transforma em representação foram estratégias eficazes para promover o equilíbrio em determinada situação. Em situações ideais de funcionamento espontâneo, as representações da personalidade seriam tomadas como fundo e reformadas a cada novo contato. No entanto, o que seria uma função termina por se constituir em um objeto – personalidade, nesse sentido definido no livro Gestalt-Terapia: “personalidade é o sistema de atitudes adotadas nas relações interpessoais; é a admissão do que somos, que serve de fundamento pelo qual poderíamos explicar nosso comportamento” (op.cit., p.187). As atitudes retóricas, a moralidade e a lealdade social são os principais mecanismos de formação da personalidade. Alguém pode construir várias representações a partir de acontecimentos simples. Pode “escolher” o sentido que quiser para as coisas, uma escolha entre aspas, porque já há um sentido prévio, representado, fixado que se tem acerca das coisas – na neurose há uma perturbação na função personalidade.

Em síntese, o processo de ajustamento criativo descrito a partir das modalidades de função self toma como ponto de partida a função id, que se expressa na ação exercida pelo self na modalidade ego e que vai constituindo a função personalidade. O caráter de fluidez temporal é característico desse processo. A novidade que se apresenta é atual e carregada de emoção e excitação, dando a direção para a ação criativa que representará uma possível solução vindoura, futura, mas ainda desconhecida. A ação motora envolvida na criação se alimenta da excitação e opera algo que vai se produzindo em ato e cujo resultado final é desconhecido.

A ação motora no campo, que se dá na fase do contato, quando o self funciona na modalidade ego, é movimentada pelo id da situação, rumo a um trabalho de ajustamento criativo. A ação criativa está intimamente relacionada a uma ação transformadora e agressiva, que, como pontuamos antes, visa transformar a estrutura do dessemelhante em algo semelhante, podendo atingir também o “hábito consumado do organismo contactante (...) uma destruição do status quo” (op.cit.,p.47). Não há finalismo na criação, mas manipulação da situação, dos objetos, dos materiais, das palavras, no sentido de digerir e destruir o novo, a diferença, para que se torne assimilável. Transformar a estrutura do dessemelhante em semelhante é o sentido da agressão na Gestalt-Terapia. A agressão abre espaço para que o novo se instaure.

5.3.2.1 - A agressão

A origem dos trabalhos sobre agressão em Gestalt-Terapia está no livro *Ego, fome e agressão*, onde F. Perls pretendeu examinar a natureza da agressão, considerando que a literatura da época limita-se a condená-la e tentar encontrar um tratamento para ela sempre baseada “nos mesmos velhos e ineficazes agentes repressivos: idealismo e religião” (F. Perls, 2002, p.40).

F. Perls desenvolve o que denominou “pensamento diferencial” ou “perspectiva holístico-semântica”, partindo de dois “instrumentos intelectuais”: a concepção de campo - que relaciona com o termo holismo - e a semântica – que oferece o “sentido do significado” (op.cit.p.40). O pensamento diferencial baseia-se na filosofia da “indiferença criativa” de S. Friedlaender e apresenta semelhanças com a dialética, “mas sem suas implicações metafísicas” (p.44). Tal pensamento parte

das premissas de que: observador e fatos observáveis são inseparáveis e todo evento está relacionado a um ponto-zero, a partir do qual ocorre uma diferenciação em opostos, que, em seu contexto específico, apresentam uma grande afinidade entre si.

Na perspectiva de Friedlaender, todo evento está relacionado a um ponto-zero, os opostos partem desse ponto a partir de um movimento de diferenciação. Somos indiferentes a tudo o que é “não-diferenciado” a partir de nosso ponto de vista subjetivo, ou seja, somos indiferentes ao que é igual. O zero é o ponto de partida da indiferença. Nesse ponto, não temos interesse algum, não há diferença, tampouco excitação e criação.

O zero pode significar início e centro. No ponto-zero, ponto de partida, não há diferenciação. Quando uma parte começa a se diferenciar, simultaneamente, a outra parte ou lado se transforma gradualmente em oposto, até atingirem o grau máximo de diferenciação. F. Perls (2002, p.51) ressalta que, em geral, a extensão da diferenciação é igual em ambos os lados. Porém esses opostos, independentemente de seu grau de diferenciação, permanecem estreitamente ligados, pois estão dentro do mesmo contexto. “Opostos dentro do mesmo contexto estão mais estreitamente relacionados entre si do que em qualquer outra concepção” (F. Perls, 2002, p.48). Dia e noite, claro e escuro, por exemplo.

A indiferença criativa é um movimento pleno de interesse que se distribui para os dois lados ou opostos que começam a se diferenciar. “Não é de forma alguma idêntica a um ponto-zero absoluto, mas terá sempre um aspecto de equilíbrio”

(op.cit., p.51). O desapego desinteressado, ao contrário, é a atitude de não ligo, que deve ser distinguida da indiferença criativa.

A energia imanente ao evento criativo é uma função unificadora e desunificadora atuando simultaneamente. “Na agressão, as tentativas de entrar em contato com o objeto hostil são uma expressão da energia unificadora” (ibid.,p.57), ou seja, a tentativa é de assimilar a diferença, torná-lo semelhante.

Distingue afeição, agressão e defesa. A afeição é dirigida apenas por energia unificadora, a defesa ou destruição, apenas por energia diferenciadora. Destruir não significa aniquilar ou fazer desaparecer algo, mas apenas destruir a estrutura, a forma, modificá-la para que se torne adequada.

Podemos, assim, definir agressão como um movimento transformador da estrutura que visa preservar o organismo diante de uma situação em que o fluxo esperado foi contrariado ou impedido. Tal reação envolve descarga imediata, tônica, de força, resistência e movimento para restabelecer o fluxo que foi interrompido. De acordo com Ribeiro (2006, p. 60)

A agressividade tem algo de existencial, de sentido de vida, enquanto expressa um momento de autopreservação, uma tentativa de auto-regulação orgânica ou de ajustamento criativo. Ela é um instinto pela vida, a favor da vida. Viver é conviver com o diferente, assim o processo de assimilação e, mais ainda, o de metabolização do diferente demandam uma energia e uma força para domar e assimilar o diferente.

A ausência de mudança é a não-aplicação de agressividade a serviço do organismo. Fritz Perls ressalta que “o restabelecimento das funções biológicas da agressão é a solução do problema da agressão” (F. Perls, 2002, p.176). O autor

considera a agressão uma função biológica que foi transformada em um instrumento de insanidade por nossa sociedade. "Quando decidi examinar a natureza da agressão, me convenci cada vez mais de que não havia nenhuma energia chamada agressão, que agressão era uma função biológica que em nossa época tornou-se um instrumento de insanidade coletiva" (F. Perls, 2002, p.40).

F. Perls refere-se aos mecanismos culturais, em especial àqueles da religião cristã, de repressão da agressão. Tais mecanismos operam principalmente via amortecimento do corpo, provocando uma supervalorização da racionalidade. "Na religião cristã, entretanto, o processo vai mais além: todos os instintos devem ser reprimidos, e uma cisão entre corpo e alma é estabelecida; o corpo, como o portador dos instintos, é desprezado e condenado como pecaminoso" (op. cit.).

A alienação do corpo e a racionalização exacerbada impedem o ajustamento criativo e o crescimento. Lembramos que o contato se inicia por uma excitação diante da diferença e isso ocorre a partir de uma função sensória, uma experiência vivida no corpo. A direção do sentido para a ação motora agressiva emana dessa excitação – corporal por excelência.

Além disso, ressalta uma conotação moral cristã que alimenta a crença na capacidade do amor de superar a agressão – que é sempre, de modo moralista, associada à emoção de ódio.

No livro *Gestalt-Terapia*, a agressão toma uma conotação ainda mais social. O encontro de F. Perls e Goodman propiciou uma troca em muitos aspectos, em especial a esse respeito. Perls e Laura, ainda na África do Sul, haviam lido um artigo publicado na revista *Politics* que Goodman escrevera sobre Reich e os

neofreudianos e tinham se interessado por suas idéias. Ao chegar em Nova York, F. Perls intentava estabelecer um círculo de relações profissionais e sociais, já que pretendia permanecer vivendo e trabalhando nos Estados Unidos. Assim, procurou Goodman, considerando-o “um possível amigo e aliado em sua nova pátria” (Stoehr, 1994/1999, p.32). O encontro deles se deu num período em que Goodman vivia uma crise existencial. Ele questionava-se acerca do sentido da vida e de seu trabalho, quando se encontra com F. Perls e mergulha no trabalho de formulação da Gestalt-Terapia. “As idéias de Perls se combinaram bem com as de Goodman e eles logo estavam envolvidos em uma rica colaboração, fundando o Instituto de Gestalt-Terapia e escrevendo o livro Gestalt-Terapia” (John Fitzgerald, citado por Anarquist Archives, 2007).

Um pouco antes, Goodman já vinha desenvolvendo “uma sociologia existencial da sociedade americana” (Roszak, 1969/1972, p.186). Na novela *The Empire City*, publicada em 1947, ele já anunciava – de modo até visionário - os problemas advindos da tecnocracia e do capitalismo que convulsionariam a sociedade nos anos 60, como o consumo, levantando questões acerca do bem estar psicológico, das relações entre indivíduo e sociedade, questões essas que atravessariam o livro Gestalt-Terapia. Em um trecho destacado por Roszak (op.cit.), Goodman dá voz ao fantasma do personagem Elifaz, o último dos self-made men:

Sociolatria é o período em que a grande sociedadee que eu leguei a si própria organizar-se-á para o bem comum e coordenará, inalteradas, suas magníficas capacidades produtivas para elevar constantemente o Padrão de Vida. Comprareis muitas coisas dispendiosas de que absolutamente não necessitais (...) a grande

sociedade dedicar-se-á a garantir o bem-estar psicológico da maioria de seus membros (...) é o ajustamento do indivíduo a um papel social sem que se libere quaisquer novas forças da natureza.

Apesar de já estar envolvido com a política e a crítica social, curiosamente, é a partir do contato de Goodman com Perls e Laura, do aprofundamento de seus estudos acerca da psicanálise freudiana e reichiana e das formulações da Gestalt-Terapia que ele se dedica definitivamente à sociologia e atinge proeminência. Consideramos que o processo de formulação do livro Gestalt-Terapia tenha sido para ele um processo de sistematização de suas inquietações acerca da existência humana e de suas relações com a sociedade. Seu encontro com Perls e Laura ofereceu a ele uma interlocução rica e fértil de possibilidades teóricas. Taylor Stoehr, biógrafo de Goodman, faz referência a uma atração dele pelos Perls: "Goodman se sentiu atraído por ambos. Em Fritz viu suas próprias opiniões sobre Freud e Reich modificadas e eficazmente reformuladas na terminologia gestáltica, cujas ramificações seriam elaboradas ao escrever anos mais tarde o livro Gestalt-Terapia" (Stoehr, 1994/1999, p.40).

Fritz Perls havia freqüentado, em Berlim, círculos intelectuais de esquerda. "Berlim durante os crepitantes '*Golden Twenties*' na República de Weimar era excitante e turbulenta. Era um tempo no qual o *leitmotiv* era uma criativa e social utopia" (Wulf, 1996). Além disso, Fritz havia sido analisando de Reich e tido contato com sua teoria – durante a fase em que formulou a *Análise do Caráter*. O pensamento Reichiano era uma proposta freudo-marxista – ainda que provisória - que muito interessava a Goodman. Nas discussões com Perls e Laura, no contato

com seus desenvolvimentos teóricos já realizados anteriormente no livro *Ego, Fome e Agressão*, onde estavam esboçadas propostas àquele respeito, Goodman teria vislumbrado possibilidades de respostas para as questões relativas às relações entre homem e sociedade. A questão da agressão era uma delas, que Goodman viria desenvolver depois no livro *Gestalt-Terapia* e que tinha relações com um tipo de releitura de aspectos da psicanálise freudiana e reichiana.

Quando se encontraram, F. Perls já havia começado a escrever sobre os exercícios de concentração que aprendera com Reich quando foi seu analisando na Alemanha. Goodman, por sua vez, fazia análise com Alexander Lowen, em Nova York, naquele período, e “admirava especialmente o ativismo ‘sexpol’ de Reich em seu apogeu quando Perls esteve em terapia com ele e ansiava por ouvir relatos” àquele respeito. (Stoehr, 1994/1999, p.34). Perls estava curioso para conhecer a experiência de Goodman com Lowen, a teoria do reflexo orgástico e a vegetoterapia. (op.cit.). Fritz Perls esteve ele mesmo com Reich nos Estados Unidos nesse período e não se interessou pela vegetoterapia, tampouco Goodman. Depois desses relatos, trocas e discussões, eles traçaram suas metas de utilizar parte da teoria reichiana do caráter e de utilizar seus exercícios de concentração nas formulações da Gestalt-Terapia.

A atração de Goodman era pelo caráter político das propostas de Reich (Miller, 1994; Stoehr, 1994/1999), enquanto a de F. Perls era por seu aspecto técnico. Goodman queria utilizá-las para “conectar psicoterapia e revolução social”, já que via aspectos contraditórios com esse propósito na teoria freudiana, que contemplava um tipo de liberação dos instintos, porém era conservadora no que dizia

respeito ao princípio de realidade e à ênfase no processo de sublimação (Miller, 1994).

Reich mostrou mais plenamente que Freud como a ordem social industrial entrou sob a pele das pessoas e colonizou suas psiques, pela autoridade da família e da escola. A persuasão e colonização levam as crianças a voltar-se contra elas próprias e enterrar suas necessidades animais espontâneas. Apesar de Freud e Reich terem muitos pontos em comum a esse respeito, Reich prosseguiu e indicou que esse processo de bloqueio tem componentes anatômicos e fisiológicos: ele é completado segurando a respiração e tencionando a musculatura, contra o anseio de expressão. Quando isso se torna crônico, uma rígida couraça de personalidade se forma, o que Reich denominou *couraça do caráter* (op.cit.).

Como resultado desse processo, há rigidez muscular, encurvamento, inibição, passividade, incapacidade de exercer agressividade, inatividade, perda de autonomia. O tom revolucionário da proposta de Reich era de considerar que a psicoterapia libertaria as pessoas das armaduras da couraça para que, então, elas pudessem atuar espontaneamente em direção à revolução social (ibid). Nisso também acreditou Goodman e agregou à Gestalt-Terapia esse viés revolucionário de transformação.

Nesse sentido, Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) acentuam o caráter cultural que matiza o fenômeno da agressão. Ironicamente opõem ao “anti-social” - que consideram um veículo para a repressão da agressão e da liberdade - um “antipessoal”: certos costumes e instituições sociais nocivas ao indivíduo. Reforçam a importância da agressão, de acordo com eles:

A atitude e os atos chamados 'agressivos' compreendem um agrupamento de funções de contato essencialmente diferentes, que estão interconectados de maneira dinâmica na ação e que, desse modo, recebem um nome comum (...) a aniquilação, a destruição, a iniciativa e a raiva são essenciais para o crescimento no campo organismo/ambiente (p.148).

Afirmam que tais atos são sempre saudáveis e que se reprimidos ou reduzidos, "partes valiosas da personalidade, particularmente a autoconfiança, o sentimento e a criatividade" serão perdidas.

Ao discutir a formação da personalidade, os autores fazem referência a um "medo social da criatividade" como um medo epidêmico da espontaneidade, esta tomada sempre como o infantil por excelência e como o irresponsável, por "não levar em conta a realidade" Discutem também a influência e o modo de ação da moralidade, as expectativas sociais, enfim, os elementos culturais.

Ressaltam que o destruir é função do apetite e nessa qualidade é agradável e intenso, propiciando o crescimento.

Todo organismo dentro de um campo cresce incorporando, digerindo e assimilando substâncias novas, e isto exige a destruição da forma existente para obter seus elementos assimiláveis, seja comida, uma palestra, a influência de um pai, a diferença entre os hábitos domésticos de um companheiro e os nossos (op. cit., p. 149).

O próprio senso de eu pode ser objeto de diferença e desejo de mudança, exigindo destruição e recriação. Uma "criatividade gratuita" (p.210) pode ser

movimentada pelo simples desejo de mudar, aventura que pode ser sensata e integrativa, mas que pode ser vista como irresponsável.

A agressão é o passo que leva ao objeto do apetite. Se o *self* se recusa a destruir, inibe o apetite. Ao contrário, quando há aceitação do impulso como legítimo e correspondente ação motora, há crescimento e diferenciação.

A linguagem psicológica trabalha com a idéia de normalidade, considerando normal aquilo que é in-diferente a todos aqueles eventos que não nos impressionam por serem fora do comum, ou seja, o normal é aquele que não foge à regra, ao padrão, que não nos impressiona. Ora, a psicologia, então, partindo de um pensamento assim, de certo modo convida as pessoas a seguir o padrão e a temer o diferente. Recordo-me de certos clientes que chegam ao consultório relatando uma série de sintomas e como se sentem ávidos por um diagnóstico, chegando mesmo a sentir-se aliviados quando encontram um nome para o que sentem.

Merleau-Ponty (2004) refere-se ao primitivo, ao selvagem e à criança como aqueles para os quais não podemos olhar enquanto não rompermos com nosso medo de sentir, enquanto não rompermos com o racionalismo que nos garante a previsibilidade das coisas. Ele nos desafia a olhar para eles com toda nossa impressão, ou seja, com as marcas do que vem de nós, de nossa vivência.

Portanto, a vivência da diferença é a mola mestra da criação. O paradoxal é que tememos o diferente. Tentamos evitá-lo racionalizando e fugindo das sensações quando o encontramos. Buscamos segurança no velho eu conhecido, na personalidade, na fala falada. Mas não conseguimos evitar esse encontro com a diferença, pois o movimento de diferenciação é inerente à existência humana. A

evitação é neurótica, pois a tentativa de se agarrar ao igual nos cristaliza, cria couraças motoras, inibe a ação presente, impede o impulso criador em direção ao futuro.

A Gestalt-Terapia tomou de Reich o conceito de caráter como um mecanismo de defesa, considerando o caráter como uma gestalt fixada e utilizando o conceito reichiano de fixações musculares ou couraças. (L. Perls, 2002, p. 9). Com a colaboração de Laura, adotou como leme para essa utilização o paradigma organísmico da auto-regulação, considerando as couraças musculares rigidificações que foram, originalmente, suporte para algo. De acordo com ela “qualquer resistência é originalmente adquirida como socorro para algo (...) as couraças são o sistema de suporte para o caráter” (op.cit., p.9).

No entanto, a fixação na rigidificação, a permanência da sensação de perigo ou a fixação na situação emergencial ou traumática original caracteriza a neurose, processo no qual o processo de ajustamento criativo está bloqueado, impedindo o fluxo de awareness, distorcendo a percepção e promovendo uma divisão mente/corpo, pessoa/mundo.

5.3.3 - O funcionamento neurótico: ajustamento sem criação

*Decanta em cada canto
um instante
de dentro do segundo
seguinte
que só por um momento
será antes
E a montanha insiste em ficar lá, parada*

Arnaldo Antunes

O processo de contato é um processo de ajustamento criativo que se dá a partir de uma interação na fronteira, como discutimos. De acordo com Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997), todo ato de contato é uma totalidade que envolve awareness, atividade motora e sentimento, a partir da interação pessoa-mundo. Em situações ótimas, a awareness é um continuum, “um livre fluir em direção à formação de gestalt que só pode prosseguir enquanto o excitação e o interesse puderem ser mantidos” (L. Perls, 2002, p.153). Quando a interação na fronteira é fácil, o fluxo em direção ao fechamento da gestalt é direto e não há demanda por esforço de qualquer natureza, a awareness é diminuída, assim como a atividade motora e a deliberação. Ao contrário, quando há dificuldades, empecilhos, há um impedimento do fluxo, um retardamento da interação na fronteira e a consciência é intensificada. O self é ativado a funcionar de modo mais deliberado, há a sensação de atividade e separação da situação e as representações são ativadas como recursos que, tendo sido eficazes no passado, oferecem uma possibilidade agora. Fazendo uma leitura fenomenológica desse processo, podemos dizer que o fluxo de vividos é interrompido e a consciência passa a funcionar a partir da

intencionalidade temática ou categorial. A reflexão cinde o processo que estava em estado bruto e o visível toma o primeiro plano da percepção.

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) descrevem duas outras possibilidades além do contato fácil ou difícil: situações emergenciais na interação onde há perigo ou frustração. Na situação de perigo, a fronteira está sobrecarregada pelas forças ambientais que precisam ser rejeitadas e exigem uma ação intensa de deliberação. O excesso, quando se torna insuportável, gera pânico e reações deliberadas – de fuga do perigo – que podem culminar em choque, desmaio, amnésia, reações de dessensibilização, que invertem a ação intensa inicial do organismo para uma “sub-atividade”, como tentativa de proteger a fronteira do excesso ambiental. Na situação de frustração, ao contrário, a situação torna-se tensa em função de um excesso de exigências proprioceptivas que não encontram possibilidades de satisfação no ambiente. Nesse caso, as reações tornam-se “super-ativas” - uma agitação e atividade que buscam exaurir a energia de tensão – gerando inquietação motora, alucinações, pensamentos obsessivos.

Quando as situações de perigo são extremas, repetidas e/ou dolorosas, há um “reajustamento da fisiologia, uma tentativa de estabelecer um novo conservadorismo inconsciente sob as novas condições [...] uma fisiologia secundária” (op.cit., p.207). Tais ajustamentos se tornam crônicos e fixam o funcionamento do self, impedindo o fluxo de awareness e o processo de ajustamento criativo. Nesse sentido a Gestalt-Terapia descreve o funcionamento neurótico como uma situação de emergência crônica de baixa intensidade, ou seja, uma situação de

desequilíbrio crônico de baixa tensão, que envolve uma sensação contínua de perigo e frustração.

Na situação de emergência crônica duas funções de emergência (que a princípio seriam temporárias) entram em ação ao mesmo tempo: um ocultamento deliberado e uma hiperatividade não deliberada, havendo um excesso duplo sobre os receptores e proprioceptores. Há uma atenção intensa do organismo para um suposto “perigo” do ambiente - os receptores ficam aguçados e a musculatura enrijecida, pronta para fugir ou lutar. Como as exigências proprioceptivas são menos ameaçadoras, já que a hiperatividade exaure a energia e a tensão aí envolvida, a atenção é desviada delas e investida na sensação de perigo. Os proprioceptores são retraídos e há auto-constrrição, gerando um tipo de dessensibilização, a percepção do corpo como parte do self é diminuída e há perda de contato com o próprio corpo, sensações e sentimentos. A redução da função id – o fundo de onde parte o apetite e a direção da ação – reflete em inibição motora e em uma falta de confiança em si próprio, medo do futuro, falta de crença nas possibilidades, no “eu posso”.

O conjunto: hipertonia crônica inconsciente da muscularidade, percepção excessivamente vigilante e propriocepção reduzida distorce ainda mais a experiência da situação. Os objetos do mundo são percebidos como perigosos e, desse modo, “exigem” ser manipulados por uma vontade agressiva. O ego deliberado (ativo) é sentido como isolado do mundo; ele intervém ao invés de aceitar a interação espontânea, a energia para o contato parece vir “de dentro”, exclusivamente dele, movimentada não por sua sensação orgânica, mas por sua vontade racional, controlada pela “mente” (op.cit., p.197). Há um rompimento da unidade corpo, mente,

organismo e ambiente. “A reação a um estado de emergência crônico de baixo grau é a percepção de um mundo de Mente, Corpo e Mundo Externo compartimentalizados” (ibid), o que não pode ser encarado como um simples erro, mas uma compartimentalização dada na evidência da experiência.

Com o passar do tempo, constitui-se uma ligação entre as duas sobrecargas – do receptor e do proprioceptor – que alimenta a cronicidade do processo. O perigo diminui a oportunidade de satisfação no campo, intensificando a frustração. A frustração exige mais exploração do campo e como ela é grande, a seleção fica menos escrupulosa, há menos deliberação e rejeição, aumentando o perigo.

A noção de hipertonia crônica da muscularidade tem influências da noção reichiana de couraça muscular. No entanto, a Gestalt-Terapia, como discutimos, compreende o processo de formação da couraça - a partir de uma visão organísmica - como um modo de regulação do organismo diante de circunstâncias extremas e não considera que haja separação entre um caráter mental ou psíquico e um caráter físico. Nesse sentido, a terapia trata de tornar presentes as fixações e tensões e é para isso que se faz o trabalho de ampliação da *awareness* sensorial. Se focarmos atenção nas tensões e fixações que se apresentam, *na forma que se configura*, e as fizermos experienciais para o cliente, chegamos ao conflito central.

Na realidade, o que tentamos fazer na GT é trazer para a figura novamente as fixações que se tornaram de certo modo petrificadas e apenas estados de existência onde então elas possam ser experienciadas como atividade atual, que ainda é realizada agora, porque todos os músculos envolvidos são voluntários (L. Perls, 2002, p.10).

Esse é um importante ponto. A musculatura voluntária tornou-se, de um certo modo, involuntária, uma vez que está rigidificada de modo inconsciente. O trabalho da *awareness* sensorial visa possibilitar a fluidez do processo da consciência por meio da corporeidade, da retomada da sensação de ser um corpo que devolva à pessoa a sensação de possibilidades, o sentido de eu posso, de criação, de transformação.

A terapia de concentração proposta pela Gestalt-Terapia visa restabelecer o *continuum de awareness*, ou seja, o fluxo temporal da consciência. A necessidade mais vital está expressa na forma que se apresenta aqui-agora que precisa apenas ser percebida pelo organismo como um todo. “O *continuum de awareness* se desenvolve quando você remove ou dissolve as barricadas, as tensões musculares, as interferências, as gestalt fixadas. Você se concentra nas gestalt fixadas e em como você as fixa” (L. Perls, 2002, p.13).

Essa é uma das importantes bases para o caráter experimental da gestalt-terapia. Atentar para a forma da fixação permite acessar o conflito presente na estrutura que se apresenta - e que inclui o terapeuta. Nossa atenção é “incorporada”. Uma consciência que é um corpo dirigido para a situação presente, o que significa dizer de um corpo que se transforma de objeto no espaço em espacialização.

Se promovermos um diálogo com a noção de ser bruto e a proposta de leitura merleau-pontyana acerca das relações com o outro, podemos descrever o ajustamento criativo e a regulação neurótica a partir de outro perfil. Quando dizemos que o self é contato, dizemos de um processo temporal, a partir do qual o eu é vivido e constituído na relação com o outro, o *outro eu*, semelhante e também diferente.

Quando vejo o diferente no outro, temporariamente perco meu centro – me descentro – pois o diferente no outro me remete a uma dimensão minha que pode estar oculta, invisível, desconhecida, não sabida. Estamos no âmbito das sensações, da dimensão id do self. O excitamento diante da diferença movimenta uma força selvagem e o self funciona na modalidade ego, agindo motoramente sobre a diferença, criando significados a partir da ação e assimilando em algum nível a diferença. A partir dessa experiência, a função personalidade forma representações e enriquece o fundo das novas experiências. Há um retorno ao equilíbrio (ajustamento) perdido diante da diferença, com criação e crescimento (criativo).

Na situação de neurose esse processo está interrompido. Em primeiro lugar, a estrutura organismo-ambiente perde o caráter de temporalidade, pois há uma fixação no passado, em uma determinada forma que impede o fluxo de awareness e o processo de formação de gestalt, configuração. A propriocepção está inibida, a função id prejudicada, os novos interesses não podem surgir a partir de corpo e sensações, a excitação está diminuída, há inibição sensória e inibição motora, perda das funções ego e daquele tipo de deliberação dirigida por uma espontaneidade. A prontidão muscular substitui a aceitação sensorial, há um recurso às representações, que assumem o primeiro plano e dirigem a ação através da vontade e com referência nas teses naturais, o que representa uma cisão mente/corpo. O ego sente-se separado do mundo e o vê como ameaçador. A pessoa torna-se incapaz de ver o novo e o diferente, o medo do invisível e do imprevisível se agrava. O outro não “é mais” o outro, porque tudo está dirigido racionalmente pela personalidade, pelas representações, teses sobre o outro e o mundo que funcionam como lentes. Não

vejo o outro, mas a mim mesmo (minhas teses) no outro, o visível é uma figura agigantada. O ajustamento criativo que se desdobrava em id, ego e personalidade, inverte-se para personalidade – ego, instaurando-se um funcionamento autômato, dirigido por uma ação mecânica, num corpo mecânico, que se desloca em um espaço mecânico. Tudo é pré-visível, pois permanecerá da mesma forma. Não há criação e transformação e a sensação é – por algum tempo, pelo menos – de equilíbrio. Um ajustamento sem criação.

Isso nos remete ao sentido revolucionário que o trabalho de Lygia Clark, especialmente na fase “nostalgia do corpo” tinha. Essa referência que fizemos ao caráter como enrijecimento corporal pode ser relacionada ao adormecimento corporal ao qual se referiu a artista, que, como discutimos, considerava revolucionário o trabalho que liberta o corpo e une arte e vida.

A Gestalt-Terapia desenvolveu um trabalho psicoterápico que caminha orientado pela experiência, o que significa dizer que – coerente com sua teoria acerca das relações da pessoa com o mundo – propõe que o processo psicoterápico tenha como foco o modo como o contato acontece, por meio da experimentação desse processo durante o encontro terapeuta-cliente: a estrutura concreta da situação, também tomando em grande consideração o corpo e a awareness sensorial.

Tendo partido desse fundo, constituído pelos elementos estéticos e fenomenológicos que permeiam a existência da Gestalt-Terapia e por seu corpo conceitual, passaremos a seguir à etapa da ação gestáltica: a experiência da psicoterapia.

Capítulo 6 – A experiência gestáltica: forma e significado da psicoterapia

Um bom terapeuta não usa técnicas, ele implica ele mesmo em uma situação com os conhecimentos, habilidades e experiência global de vida que se tornaram integradas em seu próprio background e com a awareness que ele tem no momento.

Laura Perls

Nosso objetivo principal é discutir o caráter de experimentação que tem o trabalho psicoterápico em Gestalt-terapia. Consideramos que o ato terapêutico inaugurado pela Gestalt-Terapia - centrado na experimentação - explicita seu caráter fenomenológico, ao mesmo tempo em que revela um fundo invisível, uma espécie de corpo habitual enredado com a arte que dirige seu olhar sobre o fenômeno humano, atravessando-o por referenciais estéticos. Ao se basear na experimentação, fazendo uma passagem da explicação para a experiência, a Gestalt-Terapia propõe que o ato terapêutico seja um campo de experiência. Como propôs Merleau-Ponty e como fez Lygia Clark com o espectador, convida a psicoterapia a mergulhar na natural ambigüidade do mundo, para ressignificar a existência.

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) definem a tarefa principal da Gestalt-Terapia: “trabalhar a unidade e a desunidade dessa estrutura da experiência aqui e agora” (p. 46). Essa tarefa indica o caráter de experimentação que tem a Gestalt-Terapia: experimentar a ação no campo aqui-agora e trabalhar com aquilo que ela expressa. A “estrutura da experiência” é uma unidade figura-fundo formada

por organismo e ambiente a partir do campo. Essa unidade figura-fundo pode momentaneamente não ser uma unidade, mas uma desunidade, forma sem vigor, força ou brilho. Ela é uma estrutura figura-fundo formada por um processo dinâmico, aqui e agora, o que remete ao sentido de temporalidade que tem a estrutura da experiência, que é atualidade e apresentação no sentido fenomenológico.

O trabalho psicoterápico busca refazer as relações dinâmicas da figura-fundo até que se forme uma *gestalt* vigorosa, expressando que o contato se intensificou, que há *awareness* e que o movimento ou comportamento presente está energizado. “A realização de uma *gestalt* vigorosa é a própria cura, porquanto a figura de contato não é apenas uma indicação da integração criativa da experiência, mas é a própria integração” (op. cit., p.46).

A criação em si não é o foco da Gestalt-Terapia, mas sim o ato criativo. O momento criativo é a intuição do todo e prefigura o produto final, mas é o manuseio do meio que revela na prática sua intenção e o força a percebê-la. Essa idéia de Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997, p. 212) revela a importância que é dada à ação aqui e agora como uma forma de produzir um conhecimento acerca de si próprio (em relação), focado não no que se é, mas em como se age e faz contato.

Merleau-Ponty (1942/1975) afirma que a consciência não é a posse de um juízo, mas uma rede de intenções significativas, antes vividas que conhecidas, ou seja, que envolve aquilo que se apresenta na experiência e não as representações, já “prontas”. De acordo com ele, essa rede de intenções está ligada à ação, animada por uma *intenção prática* que não é finalista. Propõe analisar o sentido imanente da

ação e sua estrutura intencional própria, já que a ação revela um estilo próprio, está matizada por sua singularidade.

A ação, para ele, é dada por um engajamento corporal. O corpo produz uma síntese na percepção, que conduz ao novo – criação -, a partir de uma experiência motora – *Praktognosia*. Isso quer dizer que através de uma práxis produz-se uma gnose – conhecimento do significado, que se expressa na forma motora, na ação motora no campo.

Experimentar é uma oportunidade de realização de uma ação que, em curso, pode ser vivida e experimentada, fazendo brotar um sentido de *self* a partir da *awareness* de si próprio no campo. Esta é uma força de integração porque é criativa. Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) afirmam a esse respeito:

O terapeuta conta com a *awareness* de si próprio para lidar com o paciente, de acordo com a situação, dando a ele a oportunidade de exercer suas agressões (ou o que quer que seja) em circunstâncias reais e enfrentar uma reação normal sem que o teto desabe. Assim, aquilo que é não-consciente pode surgir em primeiro plano de modo que sua estrutura possa ser experienciada. Ajudamos o paciente a ver como ele censura, retrai-se, com quais músculos, imagens, recursos. Quando ele percebe-se reprimindo ativamente ele mesmo pode começar a relaxar a repressão. (p.62).

A psicoterapia gestáltica é o método da *awareness* criativa e tem como objetivo concentrar-se na estrutura da situação concreta; preservar a integridade da concretude, encontrando a relação intrínseca entre fatores socioculturais, animais e físicos; e experimentar e promover o poder criativo do paciente de reintegrar as partes dissociadas.

A terapia consiste em analisar a estrutura interna da experiência concreta, qualquer que seja o grau de contato desta: não tanto o que está sendo experienciado, lembrado, feito, dito, etc., mas a maneira *como* está sendo feito, experienciado, lembrado, dito. (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.46).

Trabalhar com a experimentação é uma oportunidade de aprendizagem em ação. Ampliar a capacidade de awareness, “alcançar um determinado nível na técnica de awareness de si próprio que o paciente possa continuar sem ajuda – pois aqui, como em todo outro campo da medicina, *natura sanat non medicus*, apenas nós mesmos, no ambiente, podemos nos curar” (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p. 61). Enfatizamos que este é um trabalho que visa essencialmente a experiência *no campo*. Miller afirma, na introdução ao livro *Gestalt-Terapia*:

A gestalt-terapia argumenta que é precisamente na fronteira de contato, o local de encontros entre *self* e outro e de afastamento para ambos, que a psicologia pode explicar melhor, e os psicoterapeutas presenciar melhor e reportar aos pacientes a responsabilidade que as pessoas têm de moldar sua própria experiência (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.25).

Nesse sentido, o autor nos convida a pensar na psicoterapia como uma experiência relacional, no encontro e no afastamento entre *self* e outro.

O trabalho de campo na gestalt-terapia, buscando a relação em ação, o experimento, a apresentação ao invés do “falar sobre” da representação faz o mesmo que a arte. Retorna à origem, à percepção de terapeuta e cliente tomando forma. A terapia trabalha com essa unidade que se configura, do modo como ela se configura.

Campo e situação

A noção de campo organismo-ambiente indica a premissa gestáltica de que a existência se dá no mundo, premissa essa que orienta toda nossa proposta. Perls, Hefferline e Goodman, ao se referir ao contexto da psicoterapia, quase não utilizaram o termo *campo*, mas introduziram a palavra *situação*. Robine (s/data) ressalta esse aspecto para enfatizar a idéia de que criamos e somos criados pela situação. A situação terapêutica, conforme proposto originalmente na Gestalt-Terapia, envolve terapeuta e cliente compondo um campo. O autor destaca esse aspecto como um diferencial da Gestalt-Terapia (Robine, 2005).

Perls e Goodman introduziram uma mudança de rumo fundamental que os coloca no coração daquilo que mais tarde será chamado pós-modernidade: eles deslocaram o self, o descentralizaram e o temporalizaram. Na abordagem moderna, solipsista, o si individual era reconhecido como a única realidade. Em contraste, Goodman, cuja influência levou a teoria nessa direção, colocou adiante a idéia de que self é contato. O que chamamos de self só existe quando e onde há contato. Não mais o self existiria anteriormente e se revelaria, se manifestaria, se expressaria no contato, mas sim é contato (p.108).

Lembramos que o contato ou ajustamento criativo se dá no campo, emerge no encontro de organismo e ambiente. O campo é o fundo, de onde ambos emergem como uma totalidade. Na terapia há um processo de contato acontecendo, um processo de ajustamento criativo que consiste da formação de uma figura a partir de um fundo que inclui terapeuta e cliente em situação. Nesse sentido, Robine destaca esse fundo para indicar aquilo que enfatiza em sua perspectiva - o *id da situação*.

Antes mesmo que a construção de uma gestalt comece a se formar numa sessão de terapia, a situação começou a ser criada e será fundo de figuras que virão. É no vínculo com uma situação, qualquer que seja ela, que o self será levado a se desenvolver – ou não (Robine, s/data, p.4).

Importante lembrar que aqui, partindo de um paradigma de campo, fazemos referência ao *id da situação*. O trabalho de ajustamento criativo na situação terapêutica busca, como ressalta o autor, a *awareness* da função *id*, aquilo que puxa e movimenta e que é anterior ao ego (Robine, 2003).

O paradigma do campo organismo/ambiente postula a anterioridade da indiferenciação da experiência do Eu e do Tu: “A experiência é anterior ao ‘organismo’ e ao ‘ambiente’, que são abstrações da experiência” [ele afirma, citando Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997]. É daí que partimos para conhecer o trabalho que se opera no encontro terapêutico (p.24).

O trabalho de awareness da função *id* envolve a atenção à forma, é dirigido aos sentidos, ao corpo, à fala espontânea, enfim, à intencionalidade operante, à camada de sentido bruto, não refletida. É isso que vai marcar a diferença entre a necessidade atual - que emana do campo e que é sinalizada pelos sentidos, quando o *self* funciona na modalidade *id* - e a representação que o cliente tem dele mesmo. Esta o faz tender a atuar na relação com o terapeuta a partir da função personalidade, saltando, no encontro terapêutico, a fase *id*, o nascimento do sentido e a possibilidade da criação e da novidade.

Nesse sentido Robine (s/data) afirma que “a neurose, definida como perda do funcionamento do self que permite que as rotinas, a fisiologia secundária e o sistema

de hábitos assegurem ajustamentos mínimos, pode ser vista como uma negação da situação” (p.4).

Então, a terapia deve buscar afirmar a situação. O convite da gestalt-terapia é para que se torne “aware” da experiência imediata como outro, em situação. Seu princípio fundamental é esse, enfatizar o contato é focar-se na situação aqui e agora.

Miller (2002) considera o campo como uma emergência da situação, indicando a necessidade de ficar com a experiência presente.

Atualmente a Gestalt-Terapia tem se apoiado numa concepção de “campo que emerge” ao invés de começar com duas figuras ou papéis já bem definidos, chamados terapeuta e cliente, ainda que ambos já saibam o que vão fazer naquele encontro. Então devemos falar de “ficar com” o processo que se desvela, à medida que ele brota, se diferencia, se dilui e dá nascimento a diferenças novamente, e assim por diante. Agora nós tentamos começar mais inocente e indefinidamente, deixando que os eventos assumam suas próprias proporções, ainda que contribuindo para dar forma a eles (p.112).

Enquanto situação atual ela é encontro de diferenças e exige um trabalho de ajustamento criativo. Esse processo – temporal, como discutimos antes – parte de uma excitação para a ação que visa a assimilação da novidade. É importante ressaltar que a função id deflagra o movimento da ação motora no campo, em situação.

Desse modo, reforçam Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997), considerar a estrutura dinâmica da experiência concreta não tem como foco encontrar uma pista para o inconsciente ou para explicar o sintoma. Significa dizer que a estrutura, ela

mesma, é aquilo o que é importante, e que é alcançada na ação. A ação em curso - construída com o cliente a partir do campo - é o foco principal.

A intervenção psicoterápica toma como ponto de partida a awareness da função id - do fundo indiferenciado de possibilidades de onde brota o apetite que se tornou dominante, figura. Esse elemento dominante é que direcionará a ação na psicoterapia. A intervenção é a escolha de uma trilha, um caminho. Pode ser feita pelo cliente, quando ele está aware dessa dominância e ele mesmo marca essa trilha; prossegue desbravando o sertão, junto com o terapeuta, que aceita o convite, embarca e por vezes dá indicações, mostra algo aqui e ali, uma curva, uma clareira, um atalho – pequenas intervenções que movimentam a seqüência de figuras e fundos. A intervenção feita pelo terapeuta pode tomar diversas formas: uma questão; um experimento clássico - como por ex. a cadeira vazia -; utilizando recursos expressivos como na arte terapia gestáltica; mantendo o foco do trabalho na sensação e na awareness sensorial – o que pode ser conduzido com pequenos trabalhos corporais, respiração, movimentos, exercícios, relaxamento, ou apenas dirigindo a atenção para o corpo, sentimentos, sensações; mantendo o foco na situação, ou seja, na relação com o terapeuta, o que envolve atentar-se para a ação em curso na interação, como exemplificado a seguir:

Cliente – "*Não sei* o que dizer." (leve rubor)

Terapeuta – "Como é para você estar aqui, diante de mim, e *não saber* o que dizer?"

Note que o que está em jogo na experiência atual é a ação: "não sei", logo o terapeuta busca o verbo – aquele que indica a ação. Ele também indica a situação

atual quando se envolve nela, lembrando ao cliente que ele está “aqui, diante de mim”. A partir desse interesse, formula a pergunta dirigida à ação de não saber.

Trabalhar com o id da situação é um modo de trabalho que se afasta muito do paradigma intrapsíquico para considerar a estrutura, situação ou campo. Implica ainda mais o terapeuta, como no exemplo seguinte:

Terapeuta – “Noto que sua fala está interrompida, entrecortada...”

Cliente – “Sinto vontade de chorar e não consigo”.

Terapeuta – “De que modo eu estou contribuindo para isso?”

Cliente – “Me olhando desse jeito, fixamente.”

Terapeuta – “O que você quer fazer? Posso fazer alguma coisa em relação a isso?”

Cliente – “Pare de me olhar...”

O Terapeuta desvia o olhar, a cliente chora. Ele espera. Diz: “Sinto-me longe de você, sinto uma sensação estranha estando aqui sem te olhar.”

Cliente – “Também me sinto estranha... Mas aliviada por conseguir chorar. Também sinto uma sensação confusa, quero e não quero que você me olhe...”

O foco é na experiência, na awareness da função id – o *sensorial que dá a direção do sentido* para a intervenção: a fala do cliente que se apresenta de forma entrecortada é experimentada pelo terapeuta (id da situação) e dá a direção para sua ação motora (compartilhar sua percepção, dizendo ao cliente que percebe uma fala entrecortada). Essa fala ajuda o cliente a significar seu balbúcio, buscando a *awareness* da função id *no campo*, (estou com vontade de chorar, mas não consigo

fazer isso *enquanto você me olha*) e que se expressa na ação motora com o seu pedido (pare de me olhar um pouco, e o próprio choro).

A sessão poderia continuar de diversas maneiras. Uma delas seria estabelecer nesse momento um pequeno experimento, colocando em diálogo o lado que quer e o que não quer ser olhado pelo terapeuta. Outra seria escolher um dos lados e deixá-lo dirigir a cena. Ou simplesmente esperar.

O terapeuta espera.

Cliente – “Me acho ridícula chorando diante de você. (longa pausa). Sempre choro sozinha, quando estou perto de qualquer pessoa me sinto ridícula. (Pausa...) Lembro de quando era pequena e meus pais brigavam muito. Minha mãe chorava e ele dizia que ela não tinha motivo. Ria dela, zombava, chamava ela de idiota, ridícula...”

O choro aumenta de intensidade, depois de um tempo ela fala da mãe, da pena que sente dela, que ao mesmo tempo se mistura com impaciência, acha a mãe ridícula.

O Terapeuta a olha e pergunta: “E agora? Como é a sensação de ridículo aqui, comigo?”

Ela teve acesso à forma interrompida e fixada (prender o choro na frente do outro). Esse acesso se deu através da experiência atual, ou seja, partindo do id da situação, uma direção foi dada, uma ação implementada e uma significação emergiu. O objetivo final é que ela, percebendo que esse é um novo contexto e que aquela estratégia não faz mais sentido hoje, percebendo que há suporte nesse contexto, implemente uma nova ação que crie um novo sentido, que re-forme, que re-signifique.

Durante o contato, a interação assume varias configurações. Uma seqüência de formas que vão configurando a estrutura da experiência aqui-agora. A estrutura envolve sempre o contato com o outro semelhante: o terapeuta ou o outro com quem dialogo, por exemplo, num experimento clássico como uma cadeira vazia. Queremos ressaltar que a relação com o outro é inerente.

A terapia busca a *awareness* da função id, dissemos. Nesse sentido, buscamos atingir uma camada de sentido bruto na minha relação com o outro, o *id da situação*, que envolve uma intercorporeidade, de acordo com a definição de Merleau-Ponty (2000). O eu é aquilo com o que eu me identifico, o que é claro, o visível, a personalidade. Eu e o outro semelhante estamos ligados, somos superpostos por uma intercorporeidade, já que o outro semelhante se move como eu, é um outro corpo como o meu, como vimos antes. Eu me vejo no outro, mas muitas vezes eu me estranho no outro. Ao mesmo tempo em que ele é o mesmo, o semelhante, ele pode ser um estranho, que tem a tarefa de me descentrar, de me tirar do centro, porque quando o outro me estranha, ele me arrasta para um lugar onde eu sou outrem, uma dimensão desconhecida, uma dimensão minha que eu próprio desconheço, um invisível. Quando eu me deparo com o diferente, vivo um momento de incerteza, que não sei mais o que sou – o absurdo. Esse é um momento de grande excitação, quando sou bruto, sou eu e outrem e esse é o momento em que o espírito selvagem está em ação e me impulsiona para o ato criativo. A ação selvagem cria e me permite assimilar a diferença. Através da experiência ressignifico o meu senso de eu e integro.

Aqui podemos aludir a outra dimensão importante para este trabalho: a questão da segurança, a partir do que propõem Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997). De acordo com eles, uma impressão de segurança é proporcionada pelo apego ao *status quo*, aos ajustamentos que obtivemos no passado e o novo excitação é uma ameaça a essa segurança. No entanto, não existe algo como uma segurança verdadeira, porque nesse caso o *self* seria uma fixidez. Os autores afirmam que quando não há um medo irracional, não surge o problema de estar ou não seguro, mas nos encarregamos do problema confrontando-o.

Onde o *self* tem força da qual se alimentar é onde justamente não há nenhuma sensação de segurança. Há talvez uma sensação de prontidão; a aceitação do excitação, um certo otimismo bobo sobre a possibilidade de mudança da realidade, e uma lembrança habitual de que o organismo se regula a si mesmo e no fim não se desgasta ou explode. (p.218)

Isso é referido por eles como uma espécie de fé, que consideramos estar implicada na situação, ou seja, na relação com o ambiente, uma confiança construída a partir do contato.

Na situação de emergência crônica de baixa intensidade não existe, de fato, na situação, uma ameaça. O perigo é uma distorção perceptiva, resultante da fixação em formas pré-determinadas. Nesse caso, o objetivo da psicoterapia é “provocar uma emergência segura concentrando-se na situação concreta (...) concentrar-se em uma emergência de alto grau existente, a qual o paciente pode realmente enfrentar e desse modo crescer” (Perls, Hefferline e Goodman, p.96). Ao discutir o assunto, Robine (s/data, p.4) afirma que

A psicoterapia é então concebida como uma situação de emergência oposta, que vai retomar inúmeros parâmetros da situação de emergência crônica, mas que, nesse novo contexto seguro e experimental, vai privar o paciente de suas respostas obsoletas para favorecer a criação de novas respostas ajustadas ao caráter novo da situação.

É nesse sentido que a Gestalt-Terapia insiste na idéia de que a terapia deve se concentrar na estrutura da situação concreta, na tarefa do ajustamento criativo diante da novidade e destaca a dimensão criativa da ação. Vislumbrar a possibilidade de enfrentamento da emergência aqui-agora significa entrar no âmbito da vivência de um “eu posso”, no sentido merleau-pontyano, dirigindo-se com o espírito selvagem para a ação que transforma, instaura significados.

O movimento criador é um movimento ativo na direção da significação ou da re-significação. De acordo com Chauí (1994), o espírito selvagem proposto por Merleau-Ponty é atividade nascida de uma força de querer e poder e de uma carência, uma lacuna sentida pelo sujeito como intenção de significar algo preciso e determinado “fazendo do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher o seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso” (op.cit.p.468).

Esse poder transformador e instaurador do novo decorre de uma capacidade exclusivamente humana: o trabalho - que se dá na ação a partir da significação da estrutura organismo-ambiente. Merleau-Ponty, lembramos, denomina trabalho a ação de produção de novas estruturas, transformação da natureza, por meio da produção de objetos de uso ou culturais que passam se interpor entre ele e a

natureza. Por isso refere-se ao trabalho humano como uma “terceira dialética” (Merleau-Ponty, 1942/1975, p. 197). Esse mesmo trabalho que possibilita a transformação da natureza, só o faz interpondo um terceiro elemento entre os dois termos. Esse terceiro elemento modifica a estrutura, cria uma nova realidade.

Para ele, aquilo que é mais característico da ordem humana é esse poder criador, a capacidade de ultrapassar as estruturas criadas para criar outras. O trabalho não é uma atividade da razão, representacional, mas atividade que envolve um engajamento corporal que estabelece, numa perspectiva temporal, relação com o ausente, com a possibilidade de ultrapassar algo dado, a “apropriação de um espaço e um tempo indefinidos” (op. cit., p.210). Uma síntese prática realizada pelo corpo na percepção que conduz ao novo, a partir de uma experiência motora – *praktognosia* - e de uma experiência expressiva que – lembramos - sempre visam à tarefa presente na situação.

A partir do princípio e durante todo o processo, ao ser excitado por uma novidade, o *self* dissolve o que está dado (tanto no ambiente quanto no corpo e em seus hábitos), transformando-o em possibilidades e, a partir destes, cria uma realidade. A realidade é uma passagem do passado para o futuro: isto é o que existe, e é disso que o *self* tem consciência, é isso que descobre e inventa. (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.209).

No futuro está o desconhecido e o novo. Correr o risco de enfrentá-lo não prescinde de fé, de crença no poder de criar o novo, de falar uma *fala falante* (Merleau-Ponty, 1945/1994). Nesse sentido, a fala enquanto um gesto corporal tem um sentido de criação, ela é trabalho. Quando alguém produz uma fala falante, nova,

impensada, quando diz aquilo que não foi dito, está criando. O homem cria objetos de uso, artefatos e palavras que vão se interpor entre ele e o mundo. Coloca elementos novos no mundo, o movimento criador instaura cultura. No entanto, se fica aprisionado nisso, preso na fala que já falou, está neurótico, porque criou algo que o escraviza. Nesse sentido, a personalidade pode escravizar.

Consideramos que o encontro terapêutico que tem essa perspectiva (conduzir ambos, terapeuta e cliente ao âmbito do desconhecido na busca da experimentação de um poder criativo por parte do cliente) faz surgir uma criação, uma obra. Essa obra não tem autoria, tampouco é acabada. Meu olhar - de terapeuta - para ela se aproxima da experiência estética, uma vez que não é um olhar que busca uma compreensão intelectual, mas um encontro com as qualidades afetivas que a obra suscita – qualidades que são reveladas na experiência com a obra, ao mesmo tempo em que a constituem como um objeto estético. Esse olhar é um tipo de percepção definido por Dufrenne (2004, p.80) como percepção estética “aquela que só quer ser percepção, sem se deixar seduzir pela imaginação que convida a vaguear em torno do objeto presente, ou pelo intelecto que, para dominar o objeto, procura reduzi-lo a determinações conceituais”.

Quando a Gestalt-Terapia propõe ficar com a experiência do cliente, ela assume uma posição ética e corajosa: ao mesmo tempo em que o terapeuta deseja que o cliente vivencie sua espontaneidade e se abra criativamente para a novidade e o desconhecido, ele próprio abre mão do “controle” da situação, se lançando também para o âmbito do desconhecido.

Penso que sua proposta metodológica se manteve sempre coerente. Não podemos fazer Gestalt-Terapia de modo genuíno se *evitamos* (neuroticamente) o trabalho com a experiência. Sem dúvida, é muito mais fácil e seguro interpretar, ficar com a experiência do outro, sem nos implicar, considerá-la de fato *do* outro, controlar a situação. O desafio aqui é enfrentar a experiência e confiar em nosso poder agressivo de ajustamento criativo.

A agressão visa quebrar a estrutura no nível simbólico da significação, se libertar da cultura instituída que aprisiona. Para isso, é necessário engajamento, corporeidade, de ambos, terapeuta e cliente.

A Gestalt-Terapia se origina no movimento de contra-cultura, movimento transgressor que propunha, como mote central, uma liberação do corpo e da experiência, um sentido de comunidade. Esse sentido transgressor estava presente na base do movimento artístico de que fez parte Lygia Clark, com quem estamos dialogando neste trabalho.

Goodman, artista moderno, de vanguarda, trazia sempre, na frente de suas preocupações, o ideal de transformação e de união arte e vida. Porém seu “ideal de terapia não pode nunca ser restrito à terapia individual puramente, mas sempre inclui o que pode ser chamado a terapia da sociedade por meio de análise, criticismo e ação” (Miller, 1994). Nesse sentido, considerava que a meta da terapia não poderia ser a cura, mas um exercício de ampliação de *awareness* que permitisse perceber, de modo mais acurado, a si e ao mundo. Isso resultaria em um tipo de saúde como capacidade de exercer cidadania. Tal exercício deveria ser dirigido para os cidadãos comuns, uma vez que o ativismo político é atividade cotidiana, do mundo da

experiência. Nesse mesmo sentido, Laura Perls definia seu trabalho como politicamente ativo.

Você sabe, eu acho que o trabalho que estou fazendo é trabalho político. Se você trabalha com pessoas para levá-las ao ponto onde elas possam pensar por si mesmas e se livrar da maior parte das confluências, isso é trabalho político e isso se irradia mesmo que só possamos trabalhar com um número reduzido de pessoas. Nós escolhemos o tipo de pessoa para trabalhar, que por sua vez influenciam outras. Isso é trabalho político (...) qualquer terapia ou qualquer coisa que alguém faça de modo concentrado com as pessoas é um ato político. (L. Perls, 2002, p.17).

O caráter de vanguarda da Gestalt-Terapia se expressa nesse viés político, ligado a um contexto sócio-cultural mais amplo e às influências recebidas através das ramificações existenciais de seus fundadores, incluindo suas formações artísticas no seio da arte moderna.

Esse movimento nos remete à temática do corpo e da experiência, fortemente implicada no trabalho de Lygia Clark, como pudemos discutir antes. A artista - e seu trabalho - também se constitui em um outro que se nos apresenta para que estabeleçamos com ele um diálogo. A caminhada de Lygia, ainda que também orientada pelo apelo da experiência, como a Gestalt-Terapia, quando se coloca diante de nós é provocativa e descentradora, nos convidando a exercer uma ação selvagem - no sentido merleau-pontyano – que possa ressignificar nossa teoria e prática.

Capítulo 7 – Experimentação.

*Quem é inventor sente-se novo é novo
metavanguarda ri do sério da série*

Helio Oiticica

Este trabalho tem como tema central a experimentação. Tomando a Gestalt-Terapia como a referência principal, partimos de uma aproximação com a obra de Merleau-Ponty e de Lygia Clark tomando-os como “outros” que nos oferecessem a possibilidade do diálogo e da experiência bruta. Ao longo da tese pudemos desenvolver esse diálogo, tomando quase sempre Merleau-Ponty como um interlocutor, ora da Gestalt-Terapia, ora do trabalho de Lygia Clark. Do meu lugar de Gestalt-Terapeuta, tive a oportunidade de experimentar a estranheza, tendo percebido que a Gestalt-Terapia encontra - tanto nas reflexões merleau-pontyanas acerca das relações com o outro, quanto nas ousadas experimentações de Lygia – contrapontos. Estranhos e ao mesmo tempo familiares, eles lhe oferecem uma rica oportunidade, no sentido de que pode conduzi-la a uma experiência de descentramento, criação e transgressão.

Neste capítulo promoveremos um diálogo entre os três. Esse diálogo será orientado por alguns pontos que foram se apresentando ao longo do trabalho como elementos que constituem a noção de experimentação e que se imbricam nos trabalhos da Gestalt, de Lygia e de Merleau-Ponty.

Na última parte do capítulo apresentaremos uma síntese de nossa leitura da Gestalt-Terapia, ampliada a partir desse diálogo.

7.1 – Configurando a experiment-ação: encontros.

O primeiro ponto de contato entre os trabalhos de Merleau-Ponty, da Gestalt-Terapia e de Lygia Clark está em suas próprias origens. Os três trabalhos são gerados na primeira metade do século XX e eclodem nas décadas de 50 e 60, auge do desenvolvimento da sociedade industrial, tecnocrática e baseada no cientificismo. Constituem-se em reações a uma espécie de distanciamento do mundo ditado pelo pensamento predominante naquela sociedade racionalista, mecanicista e dualista. Propuseram um retorno ao mundo da experiência para resgatar a origem, a fé perceptiva, inspirados - direta ou indiretamente, em maior ou em menor grau - na fenomenologia. Merleau-Ponty parte da obra de Husserl e trabalha no desenvolvimento daquilo que chamou de *impensado* na obra do filósofo, acentuando a necessidade de buscar a correlação sujeito-objeto. O trabalho de Lygia Clark está identificado com o movimento neoconcreto, inspirado em Merleau-Ponty. A Gestalt-Terapia parte de um viés de pensamento que se origina em Brentano e Husserl e que chega a ela pela via principal da teoria organísmica.

No funcionamento neurótico, do modo como o compreende a Gestalt-Terapia, uma situação de emergência crônica de baixa intensidade, há fixação e cisão mente corpo, eu e mundo, inibição da propriocepção e da ação espontânea, domínio da deliberação. No lugar do livre fluxo de awareness e da ação espontânea, há uma fixação nas representações e na racionalidade, um distanciamento da experiência.

Se compreendermos a sociedade como um organismo, poderíamos metaforicamente dizer que o racionalismo e o dualismo são neuroses sociais, fixações na representação, afastamento do sentido, impossibilidade de criação. A idéia de uma sociedade enferma, racionalista, dicotômica e distanciada da espontaneidade expressiva está no fundo que movimenta a Gestalt-Terapia.

O movimento neoconcreto combatia o racionalismo dos concretistas, cujo trabalho fundava-se no primado da idéia sobre a criação, afastando-se do sentido original do abstracionismo geométrico e sucumbindo à “facilidade” da objetividade científica. Adotaram as leis perceptivas da psicologia da gestalt - que já havia, por sua vez, sucumbido ao cientificismo, quando criou essas “leis”- e perderam de vista a significação da forma enquanto expressão humana, enfatizando uma compreensão matemática da forma.

As soluções para esse problema caminharam na direção indicada pela fenomenologia, envolvendo o paradigma organísmico.

7.1.1 - O paradigma organísmico e a noção de campo de experiência

O segundo grande ponto de convergência está no fato de que os três trabalhos tomam um ponto de partida que considera a experiência como um campo relacional, partindo do paradigma organísmico e holístico. Isso indica um movimento de afastamento, tanto de uma visão, grosso modo, intrapsíquica, subjetivista e em certo sentido solipsista - que considera um si individual, privado e profundo ou uma consciência que é absoluta ou ideal, como a realidade -, quanto de uma visão objetivista – que considera o mundo como realidade objetiva em si. A visão que está na base dos três trabalhos aqui postos em diálogo afasta-se da postura dicotômica

que considera ou um *para si*, ou um *em si* e caminha em direção à existência mundana. Tem como foco a reaproximação de homem e mundo, compreendendo que existe um a priori na relação entre eles, que foi perdido, quando se considerava uma consciência separada do mundo ou mesmo quando se propôs essa reaproximação - considerando a existência desse a priori -, mas foi-se buscá-lo no mundo transcendental, no âmbito de um eu puro ou ideal. A possibilidade de recuperação dessa correlação a priori está no retorno à experiência humana *no mundo*, o que conduz os três trabalhos, de maneiras muito peculiares e distintas, a uma concepção experiencial, relacional, baseada no paradigma organísmico. Tal paradigma concebe a relação homem-mundo como uma estrutura, definida como configuração temporal ou forma, apontando para uma concepção fenomenológica de campo como campo de presença (espaço-temporal).

Merleau-Ponty, como discutimos no primeiro capítulo, desenvolve a noção de *estrutura do comportamento*, que conota o comportamento como totalidade organísmica, forma em processo. A percepção – um campo que integra consciência e mundo – gera os significados que dirigem a situação. Na *Fenomenologia da Percepção* aprofunda a temática das relações homem-mundo e desenvolve o tema da temporalidade da consciência, que já havia sido anunciado na noção de estrutura, ao discutir a ordem humana e a noção de virtualidade. Assume o corpo como experiência vivida e temporal. Quando evolui para uma ontologia do *Ser Bruto*, Merleau-Ponty enfatiza a correlação sujeito-objeto, destacando o caráter ambíguo da relação – desde o início considerada dialética – entre pessoa e mundo. Tal ambigüidade envolve a noção de *Ser Bruto* como totalidade homem-mundo. Ao

mesmo tempo em que é indivisível, pois que representa a correlação sujeito-objeto, envolve diferentes dimensões, como faces de uma mesma moeda, uma dimensão invisível e outra visível, que se revezam no tempo, em mim e no outro. O *Ser Bruto*, o ponto originário de encontro entre sujeito e objeto, de onde parte tudo, onde tudo se passa, consiste, portanto, em um campo de presença, temporal, centralizado, aqui-agora, na experiência imediata. Esta experiência compreendida como uma síntese que engloba eu e mundo, eu e outro, passado, presente e futuro. Um fundo cultural invisível, significações vividas expressas na forma do gesto corporal - movimento ou palavra - que dialogam com o visível, que com ele se revezam.

A arte de Lygia Clark está inserida no movimento neoconcreto, cujo manifesto declara combater o racionalismo na arte. Este substituíra as qualidades estéticas por noções científicas, fazendo com que os conceitos de forma, estrutura, tempo, espaço houvessem perdido significação existencial, emotiva e afetiva, tendo sido, naquele período, confundidos com a aplicação teórica que se fazia deles. Nesse sentido pretendia unir arte e vida, promover um retorno à origem, ao a priori da correlação sujeito-objeto, traduzido, desde Malevitch, por uma dimensão metafísica do abstracionismo que pretendia reacender a experiência primeira, plena, do real, deserta de representações. Os neoconcretistas enfatizam as qualidades estéticas (forma, espaço, tempo e estrutura), agora consideradas a partir de um paradigma orgânico que proporcione a retomada das qualidades afetivas e significação existencial da arte. Nessa busca, Lygia rompe a moldura do quadro e o mergulha no mundo, avançando com a obra de arte, passo a passo, cada vez mais na direção da experiência do espectador, até transformá-la em proposição – “animada” pelo

participante. Sem sua vitalidade humana a proposição não se transformaria em arte, não seria nada. A participação do espectador, ação humana – temporal – institui o orgânico no espaço da obra, que passa a ser denominado espacializ-ação: operação expressiva, instauradora de significações.

A Gestalt-Terapia também pretendeu introduzir, no âmbito da psicologia, um pensamento que “re-significasse” as relações pessoa-mundo. Trouxe como proposta para compreender o homem e o processo de constituição do eu, si mesmo ou self, uma noção, naquela época, revolucionária: a noção de campo organismo-ambiente, amplamente discutida neste trabalho, que serviu de base para a definição da psicologia, no livro *Gestalt-Terapia*, como o estudo da operação da fronteira de contato no campo organismo-ambiente. O modo como evoluiu o processo artístico de Lygia Clark nos oferece uma imagem para articular esse processo de descentralização e temporalização do self, tal como proposto na Gestalt-Terapia. Sua migração do interior do homem individual para o campo se dá, como em Lygia, a partir da colocação da ação de experimentar algo como tarefa central, na tentativa de liberar o homem das teses científicas, da “prisão” no já visto, já representado. O tema da psicologia passa a ser a análise da operação de entrar em contato, da ação de contato, ação que se dá aqui-agora, o que nos permite falar de uma experiência enquanto ação temporal no mundo. Podemos dizer que o self penetra no mundo ao ser temporalizado, transformado em ação. Como é proposto no livro *Gestalt-Terapia*, “self é contato”, “contato é experiência no campo”, “só há self enquanto há contato”, “não se deve pensar o self como uma instituição fixada; ele existe onde quer que haja de fato uma interação de fronteira, e sempre que esta existir” (Perls, Hefferline e

Goodman, 1951/1997, p.179). Tais afirmações, muitas vezes mal compreendidas ainda hoje, nos permitem ter como foco da psicoterapia não mais um eu representado, personalidade, mas um eu *corporificado* que atravessa o espaço fazendo-o tempo, espacializ-ação. Um eu que rompe a moldura do indivíduo, espaço dentro do espaço, para se transformar em organismo, estrutura dotada de intencionalidade, configuração, forma significativa.

Assim como a noção Merleau-Pontyana de Ser Bruto comporta uma ambigüidade da ordem das dimensões visível e invisível e do encontro eu e outro, o self (também denominado sistema de contatos) da Gestalt-Terapia tem dimensões que não comprometem sua totalidade e que podem ser compreendidas como funções que se revezam no tempo da experiência com o mundo. A função id é a dimensão que, propomos, equivale ao invisível. Dialogando com a função personalidade, o já visto, conhecido – semelhante ao visível merleau-pontyano - alimenta a função ego, o movimento do espírito selvagem na direção da ação que agride, transforma e cria. A noção gestaltista de campo organismo-ambiente e de fronteira de contato coloca, também diante de nós, a questão da ambigüidade. Descreve um tipo de relação que ocorre numa margem flutuante que não prescinde de tensão, diferença, o sertão desconhecido, reflexo da alteridade inexaurível do mundo a que se referiu Michael Vincent Miller, e que permite um tipo de equilíbrio provisório, “ameaçado”, como aludiu Mario Pedrosa às composições de Cézanne. Tensões entre planos visíveis, invisíveis, conhecidos e desconhecidos, perfis que me aparecem, outros que aparecem ao outro e que ao comporem a totalidade da experiência não se dispersam, mas se resolvem, se escoram mutuamente dentro do

espaço vivido – espacializ-ação. O id da situação, que aqui propomos correlacionar com o invisível, é o elemento sensorial que orienta, acionador do motor do ego, experiência selvagem que manipula e cria.

Durante o processo de “neurotização” social que representou o pensamento racionalista, cientificista e dualista, tal dimensão, invisível, ambígua e impura, foi alijada, retirada de cena. Ao propor retomar a experiência, ela reaparece e toma papel central. A proposta lygiana de participação estabeleceu um tipo de relação artista-espectador-obra (proposição) imbuída de um sentido moderno, que apelava para o descentramento do olho e a desnaturalização da percepção, o que consideramos uma “etapa” fundamental no processo de produção de novas significações. Como uma proposta artística, seu compromisso com o espectador não incluía cuidado ou proteção contra o choque. Ao contrário, pretendia fazê-lo adentrar no terreno da estranheza e da ambigüidade, oferecendo a ele a oportunidade de penetrar no deserto das representações e de instaurar novos significados a partir de sua experiência. Como pudemos observar ao longo desta tese, a implicação do corpo foi absoluta em seu trabalho, o que é referência para nossas reflexões acerca da Gestalt-Terapia. A corporeidade – tema central também para Merleau-Ponty - é o outro grande ponto de contato entre os três trabalhos.

7.1.2 – A corporeidade: corpo como campo de presença

Actually the point is to be a body (...) when you are a body, when you experience yourself totally as a body, then you are somebody. Language knows what it is talking about. And when you don't have that, you very easily experience yourself as nobody.

Laura Perls

Ao definir a experiência como foco de suas preocupações teóricas, Merleau-Ponty, Lygia Clark e a Gestalt-Terapia defrontaram-se com a problemática do corpo. O apelo de retorno ao mundo da experiência estava implicado com o desejo de resgatar a *fé perceptiva*, noção merleau-pontyana que faz referência a uma dimensão de consciência que envolve a “certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós” (2000, p.23). O sensível expressa uma inerência ao mundo da qual o pensamento racionalista tenta se desvencilhar e é nesse sentido que o corpo toma um lugar de destaque nos três trabalhos.

Na obra de Merleau-Ponty o corpo assume o lugar de sede do encontro pessoa-mundo, é no recesso de um corpo que nasce a percepção. Como discutimos, a percepção gera os significados que dirigem a situação no campo. Ao afirmar que a percepção se origina no corpo enquanto lugar da correlação sujeito-objeto, podemos vislumbrar a importância que o corpo toma para o filósofo. Princípio estruturante do

espaço, sede do encontro pessoa-mundo, o corpo é aquele que realiza na percepção uma síntese de transição ou de horizonte, sendo definido como um campo perceptivo-prático, temporal, que dota a existência de um sentido de possibilidade.

O corpo porta o gesto que expressa o acordo de intenções práticas. Desse modo, a significação produzida não é conceitual, mas emana do gesto – síntese espontânea entre o que está aqui e alhures, construída *com* os objetos do campo, a partir de uma espacialidade da situação. O corpo vivido é um campo de experiência e sua experiência motora – *praktognosia* – formula conhecimento e produz significado. Esse conhecimento pode ser transposto (de modo motor) para outras situações, renovado, configurando um hábito, uma compreensão corporal *junto com o mundo* que produz significação motora. A síntese de transição – temporal-espacial - acontece a partir da articulação que o corpo faz do hábito com a situação da experiência atual, no mundo, e aquilo que vislumbro como possibilidade futura, constituindo um campo de presença.

É nesse sentido que podemos falar de um corpo como consciência, corpo-presença, que expressa um significado e que oferece, na experiência, um logos em estado nascente. É durante o ato que brota esse logos em estado bruto. A experiência bruta é aquela se dá antes da cisão que a reflexão opera, reunindo visível, invisível, selvagem, eu e outrem. O corpo, ao mesmo tempo, visível e invisível, coisa vista e vidente, sensível e sentiente, dirige o ato e comunga com o mundo de uma espessura, a carne. Através da operação de reversibilidade constitui um quiasma, torna-se comunicante - aderência carnal do sentiente ao sentido e do

sentido ao sentiente, operação reversível que abre a possibilidade da intercorporeidade. Sentir com outro, entrecruzar paisagens, a partir do exercício da fé perceptiva, da experiência que cria um saber.

Lygia pensou o ato como campo de experiência. *Caminhando* foi o trabalho que marcou essa transição em seu percurso, quando dispensou o objeto em favor da ação. Ao propor reencontrar no ato do caminhando “*um itinerário interior fora de mim*”, ela reverbera a noção central do vivido temporalizado. A palavra *interior* faz referência ao vivido, àquilo que sinto, do modo como sinto e que tem um itinerário, percurso que parte de um ponto e chega a outro, do antes para o depois através do agora – espaço-tempo – campo de presença. Assim, ao pensar em um *itinerário interior*, Lygia cria uma imagem para o caráter temporal-espacial do vivido.

A artista considera a ação implicada com a escolha e o imprevisível. Esse é um ponto de imbricação entre as três propostas. O self funcionando na modalidade ego, espírito selvagem, age por uma deliberação espontânea, manipulando a situação, criando diante da diferença, lidando com o imprevisível. O termo “im-previsível” faz referência a algo que não pode ser visível antes. O visível é a criatura, a significação que ainda vai ser produzida. Não pode, portanto, ser visto previamente, antes da ação de criação: espontânea, motora, selvagem, não deliberada racionalmente, que se dá alimentada pela excitação diante da diferença, o id da situação. Paradoxalmente, é quando eu ajo espontaneamente que o que era invisível se torna visível. É quando ajo que o já sabido, aquele vivido da ordem da fé perceptiva, da experiência com o mundo, em estado bruto, pode ser expresso, tornando-se significado, criatura, visível. Só posso tornar o invisível visível na ação

espontânea, realizada através do gesto, que para Merleau-Ponty, frisamos novamente, é síntese espontânea entre o que está aqui e alhures, construída com os objetos do campo, a partir de uma espacialidade da situação.

O que equivale à descrição gestáltica do ajustamento criativo: a atividade motora exercida pelo self funcionando na modalidade ego, alimentada pelo id da situação; um sistema motor em atividade orientado por um sistema sensorial, em contato com o ambiente, manipulando e criando. O ato do self é uma seqüência de etapas que se dão no presente como uma passagem do passado em direção ao futuro, em contato com o mundo. Não prescinde do corpo, é corporeidade, sensação e movimento. O corpo faz uma síntese temporal-espacial enquanto um corpo-presença, engajado na situação - no sentido de que não se tem uma sensação dividida entre si próprio e coisa, o que há é a “experiência da situação” (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.183). Para Lygia, o passado e o futuro se imbricam no presente-agora do ato. Propõe o momento do ato como campo de experiência e considera que o ato metamorfoseia o espaço, o subordina ao tempo, à duração e efemeridade do ato.

Passando da contemplação da obra de arte ao ato como experiência expressiva, síntese temporal realizada pelo corpo, Lygia instaura em seu trabalho, como discutimos anteriormente, um primado da corporeidade. Ato corporal, gesto, movimento ou fala, Lygia Clark escolhe o gesto do movimento, implica o corpo, faz proposições ousadas que desafiam o espectador a enfrentar corporal e espontaneamente o imprevisível. Potência criadora adormecida, o corpo precisa ser desperto.

A Gestalt-Terapia toma o corpo como ponto de partida do contato, o fundo de onde brota a excitação, unidade pré-reflexiva e pré-objetiva. A terapia, quando propõe concentração na estrutura concreta da situação, está interessada em ampliar a awareness acerca da experiência em curso. Partindo do objetivo mais amplo de reintegrar a totalidade e superar as divisões mente/corpo e eu/mundo, visa recuperar a fé perceptiva e abertura para o mundo, resgatando a fluidez da awareness, a espontaneidade da ação, a possibilidade do exercício da agressão e criação para, assim, através da experiência, sendo um corpo, um corpo-presença, recuperar a inteireza e a confiança básica, a fé na capacidade de lidar com a diferença, a ambigüidade, o invisível, o desconhecido. A terapia trabalha, em primeira instância, com a forma que emana do gesto, olhando para ela a partir de critérios estéticos que vão indicar o grau de integração da estrutura e dar a direção para a proposta de intervenção, que pode variar de uma pergunta a um trabalho corporal ou um experimento clássico. O gesto corporal é o que expressa o significado a partir de uma forma.

A ênfase na significação da estrutura ou forma é mais um ponto de contato entre os trabalhos de Merleau-Ponty, Lygia Clark e da Gestalt-Terapia de Perls, Hefferline e Goodman, que discutiremos a seguir.

7.1.3 – Forma e Significação

Essa questão também está implicada com a mudança paradigmática que propõe Merleau-Ponty e que encaminha o viés desenvolvido neste trabalho: uma compreensão orgânica que preconiza um logos em estado nascente dado na percepção compreendida como origem, um fundo mundano. Fundo bruto do qual

emerge tudo, de onde parte a experiência que – vivida – produzirá novos significados que a ele se agregarão, encarregando-se de “re-formá-lo”, servindo novamente de fundo para outras experiências, num movimento infinito de transformação da pessoa e do mundo. Esse fluxo, temporal, é o fluxo natural da experiência humana com o mundo. Experiência corporal, expressiva, produtora de significados que emanam da estrutura como forma.

A questão da significação da forma foi longamente desenvolvida por Merleau-Ponty, que, como discutimos, inspirou-se nas primeiras formulações da psicologia da gestalt e nos desenvolvimentos posteriores de Goldstein em sua teoria organísmica. A própria leitura que o filósofo faz da psicologia da forma é de uma psicologia que, a despeito de ter se desviado depois, concebia de modo novo o conhecimento psicológico propondo não decompor conjuntos em partes, mas esposá-los, compreendê-los revivendo-os. Ao desenvolver a noção de estrutura, que discutimos amplamente no capítulo um desta tese, Merleau-Ponty enfatiza claramente que comportamento é estrutura ou *forma*, configuração do campo. Faz uma diferenciação entre três ordens de significação envolvidas na estrutura (ou forma): a ordem física tem como significação uma lei conservativa; a ordem vital tem significação na norma – o que quer dizer que o comportamento expressa uma significação que é definida a partir da situação, do campo, da tarefa visada, envolvendo uma síntese entre as condições do ambiente e uma preferência ou escolha do indivíduo, uma espécie de estilo, que Goldstein (1939/2000, p.266) denomina “comportamento preferido”; a ordem humana ou simbólica encontra significação no que Merleau-Ponty denominou de valor – no sentido de valência – e aqui a estrutura é a significação, reflexionante,

uma *reflexão do corpo e não da consciência*. Entendemos que aqui ele já acenava para o que iria ampliar depois com a noção de invisível, ao desenvolver a ontologia do Ser Bruto. Dizer que na ordem humana a significação está na forma, já sugere, para nós, dizer de um fundo de experiências significantes que permanecem em nosso vivido não mais como conteúdo, mas como forma, um mundo cultural que permanece, invisível, alheio à razão, “in-corporado” enquanto forma significativa. A fala fixa conteúdos que se tornam representações, personalidade, cultura. O vivido fixa formas sensoriais, motoras (e da linguagem espontânea). A fala racionalizada traz o conteúdo representado na palavra, o gesto espontâneo traz a forma que não passa pela razão, mas que é significativa, ou seja, permanece significando as experiências atuais. Um dos principais objetivos da experimentação na Gestalt-Terapia é justo aquele de proporcionar um espaço que ofereça ao indivíduo a oportunidade de perceber essa forma fixada, de reencontrar com aquilo que muitas vezes evita – mas que é inevitavelmente expresso na forma – e de retomar o que evita de modo criativo, transformando significados a partir da experiência.

Então podemos dizer que na psicoterapia se lida com uma significação que é da ordem da complexidade. A significação que está no gesto como uma condição do campo: fundo histórico vivido em contato aqui e agora com o outro semelhante no mundo, em situação, compondo uma significação bruta que envolve eu e outro em suas dimensões visíveis e invisíveis. Tal significação assume uma forma que é o “objeto” da psicoterapia e que precisa ser acessada. A Gestalt-Terapia propõe um modo peculiar para acessar essa forma, um olhar referenciado em critérios estéticos. Quando propõe a experiência em ação comunga com Merleau-Ponty da idéia de que

uma psicologia não deve promover uma decomposição em partes, mas “esposar” e compreender revivendo.

A arte de Lygia Clark, inserida na tradição abstracionista formal, na busca de unir arte e vida, traz como questão crucial um afastamento do mundo representado, um apelo para acessar um *deserto* de representações que permita a experiência da origem. Lygia parte das formas geométricas como linguagem até chegar à experimentação como o caminho para que o espectador atinja o vazio pleno. Vazio de representações e pleno de possibilidades de significação. A Gestalt-Terapia também visa algo semelhante. Para esposar e compreender revivendo urge um afastamento das teses e do mundo representado, e o recurso preconizado pela Gestalt-Terapia para colocar as representações do terapeuta entre parênteses, é a atenção à forma, ao *como*, no lugar do *porque*. A terapia tem como foco a concentração na estrutura concreta da situação, o que significa tomar como ponto de partida a forma que se configura e a ação que está em curso. Propomos que o modo do terapeuta conectar-se com a forma é acionando sua própria sensibilidade, uma experiência estética que conduz a situação para uma fruição estética, focada no sensível e produtora de significações.

A noção de *id* da situação envolve a sensação daquilo que é dado no campo organismo-ambiente, na situação, as sensações que emergem, os excitamentos que são sentidos e que indicam a direção da ação futura. A função *id* envolve o corpo como um fundo de onde emerge a figura, o excitamento, apetite, como uma percepção de início vaga, envolvendo sentimentos ainda incipientes entre organismo e ambiente. Envolve também as situações passadas inacabadas que começam a

emergir também de modo incipiente e podem constituir-se em um tipo de excitação da fronteira. O fato é que ela é uma função eminentemente corporal e sensória, está presente na consciência de modo vago e é responsável por dar a direção da ação motora no campo. A terapia toma como ponto de partida o trabalho de awareness da função id, o que significa dizer que, a partir de uma experiência estética, conectando-se com a corporeidade e as sensações, a ação escolhida dentre as possibilidades que se apresentam estará orientada pela necessidade que ativa e mobiliza o fundo. Isso vale tanto para o cliente quanto para o terapeuta. Ao conectar-se ele próprio com as sensações presentes, concentrando-se na forma da situação, o terapeuta orienta sua intervenção para a necessidade que se apresenta e revela no id da situação, o que ativa e mobiliza o fundo orientado pela necessidade dominante. Quando sua intervenção é dirigida para a sensação, mobiliza o cliente na mesma direção. A atenção à forma qualifica esteticamente o vivido e abre espaço para a geração de significados a partir da experiência da origem, abstraída das representações.

Em suma, o trabalho da Gestalt-Terapia acentua a corporeidade dirigindo a psicoterapia para a ampliação da awareness sensorial a partir da forma (corporal) que se apresenta. Lembramos, aqui, que, tal como propõe Merleau-Ponty, a fala também é um gesto corporal. Nesse sentido, consideramos que pode ser objeto central em uma sessão inteira, ou em várias sessões durante o processo psicoterápico. No entanto, o gestalt-terapeuta busca a *totalidade da forma*, que inclui a fala e o gesto do corpo que acompanha a fala: os movimentos de braços, pernas, cabeça, o tom de voz, o olhar e seus movimentos. Enfim, tudo o que se apresenta

enquanto uma ação emana do campo e toma uma forma, a partir da percepção de cliente e terapeuta. A estrutura da situação é a coerência interna de sua forma e conteúdo (Perls, Hefferline e Goodman, 1951/1997, p.93).

A premissa organísmica de que a forma expressa a configuração mais adequada ao campo está na base dessa postura. A Psicologia da Gestalt dedica uma grande atenção ao estudo dos problemas da forma. Com a proposta de fazer uma psicologia descritiva, dirigiu seus esforços primordialmente à percepção, trabalhando com a premissa básica da percepção das formas em todos significativos. A experiência se dá como todos significativos caracterizados pela forma, estrutura e unidade (Miller, 1980). Dela (psicologia da gestalt) fica uma contribuição muito pontual, que diz respeito às qualidades estéticas. Ela deixa de herança para a Gestalt-Terapia a noção de boa forma ou de pregnância, que se consolidou como um importante guia conceitual. A forma ou estrutura é considerada expressão da totalidade. O termo *pregnância* é definido no dicionário Aurélio da Língua Portuguesa como “a força da forma”. Merleau-Ponty, em suas notas de trabalho¹⁶ relaciona as noções de pregnância e gestalt, frisando que a noção de gestalt implica em um princípio de distribuição, e implica a relação de um corpo perceptivo com um mundo sensível. Para ele, a *gestaltung* é aparição, irradiação. A boa forma, orientação para uma probabilidade, faz referência a uma pregnância empírica que age de acordo com uma regulação intrínseca, “é a forma que chegou a

¹⁶ Na obra *O visível e o invisível*, notas de setembro de 1959, op.cit.

si, que é ela, que se põe pelos próprios meios” (p.195). O corpo obedece à
pregnância, define-lhe precisamente no visível.

Ao propor a experiência como estrutura homem-mundo, forma significativa, os
trabalhos de Merleau-Ponty, Lygia Clark e da Gestalt-Terapia estão matizados pelo
espírito da arte moderna, que, desde Cézanne, pretendeu libertar o olho e convidar a
percepção a exercer um trabalho. O espírito moderno trouxe, a partir daí, um
movimento vanguardista de instauração do novo, que visa dar nova forma ao
instituído, ao familiar. Isso exige, do artista moderno, em primeiro lugar, a coragem
de saltar no abismo do desconhecido e de deslocar-se da corrente principal. Exige
não só do artista, mas de qualquer um que pretenda transgredir o instituído.
Consideramos que as três propostas aqui em diálogo trazem uma possibilidade
transgressora intrínseca.

7.1.4 – Transgressão

E o verbo se fez carne
Do Evangelho de São João

(...) lá, onde as águias não ousam pousar,
estaremos nós, ermos, respondendo a respeito do
que fizemos com o sopro de tempo que nos foi
dado

Rodolfo Petrelli

O que consideramos intrinsecamente transgressor nas três propostas aqui em
diálogo envolve a concepção da experiência como aquilo que possibilita a criação
com o mundo, implicando na crença na capacidade humana de instaurar sentidos e
ser instituinte desse mundo. As discussões da Gestalt-Terapia a esse respeito
brotam da concepção de agressão que discutimos e que toma lugar central na

função de contato como ajustamento criativo na fronteira (*de contato*). Merleau-Ponty ressalta a experiência do ser bruto e, partindo dela, a ação do espírito selvagem como essa força criadora e instauradora de sentidos. Lygia pretende unir arte e vida. Abre mão de seu papel diretor no contexto da criação da obra e confia ao espectador o papel de produzi-la, ele mesmo, entendendo o papel do artista como aquele de desencadear a criatividade e a possibilidade de instauração de sentidos. No âmbito das três propostas teóricas e práticas acerca da capacidade criativa humana, aqui colocadas em diálogo, está envolvida a questão da vivência da diferença e de uma nuance de ambigüidade que perpassa a relação pessoa-mundo.

Merleau-Ponty desenvolveu já na *Estrutura do comportamento*, a noção de *trabalho* como uma capacidade humana transformadora da natureza, criando objetos de uso ou culturais que se interpõem entre ele e a natureza, constituindo uma nova ordem. O poder humano ultrapassa o atual e o lança no âmbito do futuro, dos possíveis, uma relação com o ausente. No bojo da *Ontologia do Ser Bruto*, o filósofo descreveu a experiência do descentramento, um movimento de arrebatamento que nos transporta ao âmbito do invisível, do desconhecido, movimento “violento, que ultrapassa toda significação”, ele afirma no artigo *a percepção do outro e o diálogo*. A experiência do descentramento ocorre na relação com o outro, com o qual eu me encontro e me identifico *sendo* um corpo que se expressa através do gesto: fala, movimento, olhar. O descentramento me conduz de um eu conhecido e visível em mim e no outro, quando reconheço nele gestos humanos familiares, a um invisível. Este invisível se põe a partir de uma diferença que sinto e que me lança no terreno da dúvida, me desorienta, obrigando a um trabalho que “transforme as diferenças

opacas em sentido”, como afirmou Merleau-Ponty (op.cit.). Esse trabalho de significação se dá por meio da experiência. Quando não se teme o imprevisível e o invisível, quando se pode lidar com a ambigüidade aí implícita, o espírito selvagem age e ocorre a integração dessa diferença a partir da criação.

Lygia Clark utiliza a experimentação como o seu caminho para que o espectador atinja o vazio pleno e ressignifique o mundo e suas relações com ele. A partir da fase *nostalgia do corpo*, quando instaura o que denominamos *primado da corporeidade*, Lygia quer precipitar a experiência corporal e seu trabalho assume definitivamente a *proposição*, idéia que ela já desenvolvera desde o *caminhando*. Proposição é a denominação que adota para indicar que o artista, ao invés de produzir uma obra pronta e acabada, transforma sua ação artística em uma proposta feita ao espectador – o qual nesse contexto passa a ser chamado participante. Se esse aceita a proposição, participa do trabalho a experimentando, produzindo novos significados a partir dessa experiência e tornando-se, de certo modo, autor ou artista. Voltada para a experiência corporal, Lygia faz proposições que radicalizam cada vez mais a experiência de estranhamento que decorre da experimentação da obra, levando tanto o espectador quanto o artista a diferentes territórios. A artista instaura paradoxos. Corajosa, destemida, sabia que estava sujeita, ela mesma, ao imprevisível, quando da experimentação da obra pelo participante. Com Helio Oiticica compartilhou tais experiências diante das reações que envolviam a vivência da obra, que conotaram como “fúria do público”, que “deflora” a proposição,

“escangalha tudo”¹⁷ provocando, no artista, uma experiência angustiante. Aí se mostra a capacidade humana de criar significados, de transgredir, ultrapassar o que está dado, surpreendendo o próprio artista, vanguardista, propositor, suposto “dono do pedaço”, diretor da cena.

Lygia Clark considera a fase *Nostalgia do corpo* aquela que fez com que o caráter político e social de seu trabalho se tornasse evidente para ela própria, já que se realizava provocando uma libertação do homem.

O participante encontrava uma *energia sensorial voluntariamente adormecida por nossos hábitos sociais* [itálicos nossos], estas experiências tinham um impacto revolucionário e, de outro lado, eram recebidas como tais. Houve reações muito violentas quando as experiências foram realizadas na Bienal de Veneza, na Alemanha e em Paris. (Clark, 1973, p.189)

As reações violentas são parte da hostilidade inerente aos contra-movimentos que emergem diante daquelas ações que desafiam a autoridade instituída, argumento desenvolvido por Karl (1988). O caráter transgressor do trabalho de Lygia é evidente, a vivência corporal é central e provoca uma liberação, a “liberação de uma repressão” (op.cit.) que nos fazia distante de nosso corpo, anestesiado. Ter a energia sensorial adormecida pelos hábitos sociais é uma das características da neurose descritas na literatura da Gestalt-Terapia, abordagem que transgride no mesmo sentido propondo um trabalho psicoterápico que objetiva a ampliação da *awareness* – em especial a do tipo sensorial e motora – para liberar o sujeito da

¹⁷ Conforme discutido e citado na seção 3.3 deste trabalho.

anestesia da fixação. Partimos aqui de uma concepção que propõe ser a transgressão o “ultrapassar” daquilo que está instituído pelo hábito, regra social, ou qualquer forma de fixação neurótica. Consideramos que para tal, é indispensável que haja um engajamento do corpo enquanto corpo-presença, admitindo que a consciência “é sustentada, subentendida pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo” (Merleau-Ponty, 1990, p.138).

A transgressão tal como propomos aqui pode ser considerada *trabalho* no sentido merleau-pontyano, uma vez que transforma o mundo, produz uma *fala falante* e institui cultura. As propostas de Lygia proporcionam um tipo de experiência que *transporta o sujeito do âmbito do visível para o do invisível*, o incita a criar significados novos, terminando por conduzi-lo à transgressão do que para ele era dado. A regra social nos remete a algo que está no âmbito do eu, do conhecido, do já representado, integrado à personalidade. Seu trabalho, quando se propõe a acordar a energia sensorial adormecida, leva o participante a uma experiência de descentramento – sair daquilo a que está confortavelmente habituado – o que ela considerou ter um “impacto revolucionário”.

A Gestalt-Terapia também ressalta uma dimensão de diferença que perpassa o fenômeno humano no mundo. Como discutimos anteriormente, ao desenvolver o conceito de agressão, Perls se remeteu diretamente à filosofia da indiferença criativa de Friedlaender (filosofia matizada por um caráter dialético), para fundamentar sua concepção de que nas relações entre homem e mundo, a função de agredir, “deflagrada” pela vivência da diferença, é indispensável para o exercício da criatividade humana. O conceito organísmico de auto-regulação, conforme proposto

por Goldstein, também fundamenta essa proposta que, em resumo, postula que a experiência da diferença provoca o movimento criador.

Laura Perls inclui essa dimensão da diferença, ao definir contato como atividade que se passa no campo e que envolve o outro: “o reconhecimento e o lidar com o outro, o diferente, o novo, o estranho” (Perls, L. 1992, p.152). Lembra o caráter dialético que tem a fronteira de contato, onde podemos tocar e ao mesmo tempo ter a experiência da diferença. O trabalho psicoterápico em Gestalt-Terapia enfatiza a experiência aqui e agora como uma maneira de permitir que o contato aconteça espontaneamente, de modo que cliente e terapeuta tenham a oportunidade de reconhecer na forma que se apresenta ali, diante da diferença, aquilo que impede a fluidez do contato e a emergência de uma gestalt vigorosa e forte, como por exemplo, gestalts inacabadas ou fixações neuróticas. Laura enfatiza a importância do suporte, de modo que se ofereça à pessoa um ambiente seguro que a permita enxergar a forma que ali se apresenta, lidar com o estranhamento de si na própria situação e criar uma nova solução, produzir uma nova forma. Esse é um importante ponto na proposta da Gestalt-Terapia. O foco não está na descoberta e identificação da resistência que bloqueia o contato, mas na oportunidade de que, percebida a resistência, uma nova solução possa ser vivida até que seja completada. Ao exercer a ação de manipulação o ego é deliberado, restringe interesses, inibe outras excitações e se concentra na ação escolhida, gerando uma sensação de atividade e de potência. O enfrentamento e completamento da situação envolvem um ajustamento que encoraja a pessoa. Laura reforça a idéia de que a falta de suporte gera ansiedade e afirma que “o embaraço e o constrangimento são estados

potencialmente criativos, a falta temporária de equilíbrio que experienciamos na fronteira de crescimento, onde temos um pé no familiar e outro no não familiar, a genuína experiência da fronteira”. Assim, prossegue, “se temos mobilidade e nos autorizamos a oscilar, desequilibrados, podemos manter o excitação e ignorar ou mesmo esquecer o embaraço, adquirir mais chão e com isso mais suporte”. (op.cit., p.155). Robine (2005) nos lembra que o suporte começa com a acolhida e o reconhecimento daquilo que está presente na experiência do contato na fronteira, o que significa dizer, com aquilo que está, do modo como está e não do modo como eu gostaria que estivesse ou fosse.

No livro *Gestalt-Terapia* a tarefa da terapia está definida como aquela de trabalhar a unidade e desunidade da estrutura da experiência aqui e agora. Isso indica que nosso trabalho de experimentação - focado na forma, envolvendo terapeuta e cliente em um campo - considera a desunidade da experiência, ou seja, a diferença, a desarmonia da forma, algo que precisa ser trabalhado a partir da experiência aqui-agora. Os autores propõem que a terapia possa “provocar uma emergência segura concentrando-se na situação concreta”, através do uso de um experimento apropriado à situação, “que ative todas as partes como um todo do tipo exigido” (p.97). A proposta é *intensificar a emergência crônica de baixo grau até se tornar uma emergência de alto grau segura, acompanhada de ansiedade, mas ainda assim controlável pelo paciente ativo*. Desse modo, a situação é sentida como segura porque o paciente está num estágio adequado para inventar o ajustamento exigido, e não afastá-lo deliberadamente.

Nesse sentido, consideramos que a Gestalt-Terapia originalmente propõe um trabalho que, mais que considerar a existência da diferença, envolve uma ação com esta diferença, que visa colocar o cliente em uma situação nova que exija dele criação e invenção, podendo, assim, re-formar a forma fixada.

Propomos aqui uma leitura da ação psicoterápica como um campo de experimentação, leitura esta que produz alguns novos significados, que esperamos, sejam criativos e transgressores.

7.2 - Gestalt-Terapia como experimentação: ressignificando

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos "a obra de arte" como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o "agora"

Lygia Clark

O termo *Experimentação*, proposto como mote central da tese e já utilizado nos capítulos anteriores para caracterizar o trabalho artístico de Lygia Clark e a experiência clínica na Gestalt-Terapia, é uma pequena transgressão da língua. Faz uma experiência com a palavra experimentação. Uma experiência lúdica que separa um termo em dois: experimentar e ação. Experimentar a ação. Ou a ação de experimentar.

Sua origem etimológica envolve a palavra *experientia*, que significa prova, ensaio, tentativa e o radical *peri*, do latim, *periculum*, que significa perigo e risco. Uma ação que experimenta o risco. Arriscar-se, aventurar-se, atirar-se. Sinônimos. Verbos indicadores de ações que mobilizam o ser rumo ao desconhecido, ao novo, ao estranho. A sair dos limites daquilo que está circunscrito ou limitado pelo alcance de nossa visão. O que está circunscrito pode ser o corpo, a forma, o significado, o espaço, a existência. A experimentação convida a abrir o círculo inscrito e transformar o espaço em espacialização, o corpo em incorporação, a forma em configuração, o significado em significação, o eu em ação com o outro.

A experimentação é uma ação no mundo da experiência, no a priori da correlação sujeito-objeto, e, como tal, não pode acontecer isolada ou individualmente. É uma ação baseada na fé perceptiva, que pressupõe uma adesão ao mundo expressada por uma “certeza” proveniente de uma confiança que só se pode sentir, mas que não se pode apreender. Essa confiança é construída a partir da percepção, corporal, intencional, temporal, dirigida para a possibilidade futura. Vivida com o outro me remete a ele como um “outro eu” e me dá a experiência intercorporal. Juntos na experiência, bruta, estamos envolvidos numa relação dialética, temporal, compondo um campo de presença. Uma Gestalt que se configura e reconfigura, criando e recriando, formando e re-formando.

Assim, propomos descrever a experimentação como um movimento ininterrupto: *ação no mundo da experiência, baseada na fé perceptiva, intercorporal, dirigida por uma experiência bruta, que envolve eu e outro, visível e invisível, imbricados espaço-temporalmente compondo um campo de presença enquanto uma*

gestalt, cuja forma expressa os significados produzidos na ação experiencial, que reconfigura a forma, criando e recriando a existência com o mundo, transgredindo e instituindo.

Merleau-Ponty nos brinda com uma filosofia, uma ontologia do ser que descreve a experiência no mundo diante do outro. Em se tratando ambas de campos de prática e aplicação, arte e psicoterapia têm a compartilhar, e nesse âmbito, estabelecem um diálogo particular. Lygia se nos apresenta aqui como um outro para estabelecer esse diálogo, no que diz respeito ao trabalho de experimentação.

Consideramos a intervenção psicoterápica uma *proposição*, uma vez que, como no trabalho artístico de Lygia Clark, visa provocar algo que só terá vida a partir da ação do cliente, aqui participante e não espectador; seu ato é experimentação: vivida, corporal, temporal e espacializante, tem forma e cria significados que lhe permitem, *caminhando*, ir “daqui-agora-dessa forma” até “lá-então-daquela forma”, ultrapassando o instituído e transgredindo.

O terapeuta, propositor, pode criar a proposição - que não é uma técnica, mas uma proposta que brota da situação -, a partir do que ele, terapeuta-propositor em relação com o cliente-participante, percebeu como o apetite dominante ao vivenciar o id da situação. Essa proposta é uma ação deliberada espontaneamente, afirmação esta revestida da idéia expressa pela própria Lygia de que há um pensamento na proposição (Clark, citada por Figueiredo, 1998, p.82). Isso quer dizer que ela não é fortuita, improvisada no mau sentido. É uma improvisação no sentido de que não é planejada previamente e emerge da necessidade dominante no campo. Pode envolver um experimento clássico, uma pergunta, um movimento corporal, o uso de

um recurso artístico, desde que o terapeuta-propositor conheça o recurso, seu uso, repercussões, etc. Atribui-se a Laura Perls um conselho que costumava dar a seus treinandos: “se souber dançar, dance, se souber cantar, cante, se souber pintar, pinte, mas não improvise”. Jorge Ponciano Ribeiro, orientador desta tese, com quem tive meu principal treinamento em Gestalt-Terapia, sempre incentivou nosso poder criativo enquanto pessoas e terapeutas, lembrando a emblemática frase de Joseph Zinker de que “Gestalt-Terapia é permissão para criar”. O critério fundamental é que a proposição emerja da situação. Ela é uma proposta que não dita regras, não impõe condições, exige, ao contrário, invenção e *improvisação*.

A proposição convida a um ato. Uma ação que envolve a escolha e o imprevisível. Visa criar uma diferença, uma novidade que instigue, provoque, instaure paradoxos, enfim, crie uma relação com o ausente. Nesse sentido, propomos aqui que a tarefa da proposição na Gestalt-Terapia seja aquela de provocar um *Desajustamento Criativo*: introduzir na situação – na medida em que o terapeuta perceba a existência de suporte *no campo* - uma novidade que lance terapeuta e participante ao âmbito do invisível, ao espaço deserto das representações, ao *vazio fértil*. O vivido, temporalizado, transforma o espaço em espacializ-ação, quando, diante do vazio, se vislumbra adiante a possibilidade, quando se vive a experiência do “eu posso”, vivência que alimenta a ação criadora e transgressora.

As tarefas do desajustamento criativo aqui proposto se inspiram na arte moderna: descentrar o olho e desnaturalizar a percepção. Descentrar o olho que é sempre seduzido pelas facilidades da paisagem conhecida, da imagem fotográfica,

como disse Merleau-Ponty. As representações e teses científicas podem ser uma bela e sedutora paisagem, entretanto, fixam o nosso olhar, impedem o exercício da crítica, fazem adormecer o corpo e os sentidos. Desnaturalizar a percepção é convidar ao trabalho perceptivo, passar ao terreno do desconhecido, do imprevisível que, partindo das entranhas da carne nos obriga a um engajamento no mundo para significá-lo. A proposição, desse modo, possibilita brotar um logos em estado nascente, bruto. Consideramos que o desajustamento criativo seja um processo de *demonização*, no sentido de que visa produzir um contraditório a partir da desestabilização do que estava instituído.

O desajustamento criativo é provocado pela proposição que o terapeuta faz partindo do id da situação. O tema do suporte, tão enfatizado na literatura gestáltica, está contemplado quando tomamos o id da situação como o critério diretor da proposição. Orientar-se pelo id da situação significa que o terapeuta assume, ele próprio, a postura de não buscar na racionalidade - tampouco na teoria - a fonte que orienta seu trabalho durante o encontro terapêutico. Ali ele se conecta por uma relação intencional, distinta de uma leitura intelectual, que busca a origem da correlação, o ser bruto, visível e invisível, uma experiência bruta com o outro. Envolve-se com a situação a partir da corporeidade, estabelecendo com o cliente, a partir da experiência da reversibilidade, uma relação intercorporal. Nesse sentido, sua experiência é estética e se dirige para a forma.

O que significa, no âmbito da psicoterapia, atentar para a forma? Os artistas abstracionistas buscaram as formas geométricas como aquelas que facilitariam sua tentativa de um olhar ingênuo, que colocasse entre parênteses seu saber anterior –

esse que constantemente “contamina” a percepção. Nosso olhar no encontro terapêutico está sempre orientado por um saber – um mapa teórico que durante o encontro psicoterápico precisa ficar fechado. A despeito disso, partes desse mapa, ou mesmo sua visão geral, estão impregnados em nosso vivido, nossa experiência. Está orientado também por nossa visão de mundo, valores, esses ainda mais impregnados em nosso vivido, e mais difíceis de ficarem entre parênteses, são parte do fundo de nossa experiência vivida. Quanto mais fluido é esse fundo, menor é o risco de nos apegarmos ou fixarmos nele ao olhar para o outro, maior é a chance de vermos o outro e não a nós neles.

O recurso primordial do Gestalt-terapeuta é a recomendação – destacada em seu mapa teórico - de *procurar o como ao invés do porque*, preceito que faz alusão a *como se dá* a experiência da pessoa diante de mim, terapeuta. Isso não é apenas um recurso técnico, mas uma posição baseada na premissa organísmica de que a forma é significação e expressa a estrutura mais inevitável do campo. Assim, aquela forma que se configura expressa aquilo que predomina na experiência atual. Malevitch e os artistas abstracionistas buscaram a forma geométrica para alcançar a sensibilidade perdida na arte representativa e mimética, para fugir da figuração, da imitação do objeto que, já conhecido e familiar, lhes fazia perder a possibilidade de contato com a experiência sensível, aquela que acontece diante do novo. Pensamos que atentar para a forma da experiência do cliente liberta o olhar dos conceitos. Tentar acompanhar o raciocínio do cliente, a construção racional, as explicações que ele constrói em seu discurso convida a racionalidade do terapeuta. Tais construções – representações que emanam quando o self funciona na modalidade personalidade

– podem ser comparadas por analogia aos objetos dos quais os artistas abstracionistas tentavam se desprender.

Atentar para a forma significa se conectar com as qualidades estéticas presentes na experiência vivida com a pessoa. A Gestalt-Terapia se utiliza de critérios estéticos, dissemos. Ao olhar para o brilho da figura, para a intensidade sonora da voz, para a luminosidade dos olhos, para a intensidade do movimento dos braços e pernas, para o ritmo da respiração, o terapeuta está conectado com sua sensibilidade e não com suas representações. Como se, de modo análogo, utilizasse formas geométricas simples para substituir a representação figurativa dos objetos, como no abstracionismo geométrico. Para denotar a posição que aqui defendemos de atenção à forma, tomamos as palavras de Gullar utilizadas para se referir à obra dos suprematistas: elas seriam “signos intuitivos que, livres de qualquer alusão à natureza, tornam-se uma nova estrutura simbólica da realidade” (Gullar, 1999, p.136). A posição do terapeuta aqui proposta, então, é a de utilizar-se de um recurso que o faça abstrair suas representações: conectar-se com a forma para acionar sua própria sensibilidade, experiência que se aproxima da experiência estética.

A experiência estética envolve uma sensibilidade ao belo. De acordo com Dufrenne (2004, p.24), o belo é um valor, aquilo que vale em relação a uma necessidade. Não é só aquilo que é procurado, mas também aquilo que é encontrado. Ele afirma:

A exigência de valor está enraizada na vida e o valor está enraizado em certos objetos. Aquilo que vale absolutamente não vale no absoluto, mas em relação a esse

absoluto que é um sujeito, quando ele se sente ou se quer satisfeito por um objeto, real ou imaginário, que aplaca sua sede de bebida, de justiça ou de amor.

Nesse sentido, conectando-se com a forma a partir da experiência, olhando para o cliente com um olhar admirativo, deserto das representações, orientado por critérios estéticos, o terapeuta assume o lugar de um espectador-participante, outra dimensão de sua experiência. A forma bela é vigorosa, brilhante, uma gestalt forte, formada a partir da dominância da situação. A forma feia é repetitiva, monótona, dissonante da dominância. A forma é o fragmento da experiência existencial que ali se coloca como uma obra de arte. Ao discutir as relações entre Gestalt-Terapia, corporeidade e estética (Alvim, 2006b), consideramos, a partir dessa visão da existência como criação artística, que a psicoterapia é um lugar de contemplação da obra, de desvelamento de significados e de instauração de sentidos. O objetivo da psicoterapia é uma ampliação da experiência no aqui-agora do encontro terapêutico para significar a ação criativa do indivíduo no processo de lidar com o mundo. Partindo daí construímos um diálogo entre a relação terapeuta-cliente e a relação espectador-obra, que ampliaremos a seguir.

O cliente traz uma existência a ser decifrada. Isso implica um conhecer por uma relação intencional, o que não significa uma análise intelectual, mas, em uma perspectiva fenomenológica, a busca do desvelamento de uma essência por meio do fenômeno que aparece no encontro terapêutico. Nesse sentido, valorizamos um tipo de percepção que se aproxima em muito da percepção estética, compreendida por Dufrenne (2004, p.80) como aquela que busca a verdade (ou essência) do objeto assim como ela é dada imediatamente no sensível. A implicação do terapeuta é

através de uma experiência estética, implicado corporalmente enquanto presença, trazendo um olhar admirativo, atento, interessado, que se diferencia do olhar indiferente do mundo.

Quando a existência do outro (cliente) se torna um objeto estético para mim (terapeuta) a essência do outro se revela, vem à tona o seu mundo transformado em obra, que como obra de arte se ressignifica no encontro comigo (terapeuta). Para Dufrenne, o espectador não é só a testemunha, é de algum modo executante, porque o objeto estético precisa do espectador para aparecer. Essa obra está inacabada, em processo de mudança. É isso que motiva, pelo menos em um primeiro momento, a busca por um terapeuta. Muitas vezes o terapeuta é visto como um restaurador, aquele que vai operar algo na obra, mas em absoluto aceitamos esse papel. Somos ora propositos, ora espectador-participante, sempre aquele que se conecta com a obra e se co-responsabiliza.

Ser co-responsável implica essencialmente em entrega e admiração, na busca da beleza, da boa forma. Não estamos interessados em explicar os motivos que levaram àquela forma, mas, sobretudo, no valor intrínseco da obra, na plasticidade da forma que se configura. Desse modo, nossa tarefa primordial é dar licença. Espaço. Autorizar a expressão. Mario Pedrosa, enquanto um crítico de arte que se dedicou ao estudo da forma, chama nossa atenção para o fato de que:

Só pressentimos a presença de uma obra plástica, em sua essência e segredo, se recebemos o seu impacto por assim dizer passivamente, ou se para nós ela se apresenta como uma estrutura ou um todo complexo em si mesmo, sem outro objetivo ou interesse particular (...). Ai daquele que não sente, que não consegue

viver uma obra de arte simplesmente contemplando-a, e precisa recorrer deliberadamente, intelectualmente, a elementos extrínsecos de justificação e decifração! Pode ser um sábio, um gênio da psicopatologia, nem por isso terá entrevisto sequer o cerne do fenômeno (Pedrosa, 1979, p.108).

Isso implica uma vontade de “afirmação da existência”. A ação de um terapeuta que não assume um papel de crítico, mas que, enquanto terapeuta, afirma a existência (Fonseca, 1989), se diferenciando do olhar indiferente do mundo. Afirmer a existência, entretanto, não é só admirar e fruir a beleza. É também enxergar a monotonia, a feiúra e a desarmonia da forma como um modo de expressão. Valorizar e reconhecer a plasticidade dessa forma – a melhor forma que pode ser construída em algum momento do passado e a única que parece disponível agora – é que oferece o suporte para que ela possa ser assumida e vista, experimentada agora. Afirmer a existência significa também, reconhecido esse suporte, romper a monotonia da repetição neurótica, frustrando o que se repete, através da afirmação daquilo que está presente na situação, a estrutura concreta da situação. Chamando seu engajamento enquanto corporeidade intencional – aquela que nasce da correlação sujeito e mundo – na experiência.

A Gestalt-Terapia busca a estrutura da experiência aqui-agora que nos coloca diante do outro, engajados na situação. Lygia faz a proposição e busca a expressão do participante com a experimentação. Merleau-Ponty vai buscar o momento a priori onde sujeito e objeto estão confusos. Todos envolvem um *Ser Bruto*: eu, o outro semelhante e outrem, um terceiro, esse âmbito do desconhecido, do selvagem, do possível que também é nosso.

O movimento de criação responde à sensação de uma “sobra” do ser. Quando há a experiência do descentramento, conforme proposto por Merleau-Ponty, entra-se no âmbito do invisível, de um ser que ultrapassa o *eu*, de uma região nova e desconhecida, como se algo de mim próprio houvesse me ultrapassado. Essa sobra é uma experiência que movimenta o espírito selvagem, um movimento do ser em direção ao ato criativo que dá sentido ao novo. Esse é o momento no qual o homem toma aquilo que “sobra do seu ser” e agrega, assimila, torna-o parte de si. Só o humano tem essa capacidade, porque só o humano pode se expressar. A expressão tem esse sentido.

O cliente procura a terapia porque deseja mudar. Frequentemente ele sente um incômodo da ordem dessa sobra, sente-se inadequado, quer tornar claro o que está confuso, dar visibilidade ao invisível. Sua expectativa é de encontrar no terapeuta um outro semelhante que o esclareça. Busca, em geral, esse esclarecimento na racionalidade, nas explicações, na causalidade. Não consideramos que nosso papel seja o de esclarecedor, mas daquele que se oferece como um outro. A proposta de uma intervenção terapêutica como proposição que promove um desajustamento criativo busca frustrar a repetição neurótica para afirmar a ação criadora, convidando a pessoa para uma *existência* que considere o outro, o invisível, o diferente, o desconhecido. Um mergulho no mundo da experiência com o outro, experiência que não prescinde de ambigüidade. Experiência que se dá na fronteira de contato, lugar da experiência bruta com o outro, onde não há clareza e exatidão, mas um desdobramento temporal, um

revezamento de figura e fundo, cada figura como a diferença, a novidade que brota do fundo e aponta para o futuro de possibilidades.

Ao contrário de funcionar como esclarecedor, o terapeuta chama o sentido, o corpo, o vivido como uma existência temporal e espacial, aqui-agora. Conectar-se com o fundo indiferenciado permite conectar-se com a necessidade dominante e dirigir a ação criativa com o mundo. Trabalhar nessa perspectiva permite ao cliente experimentar novas formas de interagir e aumentar sua segurança em sua própria capacidade criativa de encontrar-se com o mundo e o outro, produzir significados, agredir e assimilar o que era diferente. A proposição enquanto um desajustamento criativo, quando é aceita e experimentada pode funcionar como uma experiência de descentramento no sentido de que desloca a experiência para o âmbito do id, numa momentânea “cegueira do eu” (Muller, 2006), quando se sente o que não se pode ver com clareza, mas que está ali. Quando isso acontece, a pessoa pode simplesmente evitar o contato com a experiência e acabou. Não há criação, mas interrupção da experiência e do contato. A criação acontece quando ela aceita a proposição e vive a experiência, quando surge uma “selvageria” que movimenta a criação, algo que torne aquilo assimilável, que o possibilite voltar para o âmbito do *eu*. Pode ser uma dança, um gesto, um grito, é uma *fala falante*. Quando eu assimilei aquilo, meu eu se expande e eu cresço. Minha criação é uma fala falada, um artefato cultural, algo instituído por minha experiência que enriquece o fundo das experiências vindouras.

Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997) afirmavam que a Gestalt-Terapia não é um método de correção, mas de crescimento. Nesse sentido, o objetivo da

Gestalt-Terapia é instigar as pessoas a produzir fala falante. A fala falante não vem da racionalidade, ela brota do vivido. O desajustamento criativo é uma maneira de instigar o selvagem criador e transgressor. Parte do espírito selvagem do terapeuta que “autoriza” o outro a ver sua própria possibilidade selvagem, criativa e transgressora. Quando o terapeuta frustra a forma repetida, convida à criação e se disponibiliza – ele próprio – a enfrentar a criação do outro que o pode surpreender, como a fúria do público que - como sentia Helio Oiticica - deflorava a proposição. Ou como sentia Lygia Clark - a escangalhava. O terapeuta tem que estar ele mesmo disposto a entrar no âmbito do desconhecido. Porque o id é da situação, o self é descentralizado e está onde está o contato, na fronteira. Trabalhando nessa perspectiva não podemos distinguir com clareza ou exatidão eu e outro, pessoa e mundo.

As relações na fronteira são dialéticas, a fronteira de contato é a origem, o lugar do ser bruto, dimensões de mim e do outro que se revezam no tempo, visível, invisível, ego, id, personalidade, dimensões de uma totalidade em movimento, desdobramento temporal infinito que marca a existência humana. Nesse sentido, compreendemos que o processo de contato, que implica um mergulho no mundo ambíguo da experiência com o outro, oferece a oportunidade de um exercício criativo envolvido com uma capacidade humana de agredir, transformar e instituir.

Tal é o objetivo da experimentação: perceber, aqui-agora, a inutilidade de repetir automaticamente os antigos mecanismos, sentindo segurança e suporte para *criar* outros, o que significa falar em atualização e quebra de status quo. A agressão é a minha possibilidade de chegar lá e transformar, quebrar em pedaços. Selvageria,

destruir, agredir, acabar com a forma. A selvageria que busca o novo, tornar assimilável. A dúvida muitas vezes requer apenas que desmontemos a estrutura de algo e a refaçamos à nossa maneira, falemos com outras palavras. A agressão pode ser vista como abertura de espaço para a fala falante - quando alguém introduz algo na sua realidade, fala com suas palavras, reforma, forma de novo, traz aquilo para o seu mundo, um movimento dialético de crescer a partir do diferente. Invenção e descoberta.

Na neurose, o “descobrir e inventar” estão prejudicados, esquecidos ou perdidos. A orientação e a confiança no futuro, o sentido temporal da possibilidade está substituído por uma fixação no passado. A excitação que movimenta para o inventivo está anestesiada, o corpo age mecanicamente, dirigido pela vontade desligada do desejo e da situação. A repetição substitui a invenção.

Inspirando-nos em Lygia, nos colocamos como “Gestalt-propositores”.

Propomos a experimentação:

Propomos o engajamento na situação, enfatizamos a relação com o mundo e com o outro como constitutiva do ser e como a origem.

Propomos o trabalho com a awareness sensorial, buscamos ativar o corpo adormecido e anestesiado, ativando o fundo e liberando o fluxo de awareness a partir dele.

Propomos a noção de id da situação, indicando que a origem da correlação é, ao mesmo tempo, com o mundo e com o outro, dirigindo-nos para uma intercorporeidade.

Propomos o trabalho com a experiência, colocando o sujeito em ação na situação com o outro. Este, sentindo-se um corpo dirigido para o outro, experimenta a diferença e age, agride e cria; instaura novos significados, produz fala falante; resgata a fé no seu corpo, na sua percepção, ressignifica a experiência do novo e do diferente.

A experimentação proporciona um estado de invenção que nos leva além do que está dado. Esse estado define a aventura da transgressão, tal como compreendemos. Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997, p.229) nos lembram que nessa aventura, estamos sujeitos a nos deparar com novas “descobertas-e-invenções” derivadas da criação. O costumeiro e o sensato não satisfazem e, muitas vezes, a novidade está em desacordo com o que achamos ideal e que seria coerente com nosso senso de eu - personalidade. Mas reafirmam que “no momento do interesse, a escolha é ousada e revolucionária”, o selvagem nos movimenta e o risco da aventura pode ser assumido. Nesse caso, “temos de nos arriscar a sermos absurdos ou solitários”.

Lygia traz em seus escritos a experiência pessoal do absurdo e da solidão, vivida em diferentes fases de sua vida – inseparável de sua obra. Em um dos trechos de seu diário pessoal ela refere-se a um cansaço diante da transgressão, que logo qualifica como um milagre do precário: “Às vezes me sinto cansada, quero a ajuda da estereotipia para parar, quero usufruir o benefício como uma coisa estável, mas o precário destrói todas as possibilidades e propõe, implacável, o milagre da vida” (Lygia Clark, citado por Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.217). Transgressora, buscava a totalidade na experiência do vazio pleno. A partir do trabalho com a

experiência corporal Lygia caminha de uma proposta de intervenções corporais individuais, uma sensibilização do corpo com o uso de objetos sensoriais, para as vivências intercorporais com o outro, visando proporcionar a experiência de *si* diante do *outro*.

Nas três primeiras etapas, definidas pela artista, respectivamente, como Nostalgia do corpo, A casa é o corpo e O corpo é a casa, ela produz diversas experiências sensoriais, envolvendo tanto o homem consigo próprio quanto o homem com o outro. Esse “bloco” é um período intenso de criação, que se estende por quatro anos. Em seguida há uma espécie de parada, de volta para dentro, quando ela se recolhe e se cala, enfatizando ainda mais o vivido. Pensamento mudo. Aqui diríamos que seu trabalho caminha novamente para uma transformação que agrega outro espaço: o espaço que ela começa a vislumbrar como um espaço “terapêutico”. Consideramos que esta etapa é outro divisor de águas, traz os primeiros indícios de um viés terapêutico em seu trabalho, viés que ela não mais abandonará. Sentindo-se solitária e às vezes absurda, não se enquadra mais nos esquemas da arte, toma contato com a antipsiquiatria, com Laing e ela própria começa a dirigir seu interesse para a psicologia. Durante uma boa parte de sua análise com o psicanalista Pierre Fédida, Lygia trabalha, ainda com os alunos de uma das Universidades na Sorbonne, em grupos vivenciais com um caráter seqüencial. É a Fantasmática do corpo, um trabalho de fronteira entre arte e psicanálise, como ela mesma define. A última fase acontece quando Lygia retorna ao Brasil, no final dos anos 70, início dos anos 80. Denominada Estruturação do self, é a fase na qual Lygia retoma seus objetos ressignificados como “objetos relacionais” e estrutura um trabalho corporal

realizado em um espaço reservado, uma espécie de consultório, trabalho esse nos moldes de uma terapêutica individual.

Lygia chega, ao final de seu itinerário de vida e carreira, a esse espaço. É terapia? Arte? Não nos cabe aqui discutir isso, tampouco pretender responder a essa questão, que autores do âmbito da psicologia e da arte têm discutido (por ex. Suely Rolnik, Paulo Herkenhoff, Hubert Godart, Lula Wanderley) sem chegar a nenhuma conclusão definitiva. O certo é que ela causa um grande estranhamento entre psicólogos e – talvez ainda entre alguns artistas. Seu trabalho tem, consideramos, familiaridade com uma terapêutica tal como o compreende a Gestalt-Terapia, uma vez que não considera a terapia como cura, mas como crescimento, considerando saúde a capacidade de um livre fluxo de awareness. É nesse sentido que a natureza de experimentação do trabalho de Lygia, que também parte de um fundo fenomenológico e assume a corporeidade e a expressividade como ponto central, traz aspectos de uma terapêutica. A expressão é terapêutica enquanto dirigida por uma ação corporal compreensiva, produzindo significados, o que também pode definir uma estética. É nesse sentido que Rhyne (2000) Ciornai (2004) propõem uma arteterapia gestáltica como uma terapia expressiva. Lygia não tinha uma formação de psicoterapeuta e consideramos impróprio tomar os critérios da psicoterapia como referência para o que ela propôs, que é imponderável. Merleau-Ponty afirma que o artista não tem compromisso com o status quo da ciência e que por isso, é mais livre para criar. Consideramos que desde a instituição do ato em seu trabalho, quando ela se identificava como artista, apenas, seu trabalho – puramente estético - trazia a vocação de uma terapêutica. Talvez enquanto artista tenha sido mais terapeuta do

que quando se propôs a passar a fronteira para o lado da clínica. A questão que aqui se põe é filosófica e não instrumental. A nosso ver o trabalho de Lygia ocupa, como propõe Suely Rolnik (xxxx), uma fronteira flutuante entre arte e psicoterapia, o que considero uma ambigüidade que teremos que tolerar infinitamente. O indiscutível é que Lygia nos lega a coragem de ser e de criar. Nos estranha, nos instiga e nos desafia enquanto psicoterapeutas.

Suas experiências caminharam para o âmbito do estabelecimento de um campo experiencial intercorporal, envolvendo o outro na experimentação, como discutimos a partir da obra *diálogo de mãos*. Consideramos que aquela obra é uma expressão plástica muito aproximada da noção de *contato* da Gestalt-Terapia. A experiência da reversibilidade - que abre a possibilidade da intercorporeidade, conforme propõe Merleau-Ponty - permite um entrecruzamento de paisagens, um sentir com o outro que traduz com precisão a experiência da psicoterapia nessa perspectiva e a enriquece, no sentido de que demonstra que “não se pode definir primordialmente o sentir pela pertença a mesma consciência” (Merleau-Ponty, 2000, p.138). A ação gestual ali em jogo não permite definir com precisão quem dirige, quem toca, quem é tocado. O corpo sente, descentra, cria, agride, integra. A experimentação da proposição na Gestalt-Terapia é sempre com o terapeuta, sentir e ser sentido, como mãos entrelaçadas que percorrem a paisagem da existência compondo forças, exigindo invenção, improvisação, sensação de harmonia, de desarmonia, encontro, desencontro.

Tomo e re-formo as palavras de Lygia para encerrar propondo a psicoterapia como um ato de transgressão que se dá, intercorporalmente, como a *reconstrução de um itinerário interior com o outro no mundo*.

In- conclusões

*Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem*

Paulo Leminski

Chegando ao final desse encontro com Merleau-Ponty e Lygia Clark, sinto que minha experiência foi essencialmente estética e descentrada, em vários sentidos. A diferença provocou sentimentos, vazio e foi fértil, no sentido de ter me feito criar. A partir do fundo construído durante a minha caminhada pela Gestalt-Terapia - enquanto cliente, terapeuta e professora -, meu encontro com filosofia e arte encontrou também semelhanças, um delicioso “ar de família” que me faz deixar esse encontro com uma grande sensação de pertencimento e de confirmação, ainda que cheia de dúvidas, questões e lacunas.

O encontro com Merleau-Ponty veio primeiro, me fazendo sentir um arrebatamento que me impossibilitou absolutamente de permanecer no lugar de então. A aproximação foi lenta, áspera, desestabilizadora e me conduziu até aqui- agora, quando sinto, em relação a ele, certo “equilíbrio ameaçado”, como aquele que oferecia Cézanne à visão de seus espectadores.

O encontro com Lygia foi um mergulho no mundo da arte moderna e contemporânea. A vivência dessa outra linguagem me conduziu a mares nunca dantes navegados, espaços não representados, o mundo da poética colocado diante

de mim como um deserto, campo fértil para uma poíesis, compartilhada em parte neste trabalho.

O encontro com ambos oferece um enriquecimento dos fundamentos fenomenológicos e estéticos desde sempre presentes na Gestalt-Terapia. O ar de família que sinto deriva de seu fundo de experiências, um “parentesco” com as duas matérias. Considero que a Gestalt-Terapia seja uma psicoterapia *moderna* por ter sido formulada por pessoas ligadas à arte e educadas esteticamente e que – talvez por isso mesmo – tenham visto na fenomenologia e no paradigma organísmico a possibilidade de novos fundamentos para uma psicologia que se desviasse do psicologismo e que permitisse a passagem ao mundo da experiência.

Acessar os significados da existência pelo fenômeno que brota da experiência talvez seja o sentido mais profundo da experimentação, tal como propomos aqui. A leitura que propus da Gestalt-Terapia – inspirada no diálogo com Merleau-Ponty e Lygia Clark – partiu daquilo que, considero, estava já intuído no livro *Gestalt-Terapia*, de Perls, Hefferline e Goodman (1951/1997). Leitura que formulamos, sintetizamos e lançamos aqui como uma proposição, ao estilo de Lygia Clark, para que seja experimentada. Espero que a experiência possa estranhar, exigir agressão e resulte em ação criativa, enriquecendo nossa teoria e prática.

O principal ponto dessa leitura é a proposta de que o processo psicoterápico envolve uma ação de provocar um estranhamento e desestabilização que denominamos desajustamento criativo. Isso não é propriamente uma novidade, mas um ponto que se tornou polêmico na Gestalt-Terapia ainda nos primeiros anos de sua existência.

Paul Goodman era um anti-intelectualista radical que nos anos 60 tornou-se um guru da contracultura. No mesmo período, Fritz Perls encarnou de modo emblemático o personagem da contracultura: cabelos e barbas longos e desgrenhados, calças *jeans*, batas, bolsa de couro atravessada. Seu estilo terapêutico - confrontador e desafiador - expressava um *modus operandis* que revelava aquele personagem muitas vezes intencionalmente mal-educado para marcar posição contrária ao *status quo*. Sua caminhada profissional toma a estrada da costa oeste dos EUA, com seminários voltados para grandes audiências, em sua maioria composta por profissionais de saúde em busca de formação. Nesses seminários Fritz modela uma Gestalt-Terapia que se apresenta a partir de técnicas experimentais, por ele largamente disseminadas. A partir de então – e até hoje, infelizmente – tais técnicas vêm sendo utilizadas de modo equivocado (na maior parte das vezes por profissionais da própria psicologia) já que quase nunca fazem parte de um método coerente com o corpo teórico e filosófico da Gestalt-Terapia, mas servem como recursos técnicos isolados de seu sentido organísmico.

Laura Perls considera que o trabalho de Fritz Perls e os escritos de Goodman, nos anos 60, tenham sido muito relevantes para o desenvolvimento do humanismo não só na psicologia e na educação, mas no espírito da geração jovem (L. Perls, 1992). No entanto, ela considera que seus discípulos, aprendizes, nunca compreenderam completamente “os fundamentos organísmicos da Gestalt-Terapia”. Ela adverte que “rejeitando qualquer discurso intelectual como ‘*bullshit*’, a prática gestáltica se torna empobrecida e simplista”.

Perls assumiu um estilo espetaculoso que gerou críticas e preconceitos acerca da experimentação em Gestalt-Terapia – que ficou reduzida aos experimentos, como são conhecidas as técnicas. Como bem advertiu Laura Perls aquele percurso contribuiu para a construção de representações equivocadas acerca da abordagem: um movimento da contracultura, um movimento zen, uma terapia do agora, uma terapia de resultados rápidos, etc. Consideramos que Fritz Perls, de fato, contribuiu para isso.

Michael Vincent-Miller, na introdução ao livro *Gestalt-Terapia Explicada*, discute o estilo de certo modo apressado de Perls:

Do ponto de vista de Perls, o sarcasmo, o humor, o drama e a comoção poderiam ser todos empregados para incitar os pacientes a saírem dos quartos corriqueiros de suas neuroses para o céu aberto. Em princípio, seus métodos teatrais assemelham-se aos ardis de um mestre zen, como por exemplo, golpear discípulos que meditam com uma espada de madeira para lembrá-los da tangibilidade do presente (Miller, 1989, p.7).

Duvida da eficácia de seus métodos, quase que instantâneos, de fazer as pessoas contatarem a experiência presente e ressalta a necessidade de um contexto psicoterápico de mudança progressivo, gradativo e até mesmo lento.

A espada de madeira não dispensa a necessidade de longas horas de disciplina gastas sentando em meditação. Tampouco existe algum método ou técnica que elimine o avanço lento e gradativo efetuado na terapia, investigando e desmantelando nossos modos costumeiros de organizar a realidade, que causam o nosso próprio fracasso (op.cit.)

No entanto, o autor ressalta e reafirma a eficácia do princípio fundamental da Gestalt-Terapia de enfatizar a *awareness* e o contato no momento presente, concentrando-se em ajudar o paciente a inventar uma solução nova na hora, fazendo experimentos com o contato entre ele e o terapeuta.

A Gestalt-Terapia prefere improvisar e experimentar ao invés de explicar, o que é essencialmente fenomenológico, como espero ter conseguido demonstrar. A procura de uma solução viável no presente fornece a ela seu estímulo para improvisar e experimentar em lugar de explicar.

De acordo com Miller, a maioria das “animadas intervenções” de Perls no livro *Gestalt-Terapia Explicada* se baseia nesse princípio. Ele argumenta que na vida moderna sofremos por causa de explicações em demasia, o que pode ser um remanescente do passado, uma persistência da idade da razão e considera que “a Gestalt-Terapia de Perls desistiu das explicações; tornou-se impaciente, desejando que algo acontecesse. Afinal de contas, o acontecer é a melhor explicação”. Nesse sentido, prossegue Miller, “ela tem alguma semelhança com a arte e a literatura modernas, que também abandonaram a explicação e começaram a se interessar pelo mero dinamismo do evento” (ibid.).

Concordo com a afirmação de que a Gestalt-Terapia de Perls haja desistido das explicações – afinal ele propõe, ainda em *Ego, fome e agressão*, antes mesmo do nascimento da Gestalt-Terapia – uma passagem da psicologia da associação (mecanicista e explicativa) para a psicologia da gestalt (fenomenológica e descritiva). Considero que seja essa a razão para a desistência de Perls. Sua resposta à idade da razão veio por meio de um viés fenomenológico, costurando a psicoterapia que

propôs, junto com Laura, como descrevemos. Não penso que sua escolha tenha sido fortuita, tampouco impaciente. Seu contato com a fenomenologia direta ou indiretamente via psicologia da gestalt, especialmente através de Goldstein, é que o fez assumir a experiência como um modo de conhecimento mais apropriado para o desvelamento do processo da consciência, da existência.

Não podemos jogar a água suja da bacia junto com a criança, diz o ditado popular. O estilo apressado e bruto de Perls nos assustou tanto, que teve como efeito uma “fuga” da experimentação, um certo pré-conceito que, enquanto tal, é neurótico. Talvez agora, que avançamos tanto teoricamente em direção à fenomenologia, possamos enxergar que não precisamos ficar fixados nessa fuga. Isso seria, como toda fixação, bastante neurótico.

O estilo é de cada um. Laura enfatizava o suporte, Perls a frustração. Penso que ambos precisam estar presentes, como já discutimos. O desajustamento criativo propõe a frustração do modo fixado de realizar a experiência e o suporte para a criação de novos modos de experienciar o contato. Se o terapeuta trabalha nessa perspectiva, está implicado na situação e então, precisa, ele próprio, saber enfrentar o sertão desconhecido, ajustar-se criativamente às novidades, abrir mão do controle. De acordo com seu estilo próprio, saberá o melhor modo de experimentar a experimentação. De acordo com cada cliente, com cada situação.

Sem perder-se de vista, sem sair, ele próprio, da situação buscando segurança neurótica na técnica. O grande mal acontece quando a situação terapêutica representa, para o terapeuta, um estado de emergência crônico de baixo grau. Então ele poderá tender à busca de uma falsa segurança. Miller (2002) define

comprometimento como ficar com a experiência presente. Para ele, isso transcende um princípio técnico ou um método, mas é “princípio estético de transformação” e “posição ética” (p.113).

Corroboro sua posição, pois penso que quando a Gestalt-Terapia propõe ficar com a experiência do cliente, ela assume uma posição ética oferecendo o espaço do ser e da experiência do outro. Tal posição é também corajosa: ao mesmo tempo em que o terapeuta deseja que o cliente vivencie sua espontaneidade e se abra criativamente para a novidade e o desconhecido, ele próprio abre mão do “controle” da situação, se lançando também para o âmbito do desconhecido.

Ao discutir o contra-efeito que o artista moderno amarga ao exercer seu papel de vanguarda, Karl (1998) faz referência ao incômodo do grande público com a música de Schoenberg: “A inclinação do público favorecia claramente o neoclassicismo de Stravinsky, assimilável, e se manifestava contra a atonalidade e os 12 tons de Schoenberg, inaceitáveis para os ouvidos” (p. 18).

Consideramos o terapeuta um moderno inveterado. “Educador” dos sentidos para que se produza o novo, o diferente, a fala falante, sua música, às vezes, é atonal e provoca desagrado. Seu trabalho envolve a dimensão satânica da experiência e da reorganização da percepção. É aquele que busca o descentramento como forma de afirmar a existência. Karl (1998, p.18) adverte que o satânico da experiência tende a ser associado à decadência e à podridão. Acreditamos, ao contrário, que a demonização é um processo belo e vital. A ação de produção do contraditório a partir do desajustamento aciona os sentidos, a corporeidade e remete à experiência estética. Ao considerar o espaço da

psicoterapia como um campo de experiência, espaço expressivo e instaurador de significados, estamos no âmbito da experiência estética. Transformar a existência em objeto estético significa reconciliar o autor com sua própria criação, que agora pode ser vista em outra perspectiva, permitindo criação e reconciliação com si mesmo no mundo. Até mesmo – e quase sempre o é - quando essa reconciliação é transgressora: provoca choques e transgride o que está dado.

Ao longo deste trabalho, traçamos alguns trajetos históricos da Gestalt-Terapia, na tentativa de construção de mapas que nos auxiliassem a desenhar uma “cartografia” da experimentação. Um dos mapas tomou as dimensões das influências da arte, outro, as teorias de base e seu cunho fenomenológico. As referências culturais do movimento social e político dos anos 50 a 70 – notadamente o movimento de contracultura - foram importantes também no desenvolvimento da obra de Lygia Clark e em grau menor atingiram Merleau-Ponty, que morreu em 1961. A exploração desse terreno é muito recomendável, embora não desenvolvida neste trabalho, o que se constitui em um desafio para estudos futuros. O movimento de contracultura foi parte importante, oferecia um estado de coisas, um estilo de época, um componente ideológico marcante, no entanto considero que a estrada principal no caminho da experiência como elemento referencial da Gestalt-Terapia tenha sido a da fenomenologia, o que espero ter conseguido demonstrar. A elaboração de outros trabalhos que partam do mapeamento para a exploração mais detalhada de algumas regiões ainda pouco desbravadas é crucial para o desenvolvimento de nossa abordagem. Acredito que este trabalho possa despertar interesse, servir como uma provocação e que conduza a novas paisagens.

Já me sentido provocada, partilho algumas das setas que vislumbro na estrada a partir desse ponto e que me fazem perguntar: e então?

O tema da experimentação permanece pulsando e ainda me provoca muito. Considero esse um terreno vasto para exploração e pessoalmente pretendo fazê-la a partir de minha prática clínica e de meu próprio “caminhando”. Depois desse contato com a arte contemporânea através do trabalho de Lygia seria impossível não prosseguir nessa trilha, que me parece indicar o caminho de belas paisagens. O diálogo com a arte se mostrou enriquecedor, desafiador e indispensável para meu direcionamento profissional.

O tema da investigação epistemológica é uma estrada cujas indicações se destacam. Como letreiros luminosos me atraem e ao mesmo tempo me fazem temer pelo enorme esforço de uma caminhada desse tamanho. A filosofia que tanto apraz, ao mesmo tempo exige dedicação, o que, num contexto político que desvaloriza o trabalho do professor e do pesquisador e a ele não oferece condições de trabalho, me faz – pelo menos temporariamente – desviar-me dessa estrada.

A trajetória de Goodman pós-Gestalt-Terapia é outro atraente caminho na direção da construção de uma proposta gestáltica de psicologia social e comunitária. O contato mais estreito com seu trabalho durante a elaboração desta tese me despertou um grande sentimento de identidade e indica um terreno ainda pouco desbravado e que pode oferecer a oportunidade de retomada de um sentido comunitário inicial da abordagem, hoje em um plano muito secundário.

A Gestalt-Terapia, ao olhar para fora, para a arte e a filosofia é convidada a lançar-se na experiência da diferença. Ao mergulhar na obra de Lygia encontrei

muita familiaridade nessas diferenças. Algumas lições pareciam já terem sido aprendidas, como dimensões esquecidas nalgum canto do fundo, como a consciência dos deuses cravadas na carne divina, como poetizou Alberto Caieiro.

A arte moderna nos ensina o absurdo, definido como aquilo que é contrário às leis da razão ou da lógica. Perls e Goodman nos desafiam a ser absurdos ou solitários. Isso me remete a algumas questões que ainda ficam sem resposta.

O mundo contemporâneo permanece tecnocrático, racionalista, cientificista e convida a um tipo de individualismo acrítico. Essa hegemonia mantém uma crise da experiência. Quase não resta às pessoas mais nada senão consumir o que está pronto, desde as mercadorias ao corpo esculpido. O afastamento do mundo da experiência e da criação reina absoluto.

Até que ponto nós, gestalt-terapeutas nos aculturamos, nos rendemos ao apelo do cientificismo por não suportar a aspereza, o absurdo ou a solidão? Estaríamos nós de fato privilegiando o suporte, quando abandonamos a experiência mais ousada, o corpo, o incômodo do “olho no olho” dos pele-vermelhas? Que recursos enfatizamos para tornar nossa relação terapêutica orgânica, para convidar ao estado de invenção? Seríamos hoje mais intelectuais? Será que ainda mantemos algo do espírito de vanguarda?

Tais questões não são para serem respondidas, mas talvez sirvam para nos instigar, descentrar nosso olho e desnaturalizar nossa percepção. Afinal, experimentar é preciso!

Referências Bibliográficas

Alvim, M.B. (2005). Uma proposta de diálogo entre a Gestalt-Terapia e Merleau-Ponty. In: Holanda, A.F. & Faria, N.J. (Org.) *Gestalt-Terapia e contemporaneidade: contribuições para uma construção epistemológica da teoria e da prática gestáltica*. Campinas, SP: Ed. Livro Pleno.

_____ (2006). A relação do homem com o trabalho na contemporaneidade: uma visão crítica fundamentada na Gestalt-Terapia. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*. Ano 6, No. 2.

_____ (2006b) Experience esthétique et corporeité. in: Robine, J.M. (org). *La psychothérapie comme esthétique*. Bordeaux: L'Éprimerie.

Aranha, M.L. de A. & Martins, M.H.P. (1993). *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna.

Arantes. O. B. F. (2004). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. (2ª ed.) São Paulo: Cosac Naify.

Anarchist Archives (2007) *Paul Goodman: annotated bibliography*. Acessado em 11 de janeiro de 2007 em:

http://dwardmac.pitzer.edu/ANARCHIST_ARCHIVES/bright/goodman/goodman-bio.html

Bloom (2003). "Tiger! Tiger! Burning bright" – Aesthetics values as clinical values in Gestalt Therapy. In: Lobb, M.S. & Amendt-Lion, N. (eds.). *Creative License: The art of Gestalt Therapy*. Austria: Springer-Verlag Wien New York.

- Bonfand, A. (1996). *A arte abstrata*. Campinas, São Paulo: Ed. Papirus.
- Brett, G. (2005). *Brasil experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Brito, R. (2002). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Campos, R. H. F. (1998). Introdução à historiografia da Psicologia. In: Brozek, J. & Massimi, M. (orgs.). *Historiografia da psicologia moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Canongia, L. (2005). *O legado dos anos 60 e 70. Coleção Arte+*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Chauí, M. (1994). Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: Novaes, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras.
- Chauí, M. (2002a). *Introdução à História da Filosofia: dos Pré-Socráticos à Aristóteles. Vol. 1. (2ª ed.)* São Paulo: Companhia das Letras.
- Chauí, M. (2002b). *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chipp, H. B. (1999). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ciornai, S. (org.). (2004). *Percursos em arteterapia: arteterapia gestáltica, arte em psicoterapia, supervisão em arteterapia*. São Paulo: Summus.

Clark, L. (1956/1998) Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte. In: Fundació Antoni Tàpies. (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (1958/1998) Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço. In: Fundació Antoni Tàpies (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (1959/1998) Lygia Clark e o espaço concreto expressional. In: Fundació Antoni Tàpies (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (1960/1980). Os Bichos. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1960/1998). O vazio-pleno. In: Fundació Antoni Tàpies (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (1964/1980). Caminhando. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1965/1980a). Do ato. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1965/1980b). A propósito da magia do objeto. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1965/1980c). A propósito do instante. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1965/1980d). Um mito moderno: a colocação em evidência do instante como nostalgia do cosmos. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1966/1980). Nós Recusamos. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1968/1980). Nós somos os propositores. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1971/1998) El cuerpo es la casa: sexualidad, invasion del território individual. In: Fundació Antoni Tàpies. (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (1973/1998) L'art c'est le corps. Preuves, No. 13, p. 140-173. Paris. In: Fundació Antoni Tàpies. (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

_____ (Ed.). (1980). *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (s/d) *Registros da XXIV Bienal de São Paulo (1998)*. Acessado em 04 de junho de 2005 em: http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/lygia_clark.htm.

Clarkson, P. & Mackewn, J. (1993). *Fritz Perls*. London: Sage Publications.

Cocchiarale, F. & Geiger, A. B. (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

- Cunha, A. G. (2000). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. (2ª Ed., 13ª reimpressão.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora.
- Demo, P. (1994). *Pesquisa e construção do conhecimento: metodologia científica no caminho de Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Demo, P. (2000). *Metodologia do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas.
- Dias, L. (2001). *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC.
- Duchamp, M. (1957/2002). O ato criador. In: Battcock, G. (Org.) *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Dufrenne, M. (1981/2004). *Estética e Filosofia*. (R. Figurelli, Trad.) São Paulo: Editora Perspectiva.
- Favaretto, C. F. (2000). *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: EDUSP.
- Ferreira, G. & Cotrim, C. (2006). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Figueiredo, L. (1998). *Lygia Clark, Helio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Figurelli, R. (2004). Prefácio à edição brasileira. In: Dufrenne, M. (1981/2004). *Estética e Filosofia*. (R. Figurelli, Trad.) São Paulo: Editora Perspectiva.
- Fonseca, A. H. L. (s.d.). *Interpretando Max Reinhardt: o que intentava Max Rheinhardt? O que com ele aprendeu Perls e a Gestalt-Terapia?* Laboratório Experimental de Psicologia e Psicoterapia Fenomenológico Existencial. Disponível em: <http://www.geocities.com/eksistencia/>. Consultado em 05.08.2006.

_____. (1989). *Psicoterapia e arte: considerações sobre um nexos desenhado*. Laboratório Experimental de Psicologia e Psicoterapia Fenomenológico Existencial. Disponível em: <http://www.geocities.com/eksistencia/>. Consultado em 05.08.2006.

Fundació Antoni Tàpies (1998). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

Furlan, R. (2001). A noção de consciência na estrutura do comportamento (Merleau-Ponty). *Psicologia USP*, Vol. 12, No.1. São Paulo.

Gil, J. (2005). Abrir o corpo. In: Rolnik, S. & Diserens, C. (Orgs.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca.

Goldstein, K. (1939/2000). *The Organism: a holistic approach to biology derived from pathological data in man*. New York: Zone Books.

Granzotto, R.L. (2005). *Gênese e construção de uma "Filosofia da Gestalt" na Gestalt-Terapia*. Dissertação de Mestrado não-publicada. Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Gullar, F. (1958/1980) *Lygia Clark: uma experiência radical*. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____(1999). *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Ed. Revan.

Hall, C.S. & Lindzey, G. (1971). *Teorias da Personalidade*. São Paulo: Editora Herder.

Jezer, M. (s.d). *Crazy hope & finite experience: final essays of Paul Goodman*. Book review. Acessado em 11 de janeiro de 2007 em: <http://www.zmag.org/zmag/articles/may95jezer.htm>.

Jimenez, M. (1997/2000). *O que é estética?* Rio Grande do Sul: Editora Unisinos.

Kaprow, A. (2006). O legado de Jackson Pollock. In: Ferreira, G. & Cotrim. C. (Orgs). *Escritos de artistas: anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Karl, F. R. (1988). *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1986). *Vocabulário da Psicanálise*. 9.Ed. São Paulo: Martins Fontes.

Louppe, L. (2005). Lygia Clark não para de atravessar nossos corpos. In: Rolnik, S. & Diserens, C. (Orgs.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca.

Maciel, S.M. (1997). *Corpo Invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Merleau-Ponty, M. (1942/1975). *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Ed. Interlivros.

_____ (1945/1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1946/1990). *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papirus.

_____ (1948/2004). *Conversas 1948*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1960/1991). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1969/2002). A percepção do outro e o diálogo. In: *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac&Naify.

_____ (1973). *Ciências do Homem e Fenomenologia*. São Paulo: Saraiva.

_____ (1980a). O metafísico no homem. In: *Merleau-Ponty, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1980b). De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: *Merleau-Ponty, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1980c). A dúvida de Cézanne. In: *Merleau-Ponty, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1992). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega Editora.

_____ (2000). *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Miller, M. V. (1980). Notes on Art and Symptoms. *The Gestalt Journal*, Vol. 3, No. 1, Spring, 86-98.

_____ (1989). Introduction to Gestalt Therapy Verbatim. *The Gestalt Journal*, Vol. 12, No. 1, Spring.

_____ (1994). The Poetics of Theory. In: Stoehr, T. (org.) (1994) *Nature Heals: The Psychological Essays of Paul Goodman (Natura sanat non medicus)*. The

Gestalt Journal Press, New York. Acessado em 11.01.07 em:
<http://www.gestalt.org/goodman.htm>

_____ (2002). The aesthetics of commitment: what gestalt therapists can learn from Cezanne and Miles Davis. *The Gestalt Journal*, Vol. 25, No. 1, 109-122.

Moraes, F. (1970/1983). O corpo é o motor da obra. *Arte em Revista*, No. 7, ano 5, p. 47-52, ago. São Paulo: CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea.

Muller, M.J. (2001). *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Coleção *Filosofia*, 122. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Muller, M.J. (2006). *Aprendendo Merleau-Ponty*. Comunicação oral em curso ministrado no CEGEST – Centro de Estudos de Gestalt Terapia de Brasília, em abril e novembro de 2005 e abril de 2006.

Néret, G. (2003). *Malevitch e o suprematismo*. Coleção *Taschen*. (M. R. P. Boléo, Trad.) Lisboa: Vernáculo Ltda.

Oiticica, H. (1968/1983). Aparecimento do supra-sensorial na Arte Brasileira. In: *Arte em revista*. No.7, Ano 5, p. 40-43. São Paulo: CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea.

Oliveira, L. C. B. (2004). *Experiência estética e objeto estético*. Manuscrito não-publicado.

Patriota, M. (2000). *Modernidade e vanguarda nas artes*. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da Universidade de Brasília/ Editora Plano.

Pedrosa, M. (1950/2000). Modulações entre a sensação e a idéia. In: Arantes, O. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV. Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.

_____ (1957/2000). O legado de Cézanne. In: Arantes, O. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV. Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.

_____ (1963/1980). Significação de Lygia Clark. In: FUNARTE (Ed.) *Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (1963/1998). A obra de Lygia Clark. In: Arantes, O. (Ed.) *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp.

_____ (1963/2005). A obra de Lygia Clark. In: Rolnik, S. (Org.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca.

_____ (1979). *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Editorial Kairós.

Penna, A.G. (1991). *História das idéias psicológicas*. Rio de Janeiro: Imago.

Perls, F. (1942/2002). *Ego, Fome e Agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus.

_____ (1969/1979). *Escarafunchando Fritz: dentro e fora da lata do lixo*. São Paulo: Summus.

Perls, F. (s/data) *A life cronology*. Disponível em: <http://www.gestalt.org/fritz.htm>. consultado em 03.01.2007.

Perls, F. Hefferline, R. & Goodman, P. (1951/1997). *Gestalt-Terapia*. São Paulo: Summus.

Perls, L. (1992). *Living at the boundary*. New York: The Gestalt Journal Press.

Petrelli, R. (2000). Transgredir é preciso. In: Monini, I. (Org). *Transgressão. Série Seminários, Vol. 5*. Goiânia: Ed. UCG.

Philippi, M.M. (2004). *Co-construindo pontes entre a Gestalt-Terapia e as Terapias Sistêmicas construtivistas e construcionistas sociais: subjetividade e intersubjetividade em questão*. Dissertação não-publicada. Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Brasília.

Quintás, A. L. (1992). *Estética*. (J. A. Classen, Trad.) Petrópolis: Vozes.

Rhyne, J. (2000). *Arte e Gestalt: padrões que convergem*. São Paulo: Summus.

Ribeiro, J. P. (1985). *Gestalt-Terapia: Refazendo um Caminho*. São Paulo: Summus Editorial.

_____ (1999). *Gestalt-Terapia de curta duração*. São Paulo: Summus Editorial.

_____ (2006). *Vademecum de Gestalt-Terapia: conceitos básicos*. São Paulo: Summus Editorial.

Ribeiro, L. (s/d). Acessado em 12 de janeiro de 2006 em:
http://br.geocities.com/lucia_math/moebius.htm

Rivera, T. (2003). *Gesto Analítico, Ato Criador: Duchamp com Lacan*. Trabalho apresentado no Segundo Encontro Mundial dos Estados Gerais da Psicanálise, outubro-novembro de 2003, Rio de Janeiro.

_____ (2006). Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte. In: Rivera, T. & Safatle, V. (Orgs.). *Psicanálise e arte*. São Paulo: Ed. Escuta.

Robine, J.M. (2003). Intentionality in Flesh and Blood: Toward a Psychopathology of Fore-Contacting. *International Gestalt Journal*, Vol. 26, No.2.

_____ (2005). A Gestalt-Terapia terá a ousadia de desenvolver seu paradigma pós-moderno? *Estudos e pesquisas em psicologia, UERJ, RJ, Ano 5, No.1.*

_____ (s/data). Do campo à situação. Artigo em fase de publicação.

Rolnik, S. (1996) Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso – Revista de psicanálise, São Paulo, V. 16, ano VIII, p. 43-48.*

_____ (1999) *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark.* Acessado em 09 de dezembro de 2006 em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/molda.doc>

_____ (2000) *O corpo vibrátil de Lygia Clark.* Folha de São Paulo, Caderno Mais! p.14, domingo, 30 de abril.

_____ (2005). Afinal, o que há por trás da coisa corporal? In: Rolnik, S. & Diserens, C. (Orgs.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento.* São Paulo: Pinacoteca.

Roszak, T. (1969/1972). *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil.* Petrópolis: Ed. Vozes.

Shepard (1975). *Fritz, an intimate Portrait of Fritz Perls and Gestalt Therapy.* New York: Saturday Review Press, E.P.Dutton & Co, Inc.

Sperling, D. (s.d.) *Corpo+Arte=Arquitetura. As proposições de Helio Oiticica e Lygia Clark.* Acessado em 15 de dezembro de 2006 em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/coletanea_ho/ho_sperling

Steiberg, L. (1962/2002). A arte contemporânea e a situação do seu público. In: Battcock, G. (Org.) *A nova arte.* São Paulo: Editora Perspectiva.

Stoehr, T. (1994/1999). *Aqui, ahora y lo que viene: Paul Goodman y la Psicoterapia Gestalt em tiempos de crisis mundial*. (R. Valenzuela, Trad., 2.ed.) Santiago: Editorial Cuatro Vientos.

Wulf, R. (1996). *The Historical Roots of Gestalt Therapy Theory*. *Gestalt Dialogue: Newsletter fo the Integrative Gestalt Centre*. Acessado em 11 de Janeiro de 2007 em: <http://www.gestalt.org/wulf.htm>.

Zilles, U. (1996/2002). A fenomenologia husserliana como método radical. In: Husserl, E. (1935/2002) *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: Edipucrs.

_____ (2001). *Fenomenologia hoje: existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Coleção Filosofia, 129. EDIPUCRS, Porto Alegre.

Anexos

Anexo 1 - Manifesto neoconcreto

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria.

Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o

pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos

que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A

influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário "geométrico" que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente

determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

**Amílcar de Castro
Ferreira Gullar
Franz Weissmann
Lygia Clark
Lygia Pape
Reynaldo Jardim
Theon Spanúdis**