

ARTE E MEDICINA OU DA RELAÇÃO ENTRE DISTINTOS MODOS DE CURA

Carlos Augusto Ribeiro

<https://orcid.org/0000-0001-7146-8629>

IELT (NOVA-FCSH)

Resumo: As potencialidades terapêuticas da arte são valorizadas e assumidas por artistas modernos e contemporâneos.

A predileção moderna pelo primitivo tem como pressuposto a possibilidade de renovação espiritual através do contacto com fontes de criatividade natural.

Artaud estipula como dever social da arte: a condução e a expressão de angústias e fúrias dispersas da época – um reconhecimento da importância da arte e da ficção enquanto fontes de modelos para a vida emocional.

Palavras-chave: Arte; Medicina; Terapia; Cura.

Abstract: The therapeutic potentials of art are valued and embraced by modern and contemporary artists.

The modern predilection for the primitive presupposes the possibility of spiritual renewal through contact with sources of natural creativity.

Artaud stipulates as a social duty of art: the conduction and the expression of the anxieties and scattered fury of the time - a recognition of the importance of art and fiction as sources of models for emotional life.

Keywords: Art; Medicine; Therapy; Healing.

O espírito, como o corpo, tem as suas doenças epidérmicas e o seu escorbuto [...]. Os diversos estados de alma são sempre, por conseguinte, correlativos aos do corpo. (La Mettrie)

A história da complexa relação entre arte e medicina (ou, mais genericamente, entre arte e ciência) é longa e frutuosa¹. Atestando uma das modalidades desse diálogo, nomeio duas obras: *Retrato de família* (2003) de Marilene Oliver e *Escultura Habitada* (1988) de Maria José Oliveira. Ambas são imagens do corpo – produtos de uma história que não se limita à da arte, mas inclui a da medicina. Respetivamente: corpos biológicos – visualizados e virtualizados pela imagiologia médica – ficcionalmente rematerializados; um corpo primordial anatomicamente reconstruído – traje sem dono de nossa humana condição. A obra de Marilene Oliver remete para uma imagem do corpo produzida por máquinas de imagens da medicina e, devido às quais, o olhar médico passa a depender, no diagnóstico, muito mais da observação de imagens que da observação do paciente. A peça de Maria José Oliveira remete para uma iconografia anatómica: para uma imagem do corpo que deve à aliança histórica entre o olhar (observação anatómica) e o desenho.

¹ Este texto é o desenvolvimento de "Expôr as feridas: relações entre arte e medicina", apresentado no *Colóquio Internacional Artes de Cura II – Prevenir, Cuidar e Curar*, Museu da Farmácia / IELT – NOVA FCSH, 26 de Outubro de 2017.

As potencialidades terapêuticas e exorcísticas da arte são valorizadas e assumidas por artistas, modernos e contemporâneos. Unicamente a título de exemplo, recorde-se alguns dos artistas que as reconhecem, explicitamente: Van Gogh, Picasso, Frida Kahlo, Ana Mendieta, Paula Rego ou Louise Bourgeois.

Em ruptura com a arte erudita e a ordem social existente, a predileção moderna pelo primitivo (Gombrich, 2002: 214-225) tem como pressuposto a possibilidade de renovação espiritual através de um contacto com as fontes de criatividade natural (a saber: o louco, a criança e o primitivo). Na busca de libertação dos artificios doentios da cultura moderna aposta-se no regresso a origens mais saudáveis: ao passado primitivo e exótico da humanidade, à inocência da infância, à incorruptibilidade de gente comum.

As artes, a escrita e a narração de histórias (lendo-as ou representando-as) são essenciais para o integral bem-estar do indivíduo – em conformidade com o pressuposto de não-separação entre a pessoa e o seu corpo, a saúde física e a saúde emocional. Lidando com material inconsciente, a literatura e a arte – tal como a psicanálise – são, em simultâneo, portas de acesso ao inconsciente² e dispositivos de sobrevivência

² “[...] It is a fantastic privilege to have access to the unconscious. I had to be worthy of this privilege, and to exercise it. It was a privilege also to be able to sublimate. A lot of people cannot sublimate. They have no access to their unconscious. There is something very special in being able to sublimate your unconscious, and something very painful in the access to it. But there is no escape from it, and no escape from access once it is given to you, once you are favored with it, whether you want it or not... To

(Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 131). Elas facultam o acesso à vida humana, às experiências interiores de pessoas imaginárias (reais ou ficcionais), retratadas e examinadas nas histórias; e a quem com elas se relacione a possibilidade de despertar (e diluir-se) em outros corpos e vozes, sustentando-se em um “trânsito de vidas” (Couto, 2009: 107). Dessa maneira, permitem o contacto consigo próprio (e com os outros), com o que somos, com os nossos sentimentos e emoções, contribuindo para uma vivência mais controlada destes (Dutton, 2010: 207). O controlo de um caos interior mediante formas, imagens e palavras (mobilizadas por energia criativa subjacente), as quais nos confrontam, inspiram, encorajam e confortam. A recuperação de um sentimento de harmonia e sanidade do indivíduo consigo próprio – após a libertação de vozes interiores ou a mitigação de ansiedade, medo e dor, decorrentes de experiências traumáticas (doenças, guerras ou crises económicas). É inestimável o valor da auto-expressão. Mais do que fantasia de prazer, está em jogo (não poucas vezes) uma medida de salvação pessoal: levantar o moral e tornar mais tolerável a vida (*vide* a criação artística e intelectual nos campos de concentração). Terríveis fracassos e necessidades estão na origem da arte. Uma dura luta por um modo pessoal de expressão, socialmente aceitável, subjaz à

escape you have to have a place to go. You have to have the courage to face risk. You have to have independence. All these things are gifts. They are blessings... Sublimation is a gift; lots of people cannot sublimate. The life of the artist is basically a denial of sex. [...]” (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 164)

necessidade de auto-reconhecimento³ do artista (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 166-167).

Provendo uma adaptação para o indivíduo, a literatura e arte permitem desarmar diversas armadilhas que o tolhem e confinam. Uma delas, a “armadilha da realidade” (Couto, 2009: 105). Sendo fiscalizadora do pensamento e cárcere inexpugnável de indivíduos que se esquecem de transpor o imediatamente perceptível (treinando a habilidade da transcendência) e se esquecem de que a realidade é o produto de uma construção social, a “armadilha da realidade” só pode ser desativada através da inquietação crítica e (imperativo atual) de um pensar (no sentido terapêutico⁴ do termo) o mundo (para curar as suas doenças).

³ “What modern art means is that you have to keep finding new ways to express yourself, to express the problems, that there are no settled ways, no fixed approach. This is a painful situation, and modern art is about this painful situation of having no absolutely definite way of expressing yourself. This is why modern art will continue, because this condition remains; it is the modern human condition.... It is about the hurt of not being able to express yourself properly, to express your intimate relations, your unconscious, to trust the world enough to express yourself directly in it. It is about trying to be sane in this situation, of being tentatively and temporarily sane by expressing yourself. All art comes from terrific failures and terrific needs that we have. It is about the difficulty of being a self because one is neglected. Everywhere in the modern world there is neglect, the need to be recognized, which is not satisfied. Art is a way of recognizing oneself, which is why it will always be modern.” (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 167)

⁴ Mia Couto argumenta que o exemplo de Ho Chi Minh – o de se ensinar a si próprio a ler para além dos muros da prisão – coincide com a tarefa de leitura e de pensamento. Porque “ensinar a ler é sempre ensinar a transpor o imediato. É ensinar a escolher entre sentidos visíveis e invisíveis. É ensinar a pensar no sentido original da palavra ‘pensar’ que significava ‘curar’ ou ‘tratar’ um ferimento.” (Couto, 2009: 105).

Antonin Artaud estipula como dever social da arte: a condução e a expressão de angústias e fúrias dispersas da época (1980: 110) – um reconhecimento da importância da arte e da ficção enquanto fontes de modelos para a vida emocional. O dever do artista: ser o ímã que atrai sobre si “todas as fúrias dispersas” ou ser o bode expiatório que abriga “no fundo do seu coração o coração da sua época” (1980: 110). Desse modo, o artista-mediador pode livrar a sua época do “mal-estar psicológico” (1980: 110). As obras de arte serviriam para extinguir, mediante a integração, “as partes obscuras da sombra” (1980: 110), o inconsciente da época. Mais adiante, afirma: “[...] A arte deve realmente lançar mão das preocupações particulares e içá-las ao nível de uma emoção capaz de dominar o tempo.” (1980: 111)

Em “Arte como Sobrevivência na Era Electrónica” (1973), Marshall McLuhan atribui ao artista a missão de perturbar os nossos sentidos e desestabilizar a nossa adaptação excessiva ao ambiente mediante a invenção de novos meios de percepção e o desenvolvimento de novas capacidades de adaptação e relacionamento com novas situações da existência (2009: 200-205). Na realidade, a “mesma insubmissão ao conformismo ambiente está na origem da investigação científica fecunda e é indispensável ao desenvolvimento da pessoa humana” (Todorov, 2017: 243).

Sublinhando a crescente urgência e relevância dos primeiros filmes de Charlie Chaplin, John Berger considera-os como um

"comentário íntimo ao século XX em que vivemos" (2016: 40). Tanto mais certo quando se observa, hoje em dia, uma visão e um padrão de vida "frenéticas, precárias, impiedosas, inexplicáveis" (Berger, 2016: 40), impostos pela tirania do capitalismo financeiro especulativo.

Sofrendo de crises pessoais, ideias suicidas na infância, um período de sofrimento causado por um acidente aéreo enquanto piloto de guerra, dores persistentes e de uma crise psíquica nos anos 1955-57, Joseph Beuys assume a dimensão terapêutica da arte. Joseph Beuys advoga que a arte é terapia (Beuys, 2010: 122): uma medicina espiritual capaz de curar enfermidades sociais e individuais. Uma terapia que exige, a cada pessoa, a criação (ou a recuperação) de uma consciência e implica um processo de conhecimento que ultrapassa a pretensão de "desviar agressões, ou dar algum passatempo às pessoas" (Beuys, 2010: 122). Fiel a uma tradição messiânica da vanguarda, Beuys via na arte o único método para libertar a humanidade da alienação da vida moderna. Considera que a arte é o meio ideal para a formação e o desenvolvimento integral (sempre inacabado) de cada ser humano. Valoriza uma educação artística integral – necessariamente expressa através de todas e quaisquer matérias (ciência, economia, direito, política, etc.), compreendidas como ramificações da criatividade em geral. Uma educação artística que fomenta as capacidades artísticas e possibilidades de cada indivíduo, livre e criativo no processo de efetiva auto-determinação própria (Beuys, 2010: 121-122).

Na urgência de "curar o povo alemão do trauma e do colapso do país" (Kuspit, 1993: 15), concebeu a sua prática artística como afim à de uma medicina espiritual (das ideias, da cultura e da sociedade, a transbordar a tarefa da classe médica) e concebeu as suas obras como escultura social, implicando um conceito alargado da arte (i.e. adaptado à imagem do homem enquanto centro e entidade criadora). Identificando a guerra como uma "enfermidade social" (Graevenitz, 1994: 254) e denunciando a crença patológica na racionalidade tecnocrática (Beuys, 2010: 23), quis restabelecer o equilíbrio entre as esferas separadas e desvinculadas (arte, sociedade e economia) e reconciliar a racionalidade técnico-científica com a criatividade artística. Reivindica a centralidade do ser humano em qualquer perspetiva de futuro e, forçosamente, no desenvolvimento de uma efetiva ordem democrática, desalojando, desse modo, a centralidade exclusiva de "forças económicas, isoladas e por si mesmas" para que possa ocorrer, segundo um modelo tripartido, "um equilíbrio entre a vida espiritual, estrutura legal e vida económica" (Beuys, 2010: 113).

Conjugando a dimensão de ritual e peça de teatro nas suas ações, recorre ao primitivo (rejeitado: ritos, práticas, objetos e símbolos, xamânicos ou cristãos) não só para "assinalar o carácter mortífero do presente", mas incutir a "necessidade de um confronto com forças perdidas" (Beuys, 2010: 23) em prol de futuras possibilidades. Assim, entende a morte e a ressurreição como algo positivo. Um processo de cura opera-se com *I Like*

America And America Likes Me (1974). Simbolizando o espectador, enfermo, Beuys fez-se transportar (de avião e ambulância) até uma galeria nova-iorquina onde coabitará com um coiote: "O homem ocidental doente, transformado em xamã, envolto em feltro com cajado de pastor, se reuniu com o animal divino, que o curou quando aceitou a sua alma e sua inteligência de animal." (Graevenitz, 1994: 254)

Conhecida por sujeitar o seu corpo a desconfortáveis ritos simbólicos, nos quais estica os limiares de dor⁵ e resistência, Marina Abramovic realiza a performance *Balkan Baroque* (1997). Durante quatro dias, sete horas por dia, na cave de um pavilhão, a partir do qual emana um odor insuportável, ela limpa e branqueia, com água e escovas e sabão, uma pilha de ossos com vestígios de carne. Durante o ritual de purificação, chora e canta canções folclóricas jugoslavas, da sua infância, sob as imagens (silenciosas) dos seus progenitores e sob as de si própria – primeiro a narrar o método de criação de um lobo de ratos, um rato-exterminador⁶ da própria família, e, depois, a dançar uma

⁵ "I had learned in *Rhythm 10* and *Thomas Lips* that pain was something like a sacred door to another state of consciousness. When you reached that door then another side opened." (Abramovic, 2016: 89).

⁶ O rato nunca mata ninguém da sua família. É, por isso, difícil matar um rato. Em caso de envenenamento da comida, são os mais fracos e doentes que são enviados. E, se estes morrerem, os mais saudáveis não tocam na comida. Marina Abramovic explica o processo de criação de um rato exterminador, no seu livro *Walk Through Walls*. É retirado um rato de uma família instalada num buraco (um de vários constituintes de um ninho). Enchendo todos os buracos, exceto um, com água, obriga-se a que os ratos de uma das famílias fujam pelo único buraco de saída. Na fuga, o caçador de ratos apanha-os e coloca-os (30 a 40 ratos, machos) numa gaiola. Sem comida, exceto água. Devido à sua anatomia,

frenética música sérvia. Comentário político sobre a Guerra da Jugoslávia, *Balkan Baroque* condensa uma "imagem universal da guerra" (Abramovic, 2016: 237).

Ana Mendieta alimentou o desejo de imagens poderosas, mágicas e curativas. Inspiraram-na as tradições africanas e pré-colombianas do culto da natureza tal como as práticas dos santeiros (Rio, 1987: 29). Partilhou profundamente a visão cósmica da Santería – a versão catolizada da religião africana Yoruba – segundo a qual a terra é trabalhada por poderosos espíritos (Perreault, 1987: 14). Assumindo o corpo próprio como meio artístico e símbolo, Ana Mendieta realiza um acto político e mágico com a série *Silhuetas* (Perreault, 1987: 10). A arte é o meio de reatar os laços com o universo e de se fundir com a terra – encarada como ser vivo e fonte maternal. Guiada pela necessidade interior e pela crença no poder regenerador da arte, estas obras ajudaram-na a curar-se (Perreault, 1987: 14). Por intermédio da apropriação de uma porção de terra, encontra um alívio temporário para a dor oriunda do exílio forçado de Cuba

os dentes dos ratos crescem ilimitadamente, podendo morrer por sufocamento. Os ratos, machos, da mesma família estão aprisionados na gaiola, esfomeados, recusando-se a matar os membros das suas famílias. Mas, uma vez que os seus dentes continuam a crescer, vêm-se obrigados a comer o mais fraco, e depois outro e outro. O caçador de ratos espera que só reste um único rato na gaiola. O caçador espera até ao momento em que os dentes do sobrevivente estejam crescidos a ponto de o sufocar e, então, abre a gaiola, e cega os olhos dele com uma faca, e deixa-o ir. O rato sobrevivente, cego e desesperado, corre para o buraco da sua família, matando todos os ratos que encontra no caminho, seja familiar ou não, até que um rato maior e mais forte o mate. O caçador de ratos volta a repetir o mesmo procedimento (Abramovic, 2016: 237-239).

para os EUA (onde viveu, durante a adolescência, em orfanatos e famílias de acolhimento) e vê recrudescer o sentimento de proximidade a Cuba e à natureza.

A eclosão de um cancro de mama, na década de oitenta, leva Jo Spence a mudar o seu estilo de vida. Como condição de sobrevivência e melhoria do bem-estar, retoma o controlo direto sobre o seu corpo e adota um regime alternativo de saúde (nomeadamente, através da eliminação de dependências alimentares: açúcar, gordura animal, sal e comida processada). Ao mesmo tempo passa a usar a fotografia sobre si própria, como forma de terapia⁷ e processo de cura. Até ao fim dos seus dias, na sequência do diagnóstico de cancro e da necessidade de remoção cirúrgica do seio esquerdo, a sua prática fotográfica foi norteada por uma auto-análise crítica e terapêutica.

Mediante a narrativa fotográfica, montagem e re-encenação performativa de traumas pessoais inicia um registo de imagens,

⁷ Jo Spence recusa a conceção de terapia usada pelos críticos de arte: "Certainly if feminists are involved in forms of therapy, many of us are not interested in adapting ourselves to the environment, nor in 'personal growth' (the two most popular definitions of therapy), but rather in undergoing a process of political analysis so that we are better equipped for struggle and change." (Spence, 2001: 352) E explicita a natureza ideológica do seu trabalho: "[...] we are interested to better understand how, through visual and other forms of representation, our psychological or subjective view of selves, and others, are constructed and held across the institutions of media, and within the hierarchical relationships in which we are constantly encountering the various facets of capital and state. In other words we don't just want to leave it to the professional, mediating, groups (whether they be in health, education, the media, or whatever) to represent the world to us, or to speak for us, however well intentioned – or not." (Spence, 2001: 352-353).

Picture of Health? (1982-86) e *Cancer Shock, Photonovel* (1982), num esforço de articulação dos complexos sentimentos de medo e raiva, lidando com questões de controlo, direitos dos doentes e terapias alternativas. Numa atitude, em certa medida, insólita, confronta-se com o problema da representação do cancro – quase sempre apresentado como doença incurável, metáfora de todas as lutas, cujas imagens são de uma miséria irremediável. Exibe imagens potencialmente chocantes do seu corpo aos olhares de médicos, familiares, homens e *mass media*, numa recusa do imperativo dominante de negação e repressão, devido ao qual a experiência institucionalizada do doente é transformada em banalidade, destituída de qualquer importância e potência. Intenta assim tomar controlo sobre a sua própria vida e, com a sua obra, continuar com a sua vida. Propugna pela acessibilidade universal de terapias alternativas, não invasivas, no tratamento do cancro. Questiona o olhar médico (que infantiliza o doente) e a conceção do corpo (enquanto campo de batalha) mantida pela medicina ortodoxa. Desprezando a razão da revolta do corpo, a medicina ortodoxa recorre a meios de o anestesiarem e silenciarem. À semelhança de uma guerra química e de métodos usados pela polícia e pelos militares contra indivíduos revoltosos ou insurreições da ordem social, também contra o cancro há unicamente três métodos institucionalizados: cirurgia, quimioterapia e radioterapia.

Em colaboração com terapeutas, Jo Spence desenvolveu a sua foto-terapia inspirando-se no psicodrama e em técnicas

de co-aconselhamento⁸. Consciente da função das imagens fotográficas na promoção de certos modos de construção, modos de ver e contar o mundo, ela procurou por meio de estratégias de reordenação, remodelação e reinvenção, fazer romper as noções comuns e inquestionáveis – nomeadamente, os estereótipos de feminilidade idealizada.

Contra a fixidez no retrato fotográfico, a nova forma de representação integra a representação de identidades múltiplas e fragmentadas. Mediante a alternância de posições (entre o sujeito fotografado e o fotógrafo, ligados por uma relação de reciprocidade), a pessoa diante da câmara fotográfica torna-se autor e sujeito da imagem. Numa combinação do sentimento pessoal com a apresentação de si, do pessoal com o fotográfico, a finalidade da foto-terapia é: projetar exteriormente múltiplos aspetos de si próprio com vista a uma posterior reintegração. Por via da reavaliação da própria vida, a foto-terapia possibilita a

⁸ O co-aconselhamento visa, mediante a troca de apoio mútuo, a libertação dos efeitos de experiências más e dolorosas do passado (dor, perda, embaraço, raiva). Baseia-se na alternância de posições (entre quem fala e quer fazer-se ouvir e um outro – quem ouve e está disponível para a escuta), tendo como fundamento uma necessidade humana básica (fazer-se ouvido por outro interlocutor). Pressupõe que cada pessoa tem recursos pessoais, inteligência para recuperar espontaneamente dessas situações negativas através de um processo natural de descarga emocional (choro, tremura, etc.). A descarga emocional adequada proporciona a libertação de um padrão rígido de atuação e de sentimento deixados pela ferida. Arte de escuta entre duas pessoas: ouvir e tomar atenção aos pensamentos e enunciados daquele que fala enquanto torna a experienciar as angústias acumuladas. Trata-se de eliminar padrões negativos e repetitivos de atuação derivados de uma situação angustiante ou de uma má experiência que ficou por avaliar e por nos desembaraçarmos.

transformação interior, de maneira a que o sujeito possa alcançar uma relação mais harmoniosa consigo próprio. Passando por uma temporária suspensão da sensação de estranheza e despersonalização, alcançar-se-ia um melhor relacionamento com a totalidade de ser / estar. E ficar-se-ia mais equipado para a luta e para a mudança. Jo Spence considera a foto-terapia como uma ferramenta de reinvenção de si própria dentro de possibilidades enunciadas; uma oportunidade de regresso a si própria, de se confrontar com a sua própria história e com a história ficcional de que se quer separar, desembaraçar-se, lidando com a perda (a barreira social do silêncio associada à perda) e com a morte numa relação mais descontraída e com um reforçado sentimento de retorno à vida. O prazer proporcionado pela destruição de um ícone ou de umas provas fotográficas equivale a uma ação direta sobre a própria realidade passada, inferior ou à promessa de erradicação de uma realidade inaceitável. Em vez de vítima, torna-se participante ativa da vida⁹.

⁹ Após o diagnóstico de leucemia, Jo Spence usa a câmara como um livro de anotações ('notebook') e mantém um diário – *The Final Project* (1991–92) – contendo documentação sobre os tratamentos administrados, foto-teatro, sessões de terapia fotográfica a propósito do envelhecimento e mortalidade e abordagens à morte em diferentes culturas. Hospitalizada em 1992, fotografa as visitas ao seu quarto (Marie Curie Hospice, Hampstead), desenvolve a obra "Hospice Diaries" onde documenta os dias bons e maus da vida, inspirando-se nos estudos do álbum de família, 'life writing' e livro de recortes ('Scrapbook'). Neles reúne todos os livros contendo fotografias e comentários, realizados quase diariamente desde os anos oitenta até à sua morte. Restam 40 livros (por ela designados de 'workbooks'), feitos com um duplo propósito: um registo pessoal íntimo para se lembrar e meio de partilhar o pessoal com os outros, publicitando, segundo o método feminista "o pessoal é político". Cada um desses livros é, em simultâneo, uma obra pessoal e privada, e, ainda, um documento antropológico, destinado

Lygia Clark entende a arte como preparação para a vida. O participante pode descobrir e recompor a sua realidade física e psíquica. Visando o equilíbrio entre corpo e mente, induz e canaliza experiências (psicoterapia experimental) baseadas em manipulação dos sentidos e interpretação das emoções.

Na fronteira entre a arte e a clínica, a obra de Lygia Clark reveste-se de uma dimensão social e política (Clark, 1998: 73). Debate-se contra o processo de coisificação e fetichização do objeto artístico e contesta o uso da arte de vanguarda como "forma de regulação social, e não de crítica e debate" (Borja-Villel, 1998: 14). Consequentemente, as suas obras vão perdendo o carácter objetual. Depois de admitir ter feito "arte para escapar do hospício" (Clark, 1998: 276), e com a qual aprendera a viver, deixa de fazer arte, reclamando "o simples viver sem [necessidade de] fazer qualquer proposição" (Clark, 1998: 273). A obra é o ato. Na década de sessenta e setenta, o espectador é chamado a ser o sujeito (incorporado) da sua própria experiência. Enquanto participante, é convidado a fazer, a alterar ou a usar um objeto segundo instruções escritas da artista – em suma: a ser suporte da existência e do significado das suas peças ou de experiências induzidas e canalizadas pela artista para desencadear a transformação psíquica (com recurso

a sobreviver ao seu autor – por via da documentação, tenta evitar que as experiências de luta com o cancro, como a de muitos pacientes até com outras adversidades, não se perdessem (porque elas, os pacientes e as suas experiências durante a doença, constam no registo, fazendo parte da história...) para a reflexão e aprendizagem dos que sobrevivem.

a objetos transicionais, feitos em materiais pobres e quotidianos, os quais permitem estabelecer relação entre o indivíduo e os outros ou a do indivíduo consigo próprio). O objeto está ligado ao corpo, tornando-se não um objeto apreendido pelos sentidos, mas um filtro sensorial através do qual o mundo é experimentado – tal como exemplifica *Máscaras Sensoriais* (1967) e *Máscara Abismo* (1968). Lygia Clark entende a arte como um ritual no qual o participante pode descobrir e recompor a sua realidade física e psíquica. Concebe a obra como "preparação para a vida" (e não como "reprodução da realidade") e, parafraseando Hélio Oiticica, o corpo como a primeira "sonda da vida" (Brett, 1998: 22). O espectador torna-se paciente da psicoterapia experimental por ela (apelidada de "estruturação do self" e) desenvolvida com grupos (estudantes da Sorbonne), pessoas isoladas ou em meio psiquiátrico. Segundo um modelo de reciprocidade, através do qual se dá a fusão dos papéis de artista e médico, o indivíduo tem a possibilidade de reinventar a sua existência por via da "ligação, bloqueamento e restrição" (Brett, 1998: 25). As experiências baseiam-se na manipulação dos sentidos e na interpretação das emoções, com vista a atingir um equilíbrio entre mente e corpo: "harmonizar a experiência vivida e a construção mental, o real e o imaginário" (Brett, 1998: 25). Refletindo sobre a sua atividade enquanto terapeuta em carta endereçada a Guy Brett, Lygia Clark declara o seu desígnio: nunca tratar "o psicótico como um louco, mas sim como um artista sem a obra de arte." (Herkenhoff, 1998: 47)

Independentemente de se considerar a doença (ou a dor que a assinala) e o sofrimento como males a erradicar, a extrair do corpo ou do espírito e a anulá-los – conforme à visão do Ocidente; independentemente de se considerar a doença e a dor como terapêutica desejável e saudável (enquanto nível superior de existência), a confiança no poder terapêutico da arte sustenta a transmutação artística do passado doloroso e o renascimento do criador. Independentemente da lógica do mal-doença-maldição ou, inversamente, da lógica da doença como significativa e benéfica (domada e compreendida como sentido), joga-se a possibilidade de transformação (e eventual cura) do indivíduo ao contar o seu passado. Muda o artista e muda a audiência. Estamos perante duas formas distintas de cura: a científica e a simbólica (Sandner, 1997: 202-204). A cura simbólica visa o corpo como um todo através do símbolo, enquanto agente intrapsíquico que opera a intersecção entre o psíquico e o físico. A cura científica (racional ou objetiva) usa os factos empíricos e um repertório de técnicas específicas; estabelece a sua base a partir de sólidos conhecimentos anatómicos, fisiológicos e farmacológicos – por essa razão, concentrando a sua atenção em órgãos específicos, e raramente no corpo como um todo – e fundamenta-se em procedimentos testados e aprovados. Enquanto o factual e o possível constitui o domínio da ciência, a fantasia e os factos – por conseguinte, não só o possível, mas também o imaginável – sustentam as humanidades (Wilson, 2018: 77). As humanidades não são distintas da ciência (Wilson, 2018: 183). Ambas são dois ramos do conhecimento, conjugáveis, que

partilham “a mesma origem e os mesmos processos cerebrais da criatividade” (Wilson, 2018: 85).

Bibliografia

Abramovic, Marina, *Walk Through Walls – A Memoir*, UK: Penguin Fig Tree, 2016.

Ammann, Jean Christophe / Jacqueline Burchardt (org.), Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi – *Bâtissons Une Cathédrale – Entretien*, L'Arche, 1988.

Artaud, Antonin, “A Anarquia Social da Arte” in *Mensagens Revolucionárias*, Lisboa: & etc, 1980, p. 110-112.

Berger, John, “Alguns Apontamentos Sobre A Arte de Cair” in *Confabulações*, Lisboa: Relógio D'Água, 2016, p. 35-43.

Bernadec, Marie-Laure e Obrist, Hans-Ulrich (org.), *Louise Bourgeois – Destruction Of The Father, Reconstruction Of The Father, Writings and Interviews 1923-1997*, Londres: Violette Editions, 2000.

Beuys, Joseph, *Cada Homem Um Artista*, trad. Júlio do Carmo Gomes, Porto: 7 Nós, 2010.

Borja-Villel, Manuel J., “Introdução” in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 13-15.

Clark, Lygia, "Conferência Pronunciada na Escola Nacional de Arquitectura em Belo Horizonte em 1956" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 71-73.

Clark, Lygia, "Paris, 31 de Março de 1971 – Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 276-277.

Clark, Lygia, "6 de Maio de 1972", in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 272-275.

Brett, Guy, "Lygia Clark: Seis Células" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 17-35.

Couto, Mia, "Quebrar Armadilhas" in *E Se Obama Fosse Africano? E Outras InterInvenções*, Lisboa: Caminho, 2009, p. 101-113.

Dutton, Denis, "Os Usos da Ficção" in *Arte e Instinto*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, p. 175-226.

Gombrich, E.H., *The Preference for the Primitive – Episodes in the History of Western Taste and Art*, London & New York: Phaidon, 2002.

Graevenitz, Antje von, "Curar" in *Joseph Beuys*, Madrid: Museu Nacional Centro Reina Sofia, 1994, p. 254.

Herkenhoff, Paulo, "Lygia Clark" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 36-53.

Kahlo, Frida, "Carta a Carlos Chávez [Outubro, 1939]" in Raquel Tibol (org.), *Escritos de Frida Kahlo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, p. 277-279.

Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

McLuhan, Marshall, "A Arte como Sobrevivência na Era Electrónica" (1973) in Stephanie McLuhan e David Staines (org.), *Compreender-me – Conferências e Entrevistas*, Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

Perreault, John, "Earth and Fire – Mendieta's Body of Work" in *Ana Mendieta – A Retrospective*, Nova Iorque: New Museum of Contemporary Art, 1987. Disponível em http://ca.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6463. [consultado a 29-09-2018].

Rio, Petra Barreras del, "Ana Mendieta – An Historical Overview", in *Ana Mendieta – A Retrospective*, Nova Iorque: New Museum of Contemporary Art, 1987. Disponível em http://ca.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6463. [consultado a 29-09-2018]

Sandner, Donald, *Os Navajos e o Processo de Simbólico da Cura – Uma Investigação Psicológica dos Rituais, Magia e Medicina*, São Paulo: Summus, 1997.

Spence, Jo, "Beyond the Family Album" in Hilary Robinson (org.) *Feminism Art-Theory – An Anthology 1968-2000*, Oxford / Massachusetts: Blackwell Publishers, 1980 (reed.2001), p. 352-360.

Todorov, Tzvetan, *O Triunfo do Artista*, Lisboa: Edições 70, 2017.

Wilson, Edward O., *Homo Creator*, Lisboa: Clube do Autor, 2018.