

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FLAVIA JAKEMIU ARAUJO BORTOLON

**A NOSTALGIA DO CORPO:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO NA OBRA DE LYGIA CLARK**

CURITIBA
2015

Flavia Jakemiu Araujo Bortolon

**A NOSTALGIA DO CORPO:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO NA OBRA DE LYGIA CLARK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

Curitiba
2015

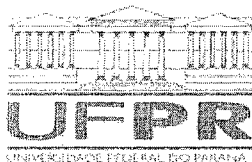
Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bortolon, Flavia Jakemiu Araujo
A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia
Clark. / Flavia Jakemiu Araujo Bortolon. – Curitiba, 2015.
112 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Artur Freitas
Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes
Universidade Federal do Paraná.

1. História da arte – arte moderna – Clark, Lygia, 1920-.
2. Corpo – percepção – escultura moderna. 3. Arte moderna – Século
XX – Brasil. I. Título.

CDD 709.04



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a argüição da Dissertação de Mestrado de **FLAVIA JAKEMIU ARAUJO BORTOLON**, intitulada: **A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua...*APROVAÇÃO*....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

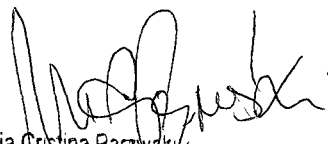
Curitiba, vinte e seis de junho de dois mil e quinze.

Prof. Dr. Artur Freitas (orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)
1º Examinador

Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
2º Examinador





Maria Cristina Parzyski
Secretária do Programa
da Pós - Graduação em História /UFPR
Matrícula 342231

CONFERE COM O ORIGINAL

Curitiba, 4 de agosto de 2015

Programa de Pós Graduação em História da UFPR

RESUMO

A dissertação de mestrado debate as questões dos limites do corpo conforme proposto pela artista plástica brasileira Lygia Clark, por meio de suas obras sensoriais (1965/1969). Para tal fim, foi realizada uma pesquisa documental em textos de críticos de arte, jornais e cartas da artista, durante o período de sua produção até exposições mais recentes. Como forma de análise dividiu-se as obras em três categorias de caráter individuais, coletivas e espaciais.

Em 1964, com a tomada do Governo pelos Militares a sociedade brasileira entrou em um momento histórico de restrições e punições severas. Nesse período de cerceamento da liberdade de expressão no Brasil, vários artistas questionaram qual deveria ser a função da arte dentro daquela configuração sociopolítica ditatorial, que problematizava as aspirações de uma possível revolução socialista presente no imaginário de alguns artistas e intelectuais. Somando-se à nova ordem política que se apresentava, outras questões surgidas fora do Brasil eram acrescidas às opiniões que vieram a influenciar as representações e ações intelectuais e artísticas.

O corpo passou a fazer parte da obra, possibilitando o questionamento das sensações que são impostas por instrumentos (objetos sensoriais) e por espaços onde se inserem. A obra desses artistas passou a questionar não somente o que é arte, mas também o local onde essas peças podiam ser apresentadas. Leitora do filósofo Merleau-Ponty, Clark propunha experiências fenomenológicas, participativas, que não deixavam o espectador passivo perante os movimentos do objeto e do corpo. Assim, Lygia Clark posicionou-se de quatro formas gerais diante dos limites, sensoriais e éticos do corpo, (1) a relação física e psicológica do corpo individual do participante com objetos sensíveis, ditos sensoriais, (2) a correlação voluntária e dialógica entre corpos distintos de participantes, (3) a interação entre corpo e obra por meio da problematização ou mesmo da inversão de performances generificadas e, por fim, (4) a expansão do entendimento de corporeidade em direção à noção de casa e instalação.

Palavras-chave: Lygia Clark; limites corporais; individuais e coletivas.

ABSTRACT

This dissertation discusses the perception of the body limitations suggested by the Brazilian artist Lygia Clark, through her sensorial works (1965/1969). To do so, it was held a documentary research in art critics texts, as well as an investigation through newspapers and letters from the artist from the period of its production until more recent exhibitions. For the analysis proposed, the work from the artist were divided into three categories: individual, collective and space.

In 1964, with the takeover of government by the military forces, Brazilian society entered a historic moment of restrictions and severe punishment. This period of restrict freedom of expression, made various artists questioned what should be the function of art within that dictatorial sociopolitical configuration, and to problematize about the aspirations of a possible socialist revolution present in the imagination of some artists and intellectuals. Adding to the new political order, other issues arising out of Brazil were added to the opinions that were to influence the representations, intellectual and artistic actions.

The body became a part of the work, bringing the sensations that were imposed by instruments (sense objects) and areas where they were inserted. The work of these artists began to question, not only what art is, but also where these art pieces could be exhibited to the public. Reader of the philosopher Merleau-Ponty, Clark proposed phenomenological, participatory experiences, which did not allowed a passive spectator before the subject's movements and body. Thus, Lygia Clark stood before the limits, sensory and ethical body, (1) the physical and psychological relationship of the individual participant's body with sensitive objects, said sensory, (2) the voluntary and dialogical correlation between different bodies of participants (3) and the interaction between the body and project through the problematic or even reverse gendered performances and, finally, (4) the expanding toward embodiment understanding the concept of home and installation.

Keywords: Lygia Clark ; bodily limits; individual and collective

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Capa do disco Tropicália ou Panis et Circencis (1968)
- Figura 2 – Catálogo Nova Objetividade Brasileira (1967)
- Figura 3 – Manifesto Neoconcreto (1959)
- Figura 4 – Parangolés, Hélio Oiticica (1964)
- Figura 5- Passeata contra a censura
- Figura 6 – Bólide caixa 18, Hélio Oiticica (1965-66)
- Figura 7 – Superfícies moduladas, Lygia Clark (1959)
- Figura 8 – Bichos, Lygia Clark (1960)
- Figura 9 – Caminhando, Lygia Clark (1963)
- Figura 10 – Livro sensorial, Lygia Clark (1968)
- Figura 11 – Cesariana, de Lygia Clark (1968)
- Figura 12- Baba antropofágica, Lygia Clark (1973)
- Figura 13 – Manifesto Neoconcreto
- Figura 14 – Pedra e ar, Lygia Clark (1966)
- Figura 15 – Ping-Pong, Lygia Clark (1966)
- Figura 16 – água e conchas, Lygia Clark (1966)
- Figura 17 – Jornal do Brasil, Caderno GB, Caminhando de capacêtes vivenciais, 1967
- Figura 18- Desenhe com o Dedo (1966)
- Figura 19 – Luvas sensoriais, Lygia Clark (1968)
- Figura 20 – Jornal do Comércio, 15 de janeiro de 1967
- Figura 21- Ovo Mortalha (1968) Lygia Clark
- Figura 22- Lygia Clark, Diálogo: Óculos, 1968.
- Figura 23 – O eu e o tu, Lygia Clark (1967)
- Figura 24 – Detalhe de O eu e o tu, Lygia Clark (1967)
- Figura 25 – Revista Visão, 28 de abril de 1967
- Figura 26 – Movimentos feministas (1969)
- Figura 27 – Roupas-corpo-roupa: cesariana, Lygia Clark (1968)
- Figura 28 – Roupas-corpo-Roupa: cesariana, Lygia Clark (1968)
- Figura 29 – A casa é o corpo, Lygia Clark (1968)
- Figura 30 – Detalhe de A casa é o corpo, Lygia Clark (1968)

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1-Introdução | 1 |
| 2- Arte brasileira nos anos 1960/70 | 15 |
| 2.1- Movimentos artísticos brasileiros nos anos 60/70 | 16 |
| 2.2- Arte de vanguarda brasileira | 24 |
| 2.3- O ressurgimento do corpo nas obras da arte nacional | 30 |
| 3- Lygia Clark: do neoconcretismo ao corpo | 36 |
| 3.1- Lygia Clark: o início nas artes plásticas | 37 |
| 3.1 - Lygia Clark: concretismo e neoconcretismo brasileiro | 38 |
| 3.2 - Lygia Clark: fase sensorial e psicanalítica | 48 |
| 4 - Série nostalgia do corpo e objetos sensoriais de Lygia Clark | 57 |
| 4.1.- Os limites de si: corpo individual..... | 59 |
| 4.2 -Os limites do outro: corpo dialógico..... | 74 |
| 4.3-Os limites do gênero: corpo sexual..... | 77 |
| 4.4- A casa é o corpo: útero habitat | 89 |
| 5- Conclusão | 96 |
| 7- Referencias | 100 |
| 8- Fontes | 104 |
| 9- Anexos..... | 107 |

1 INTRODUÇÃO

Tendo em vista o papel de destaque que coube à Lygia Clark no campo mais amplo da alteração do objeto de arte, algo típico da arte de vanguarda dos anos 1960, esta pesquisa pretende mapear, através de casos exemplares, as diversas estratégias com que a artista, por meio de suas obras, abordou os eventuais limites estéticos, sensoriais e éticos do uso do corpo. Trata-se, por outras palavras, de um modo de averiguar, a cada obra de arte, o que a artista propôs como delimitação dos corpos dos participantes que atuam no interior de suas propostas poéticas. Para tanto, foram eleitos dois eixos principais de análise, a saber: (1) as múltiplas formas de relação dos corpos com os objetos ou ambientes externos propostos pela artista e (2) o componente dialógico, que pressupõe o contato direto entre dois ou mais corpos, quando situados numa mesma proposição. Como se verá no último capítulo desta pesquisa, esses dois eixos principais darão origem a quatro maneiras interligadas, mas distintas de delimitação corporal. Elas estão presentes nas principais obras da artista, realizadas na segunda metade dos anos 1960, a saber: os objetos sensoriais de exploração individual, os de uso coletivo e dialógico, as propostas igualmente dialógicas de cunho generificado e, por fim, a instalação *A Casa é o Corpo*, que propõe uma relação entre o espaço ambiental e a alusão explícita ao útero materno.

Uma das vantagens, mas ao mesmo tempo um dos problemas centrais de se estudar a obra de Lygia Clark é a sua imensa fortuna crítica. Dos anos 1950 aos dias atuais, a trajetória artística e biográfica da artista foi e vem sendo alvo de uma vasta e eclética historiografia, que varia dos estudos críticos e propriamente artísticos a análises históricas e contextuais, passando por interpretações especializadas no campo da psicanálise e da filosofia. Dentre os muitos estudos realizados sobre Lygia Clark, uma das primeiras pesquisas abrangentes sobre as obras da artista foi escrita em 1992, por Maria Alice Milliet. Trata-se do livro *“Lygia Clark: obra-trajeto”*, que apresenta a trajetória artista de Lygia, analisando as principais obras e conceitos por ela desenvolvidos. Dois anos mais tarde, em 1994, o filósofo Ricardo Nascimento Fabbrini publicou *“O espaço de Lygia Clark”*, resultado de uma dissertação de mestrado defendida em 1991.

Pouco tempo depois, em 1998, foram publicadas as cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark durante 1964 até 1974. Nelas, há confidências pessoais que tiveram grande impacto na interpretação dos projetos poéticos da artista. No livro *“Lygia Clark Hélio Oiticica: cartas 1964-74”*, Luciano Figueiredo traz uma rica fonte de pesquisa sobre ambos

os artistas e como se posicionavam perante as questões da arte, da política e de alguns problemas pessoais.

Voltados para as questões sobretudo psicanalíticas envolvidas no processo criativo de Lygia Clark entre o final da década de 1960 e os anos 1980 estão os trabalhos realizados pela a psicoterapeuta Suely Rolnik. Desde meados dos anos 1990, Suely vem sendo responsável por diversas investigações sobre a artista, com destaque para um estudo sobre construção da memória sensível acerca da obra de Lygia Clark, no qual se realizaram 65 filmes com entrevistas no Brasil e em outros países em que Lygia Clark expôs. A pesquisa resultou em publicações como: *“Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”* em 1996, *“Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”* e *“Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”* em 2002. Rolnik foi também curadora e editora dos catálogos *“Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento”*, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005, e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006.

As experiências artísticas após 1970 de Lygia Clark com a arte voltada para usos terapêuticos foram publicadas pelo companheiro de trabalho, o psiquiatra Lula Wanderley, com quem Lygia chegou a realizar alguns trabalhos dentro do âmbito clínico. Em *“O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark”*, de 2002, Wanderley relata os tratamentos com pacientes de uma clinica psiquiátrica por meio das obras de ordem “relacional” desenvolvidas por Lygia Clark.

De caráter mais biográfico foi publicada em 2004 a obra *“Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte”*, de Beatriz Carneiro, que aborda a trajetória artística de Lygia juntamente com os acontecimentos pessoais da artista, baseando as análises das obras de Lygia Clark dentro das noções foucaultianas de corpo, expressão e loucura.

Uma das publicações que proporcionaram amplo destaque internacional para a obra de Lygia Clark realizada no período dos anos 1970 foi a pesquisa do crítico Guy Brett, após entrar em contato com a obra da artista, quando veio ao Brasil, em 1965, cobrir para o jornal *Times* a Bienal de São Paulo. Posteriormente, Brett publicou textos jornalísticos sobre as demais mostras de Lygia em galerias de outros países. Em 2005, diversos escritos do jornalista e crítico de arte foram reunidos e publicados na obra *“Brasil experimental-Arte/vida: proposições e paradoxos”*, trazendo uma ampla relação das exposições de Lygia Clark, fotografias tiradas durante as mostras, as entrevistas realizadas com a artista no período e os conceitos tanto de arte participativa e sensorial quanto de intervenção clínica.

Outra importante pesquisa internacional é *“Lygia Clark (L'enveloppe) : La fin de la*

modernité et le désir du contact”, de Sylvie Coëllier, publicado em 2003, em que as obras em que o participante é vestido são analisadas dentro de uma perspectiva de envelopamento, analisadas no âmbito das questões do corpo feminino. “*Participation*”, de Claire Bishop, por sua vez, foi publicado em 2005. Nela, a autora aponta Lygia Clark como uma das principais artistas a convocar o público a participar, com o toque, com o corpo, num movimento de vestir e entrar no interior da obra de arte. Em 2012, a pesquisadora da arte da performance Amélia Jones inclui, em “*The artist’s body*”, Lygia Clark entre os principais artistas internacionais a proporem o uso do corpo como parte da obra de arte durante os anos de 1960 e finais de 1970. Jones (2012) analisa, por exemplo, a utilização da obra Roupa-Corpo-Roupa como uma maneira encontrada por Lygia Clark para que o participante tocasse o corpo do outro e que fosse por ele tocado por meio do tato.

No campo mais dispersos dos textos publicados em catálogos das exposições, merecem destaque, de início, aqueles que foram selecionados em 1980 pela Funarte, assim como aqueles oriundos da exposição em Barcelona, em 1997; o catálogo do MAM-SP de Paulo Herkenhoff, publicado em 1999; os textos do Itaú Cultural de 2012; e a recente e importantíssima exposição realizada em 2014 no MOMA de Nova Iorque. O catálogo da Funarte “*Lygia Clark*” relata a exposição ocorrida em 1980, com textos da própria artista juntamente com ensaios críticos de Ferreira Gullar (*Lygia Clark: uma experiencia radical*) e Mario Pedrosa (*Significação de Lygia Clark*). Nesse texto, Gullar (1980, p.8) descreve a obra de Lygia como “a redescoberta do espaço”, enquanto que, para Mario Pedrosa (1980, p.17), a artista combina o conceito de espaço com a participação do público, dando origem a uma situação em que as obras propostas, nas suas palavras, “*já não são conceitos estáticos ou passivos, nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjetivo. Não se trata mais de um espaço contemplativo mas de um espaço circundante*”.

Há ainda o importante catálogo da fundação Antoni Tàpies intitulado “*Lygia Clark: retrospectiva*”. A exposição, ocorrida em Barcelona em 21 de outubro 1997, contou com a curadoria de Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita Mayo e Luciano Figueiredo. No catálogo desta exposição, Borja-Villel (1997, p. 13) observa que “*os programas funcionais do construtivismo foram canibalizados e carnavalizados por Lygia, transformados em bichos ou em máscaras grotescas com as quais tentava libertar o sujeito*”.

Relacionada com o corpo do sujeito-participante, a arquitetura subjetiva realizada por Lygia Clark aparece em destaque no texto do catálogo do Museu de arte Moderna de São Paulo de 1999, escrito por Paulo Herkenhoff.

A exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2014, por sua vez, contou com 300 obras da artista e foi intitulada “*Lygia Clark: o abandono da arte, 1948-1988*”. O catálogo dessa exposição contou com textos dos curadores Luis Pérez-Oramas e Connie Butler, além escritos de artistas brasileiros e da própria Lygia Clark. Em linhas gerais, Lygia Clark é ali apresentada não apenas como uma artista, mas também como uma relevante intelectual brasileira que trouxe a introspectividade como destaque em suas obras, assim como teria ocorrido, no contexto da literatura nacional brasileira, com Clarice Lispector.

Lygia Clark nasceu em Belo Horizonte, em 1920, em uma família tradicional de advogados. Em 1940, após se casar, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos artísticos com o paisagista Burle Marx. Interessou-se pela arte como uma forma de terapia para as crises pós-partos, como uma distração. O interesse de Lygia Clark aprofundou-se e ela viajou para estudar na França, com Fernand Léger. Ao retornar, entrou em contato com um grupo de artistas nacionais com os mesmos questionamentos sobre a forma da arte e passou a fazer parte do grupo concretista Frente.

Em 1959, em exposição com artistas como Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1929-2004), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann (1911-2005) e Abraham Palatnik (1928), Clark se destaca ao sugerir inovações em suas propostas artísticas, nas quais o quadro (o quadro em si, não somente o que estava pintado na sua superfície) e a moldura passam a figurar como componente problemático. As formas geométricas e os espaços entre telas e molduras passam a fazer parte da obra na série *Superfícies moduladas* e na série *Contra-relevos*.

As preocupações com os espaços e linhas orgânicas¹ de Lygia Clark transbordam o concretismo. Clark encontra sua base teórica nos conceitos filosóficos de Merleau-Ponty (1908-1961), que acarretam uma visão de arte participativa. Clark e o grupo dos concretistas definem, em reunião, uma nova denominação para a produção artística, filha e questionadora do concretismo. Nasce, o neoconcretismo brasileiro. Assim, livre da estrutura do quadro e da pintura, Lygia Clark produz estruturas orgânicas que são formadas dos espaços entre as placas, não mais penduradas na parede, mas soltas sobre uma base, nascendo os *Casulos*.

1 No contexto da arte internacional dos anos 1960, a ideia de “linhas orgânicas”, bem como a de “estruturas orgânicas” remetia à eventual semelhança das formas da arte com as curvas encontradas nas estruturas vivas, como em plantas e animais, com características mais arredondadas e menos retas, como ocorre em muitos objetos construídos pelos homens. Para Lygia Clark, todavia, o conceito é mais específico, pois traduz, no campo da produção artística, uma concepção vitalista da própria obra de arte. Nesse âmbito, Lygia Clark definia o que seria esse padrão com as seguintes palavras: “Para mim o que é importante é que a superfície seja um corpo orgânico como uma entidade viva.” (manuscrito de 1960, in catálogo Tapiès, op.cit; p.140)

Do manuseio das superfícies à criação dos *Casulos* por Clark, nasce a ideia do que seriam os *Bichos* (1960), estruturas modulares compostas por placas de metais com dobradiças que possibilitam, através do manuseio, a mudança de forma da obra. Os *Bichos* atingem a busca pelo desejo por estruturas orgânicas e espaciais que não estão mais presas a nenhuma forma de superfície e que são construídas e reconstruídas a todo toque do público, que passa a interagir com as peças. Nas exposições seguintes, Lygia Clark leva suas obras *Bichos*, *Trepantes* e *Obra-Mole* para assumirem uma posição entre a vanguarda nacional, que, por meio de manifestos assinados também por ela, delimita a função da obra de arte perante a sociedade.

A vanguarda nacional daquele período, 1960/70, estava incluída entre as contestações das concepções da funcionalidade da arte, do papel social que essa deveria ou não cumprir, além das questões estéticas e consumistas dos objetos artísticos². O movimento ocorria em consonância com as mudanças sociais, políticas e econômicas que estavam surgindo, como, por exemplo, as inovações na área da saúde e do controle familiar, a maior produção de bens de consumo de massa, o maior acesso aos meios de comunicação e educação e uma economia crescente em contraposição a um golpe de estado que impunha a ditadura militar no poder. O governo autoritário à época impõe um cerceamento da liberdade, fecha salões de arte e galerias e censura obras, fazendo com que muitos companheiros do grupo artístico de Lygia Clark buscassem o exílio.

Dentro desse contexto artístico e político-social, Lygia Clark produziu obras de realce e se destacou como uma das principais artistas brasileiras, manipulando os quadros, retirando-os de seu conforto na parede, torcendo-os e dividindo-os em busca de um espaço, que denomina orgânico, até a manipulação deles em espaços totalmente livres ao público. A artista altera o “objeto” como a obra de arte (uma pintura em um quadro, uma escultura fixa) até sua exclusão, quando passa a lidar com as percepções corporais como arte. As sensações proporcionadas por objetos relacionais, como luvas, óculos, peças de vestuário, sacos plásticos, elásticos ou estruturas maiores em que o sujeito pode entrar, devem suscitar sentimentos e memórias aos participantes e, posteriormente, ao indivíduo solitário. Esse sujeito, bem como a artista, busca um limite para a concepção do corpo-eu. Esse limite, justamente, será como veremos, a principal questão de análise desta dissertação. Pois com

2 O programa de uma vanguarda de transformação política e o programa de uma vanguarda experimental das artes plásticas estiveram então muito próximos devido ao contexto político do país, à efervescência da produção artística e à postura crítica dos artistas (REIS, 2006, p.7)

afirma Luis Pérez-Oramas:

For Clark, painting was never a shadow: in other word, and to further activate this interplay with Pliny that I've made a ritornello, in her work painting was never motivated by the absence of a body. Yet it was the absence of a body – the multiple, various, uncountable absences of bodies of others as well as the absence of her own body, her sense of what she jarringly called “nostalgia of the body” - that constituted the original, incessant, enessant, enexhaustible, and final problem that Clark addressed as an artist. (Catalogo Moma, 2014, p.46)

Foi a partir da pintura, portanto, que a artista chegou ao questionamento da problemática do corpo, buscando e se interessando cada vez mais pelo dado sensorial e, na sequência, psicológico, da experiência estética individual e coletiva do sujeito. Para Brett (2005, p.21), inclusive, as proposições de Lygia Clark almejam a fusão do corpo com a mente, estabelecendo relações sensuais por intermédio de seu peso, tamanho e textura, elasticidade, liquidez, temperatura e assim por diante, tornando-se “alvos” para impulsos afetivos ou mesmo agressivos do espectador.

Como é notoriamente sabido por meio da hoje ampla historiografia dedicada aos primórdios do neoconcretismo, parte considerável das questões estéticas de Lygia Clark sobre o “corpo” surge do embate direto com o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Nesse sentido, algo do pensamento de Lygia Clark parte do princípio da fenomenologia de Merleau-Ponty, em que todas as relações dos sentidos humanos se estabelecem através da relação entre corporeidade, pensamento e estímulos externos. Ou como afirma o próprio filósofo “*das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência*” (Merleau-Ponty, 1999, p. 497), a experiência do corpo é a criadora de sentidos. Para o autor, é preciso ter em mente que o pensamento científico muitas vezes desconsidera a fenomenologia própria da experiência humana dobrada sobre si mesma. Nas suas palavras,

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (Merleau-Ponty, 1999, p. 308).

Para analisar, portanto, alguns dos modos com que a artista abordou, em suas obras, os eventuais limites dos corpos, faz-se necessário estabelecer minimamente um conceito de corpo, um conceito tão aberto quanto as disposições de suas próprias obras: a relação do corpo com o sujeito e a construção da realidade por meio deste mesmo corpo. Para Dupond, por exemplo,

Na fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty distingue 1/ “corpo objetivo”, que tem o modo de ser de uma “coisa”, que é, segundo uma nota de trabalho de 1958 “corpo animal analisado, decomposto em elemento”, 2/ o “corpo fenomenal” ou “corpo próprio”, que a um só tempo é “eu” e “meu”, no qual me apreendo com exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo, que, portanto, só está presente para si próprio a distancia e não pode se fechar numa pura interioridade (segundo a mesma nota de trabalho, a passagem do corpo objetivo para o corpo fenomenal “não é passagem ao para si, é sua unidade, sua totalidade, a qual é visível mesmo de fora, embora o aspecto para outrem e para mim nunca seja o mesmo”). O corpo fenomenal é, assim um “corpo-sujeito”, no sentido de um sujeito natural (pp231) ou de um eu natural (pp502), provido de uma “estrutura metafísica” mediante a qual ele é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e de história. (Dupond. 2010, p.12)

Assim, na fenomenologia da percepção, o corpo é responsável para Merleau-Ponty como a maneira do indivíduo perceber o mundo. Há aqui, como se vê, uma diferença fundamental entre, de um lado, o corpo animal dissecado como objeto pelo discurso científico, e o corpo sujeito, de corte fenomenológico, que como tal depende em certa medida de uma espécie de consciência do corpo que pensa sobre sua própria corporeidade. O sujeito, como corpo, desta maneira, não é um evento ou parte do mundo – como coisa, um objeto do discurso sem corpo –, mas a instância fundamental de um "pacto de intencionalidade vital", no qual o corpo conduz o mundo em si como o mundo o conduz. Como nos lembra do próprio Merleau-Ponty,

Enquanto tenho um corpo e atuo através dele no mundo, o espaço e o tempo não são para mim uma série de pontos justapostos, menos ainda, uma infinidade de relações sobre as quais minha consciência operaria a síntese e onde ela implicaria meu corpo. Eu não estou no espaço e no tempo; não penso o espaço e o tempo. Eu sou em relação ao espaço e ao tempo. Meu corpo se aplica a eles e os abraça (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 322).

Apesar das evidentes dificuldades conceituais envolvidas nesta noção complexa de “corpo”, parece, todavia compreensível que Lygia Clark, como veremos, tenha muitas vezes almejado, por meio de suas obras, que os corpos dos participantes envolvidos em suas propostas surjam apenas na fenomenologia das suas próprias ações concretas. No limite, não cabe à própria artista definir o corpo dos seus interlocutores: é na prática das reações, via de regra imprevisíveis, de cada participante particular que pode surgir, se for o caso, a consciência de um corpo fenomenal. Algo dessa abertura inaugural propiciada por Merleau-Ponty ecoa no pensamento de Jean-Luc Nancy. Para Nancy, também é necessário proclamar a necessidade de se pensar o corpo fora dos discursos disciplinares pré-estabelecidos.

<< O corpo>> é onde se cede. << Contra-senso >> não quer dizer aqui qualquer coisa como o absurdo, nem como o sentido invertido ou contorcido (não é em Lewis Carroll que tocamos nos corpos); mas indica que há uma ausência de sentido, ou que se trata de um sentido que nenhuma figura de <<sentido>> jamais poderá abordar. Um sentido que faz sentido no lugar em que, para ser sentido, existe um limite. Sentido mudo, fechado, autista: mas sem autos, justamente, sem <<si próprio>>. O autismo sem autos do corpo, o que faz dele muitíssimo menos do que um <<sujeito>>, mas também algo extremamente diverso, um jacto e não um subjectum, que é tão duro, tão intenso e inevitável, tão singular como um sujeito (Nancy, 2000. p.14).

O corpo que não é o sujeito dono do discurso nem seu objeto, mas um fenômeno real que faz conhecer os sentidos construídos a sua volta, pelo toque e pelo reconhecimento efetivo de outros corpos. No limite, afirma Nancy:

O corpo é o inconsciente: os germes dos antepassados sequenciados em suas células, os sais minerais inseridos, os moluscos acariciados, os tocos de madeira rompidos e os vermes banquetando-se em cadáver sob a terra ou, senão, a chama que o incinera e a cinza que daí se deduz e o resume em impalpável poeira, e as pessoas, as plantas e os animais que ele encontra e nos quais esbarra, as lendas de antigas babás, os monumentos desmoronados e cobertos de líquen, as enormes turbinas das usinas que lhe fabricam as ligas inauditas com as quais ele fará próteses, os fonemas ásperos ou sibilantes com os quais sua boca emite ruídos ao falar, as leis gravadas nas estelas e os secretos desejos de matar ou de imortalidade. O corpo toca tudo com as pontas secretas de seus dedos ossudos. E tudo acaba por ganhar corpo, até o corpus de pó que se ajunta e que dança um vibrante bailado no estreito feixe de luz onde vem acabar o último dia do mundo (Nancy, 2000. p.53).

Por meio do corpo em ato, fenomenológico ou “fenomenal”, como prefere Merleau-Ponty, tornamo-nos capazes de perceber e reconhecer mundo a nossa volta, transformando-os em outros corpos, outros sentidos. “O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante”, alerta Nancy (2000, p.43). Sente o tempo todo alguma coisa. É ele quem define a si próprio e seus limites com os demais. Mas essa “definição” depende de um corpo cuja ação dobra-se sobre si mesmo, na descoberta de suas divisas, de seus limites inelutáveis. Daí, portanto a importância de muitas das proposições artísticas de Lygia Clark, elas mesmas voltadas à simples viabilização de corpos fenomenais, corpos que todavia lhe escapam, pois que dependem não da artista, mas da vontade efetiva dos indivíduos por ela envolvidos. A artista faz apenas um chamado. E caberá aos participantes a definição, certamente condicionada às limitações materiais e sensoriais de cada obra de Lygia, dos eventuais limites de seus próprios corpos, seja diante dos objetos disponíveis, seja diante dos corpos dos outros participantes.

Para os limites desta pesquisa, a investigação acerca das fronteiras do corpo fenomenal

viabilizadas pelas obras de Lygia Clark terá por objeto a série denominada *Nostalgia do corpo*, realizada entre 1967 e 1969. Fazem parte da série, entre outras, as obras *Roupa-Corpo-Roupa* (1967), *Óculos* (1968); *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968); *Luvras sensoriais* (série, 1968); *Camisa de- força* (1969), *Ovo-mortalha* (1968) e *Arquitetura biológica* (1969).

As obras de Lygia Clark às quais tivemos acesso estão reunidas com a família da artista, que catalogou peças, cartas pessoais, rascunhos, documentos e registros atuais e do período das exposições na Organização Mundo Lygia Clark, com sede no Rio de Janeiro. A organização fornece aos pesquisadores e estudantes suporte para realizarem suas buscas sobre a artista.³ Para analisar fontes sobre a percepção do público sobre as exposições de Lygia Clark, principalmente nos meios de comunicação, é possível contar com o banco de dados de alguns jornais e revistas que já estão digitalizados e abertos para consulta, como no caso do Grupo Folha, da Editora Globo e Editora Abril. Alguns veículos que não são mais publicados, mas que foram importantes pelo grande volume de leitores, estão digitalizados em bibliotecas públicas, como na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Como Lygia Clark se destacou internacionalmente, é possível, também, encontrar matérias em arquivos de museus e jornais internacionais, alguns disponíveis na internet para acesso livre, outros por meio de contato com arquivos dos locais.

Para elucidar e ilustrar como eram as ações realizadas nas obras de Clark, que, como veremos, implicavam via de regra a manipulação de objetos e a experiência concreta e sensorial do público participante, serão utilizadas fotografias tiradas de exposições recentes e imagens de jornais e revistas da artista realizando as experiências no período, bem como vídeos registrados por curadores e familiares durante as exposições. No caso da exposição fotografada recentemente, as imagens foram retiradas da exposição que ocorreu em 2012, entre os meses de setembro a novembro, organizada pelo Itaú Cultural em São Paulo, intitulada “Lygia Clark: Uma retrospectiva”, com a curadoria de Felipe Scovino e de Paulo Sérgio Duarte.

Esta pesquisa será dividida em três capítulos. O primeiro deles contextualizará o momento histórico-artístico brasileiro em que as obras analisadas foram criadas por Lygia Clark, percebendo a necessidade de não isolar o sujeito, no caso, Clark, de seu ambiente

3 Outras obras e demais arquivos, jornais, catálogos, documentos, manifestos estão disponíveis no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no departamento de arquivos e *clipping*, e a consulta pública é permitida com horário marcado e tema delimitado.

cultural. A arte brasileira nos anos 1960 e 1970 se desenvolveu dentro de um momento de repressão política e moral que acarretou, em muitos casos, uma reação de matriz libertária e socialmente comprometida, como aponta Reis (2006) em *Arte de vanguarda no Brasil*. Além disso, esse contexto foi marcado pela confluência da contracultura, de um lado, e do avanço da indústria cultural⁴, de outro, como no caso da difusão dos anticoncepcionais (que possibilitaram o controle do corpo feminino e da natalidade), da massificação dos bens de consumo com o advento da industrialização e da expansão dos meios de comunicação, que atingiam um número maior de indivíduos e formavam novos estilos de consumo e postura frente a um governo que emergiu após um golpe militar que destituiu o presidente e a assembleia legislativa. Como outros países latino-americanos da mesma época, o governo foi imposto através de um golpe de estado, que impôs censura aos meios de comunicação e de expressão que contrariassem as ordens e expusessem a violência que era utilizada para punir e controlar a sociedade civil. A censura piorou com o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968⁵. Muitos artistas e intelectuais foram exilados pelo governo ou precisaram sair do país para criar e expor suas obras. O mesmo ocorreu, em alguns casos, pela falta de patrocínio e liberdade de expressão, decorrente da censura prévia imposta pelo ato.

Vivendo um momento repressivo, os artistas da época encontraram no questionamento da função da arte uma maneira de rever sua produção artística em âmbito nacional. A antropofagia cultural da primeira geração modernista foi resgatada, embora em nova chave, pelas discussões sobre identidade nacional realizadas por parte dos artistas e intelectuais ativos nos anos 1960. Na música, a mistura do regional com o Rock'n Roll, bem como os movimentos de libertação sexual e *hippie* que ocorriam na França e nos Estados Unidos da América, criou grupos de artistas próximos da contracultura internacional, como Os Mutantes, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso, que traziam mensagens falando de liberdade e amor, além de denúncias, muitas vezes veladas, aos atos de repressão do governo⁶.

4 Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberação tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual. (HOBBSAWM,1995 p. 316)

5 Porém, é certo que, a partir de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, houve uma intensificação da censura da imprensa, pois o *decretum terribile* permitia praticamente tudo. Desde então, a censura da imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder. (FICO, 2002, p. 253)

6 Não mais esperariam as sobras na porta: os tropicalistas arrombaram-na para avançar sobre o banquete na sala de jantar. Mas isso vinha junto com o mesmo espírito socializante da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, por exemplo, nos versos da mesma canção a evocar que “um dia seja/ para todos e sempre a mesma cerveja/ tomara que um dia de um dia não/ para todos e sempre metade do pão”. (RIDENTI,

As letras das melodias eram constituídas muitas vezes de poemas concretos, destruindo também a formatação de versos, o que possibilitou pensar a poesia como uma nova abordagem estética. Um exemplo disso é a obra poética de Ferreira Gullar, que se envolveu com a passagem do concretismo ao neoconcretismo para, em seguida, voltar-se ao engajamento social de matriz nacional-popular. A nova roupagem da poesia estava ligada às artes plásticas, que passaram a vislumbrar outras formas de visualizar os objetos de arte, estabelecendo, na sequência, a ideia de uma vanguarda nacional.

Como no caso das vanguardas históricas do início do século XX, a arte de vanguarda brasileira dos anos 1960/70 expressou-se também por meio de manifestos. Um dos primeiros manifestos relevantes foi a Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda, publicada em 1967, que promulgava os interesses de um grupo perante a arte nacional que se fazia no momento, bem como sua funcionalidade diante da repressão do governo e de certo conservadorismo cultural, considerado esgotado. Algumas das exposições mais influentes foram *Opinião de 65*, *Opinião de 67*, além da mostra *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Morais, em 1970⁷. A exposição de Morais trouxe para o foco o corpo como suporte da experiência estética, ideia esta que estava emergindo nas artes plásticas como campo de pesquisa: o corpo que de algum modo se posicionava diante da repressão política e comportamental do sistema imposto. Em alguns casos, o corpo apresentado surgia como corpo torturado, ainda que não intencionalmente, como no caso das *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrio, expostas na mostra *Do corpo à terra*.

Nesse caminho, evocando a morbidez evidente tanto da aparência quanto da aparição de corpos mutilados que bóiam num rio, Barrio acabou “interpretando”, no tecido social, as práticas assassinas do terrorismo de estado, clandestino ou encoberto. Ao explorar a decomposição dos corpos, “Situação T/T,1” invocou, ou teve o poder de invocar, no plano formativo, o abandono anônimo de restos *humanos* no esgoto (a popular “desova”), e com isso provocou uma “encenação” pública — espécie de *happening* coletivo em que os passantes reagiam ao saldo macabro, inconstitucional e contra-revolucionário dos grupos de extermínio (Freitas, 2013, p. 150).

A questão da violência imposta pelo sistema ditatorial criava o medo do sofrimento

2005, p. 59)

7 No Brasil, os embates entre programas e concepções de vanguarda nas artes plásticas e suas relações com a política foram realizados de maneira muito evidente em algumas exposições de arte. Constituindo-se como espaço público de discussão artística desde o século XVII, a exposição representou o local de trânsito entre público, artistas e debate artístico cultural. As exposições “Opinião 65”, “Proposta 65”, “Nova objetividade brasileira” e “Do corpo à terra” formalizaram a possibilidade de uma arte experimental através do debate, com obras e textos, de um projeto de arte comprometida (Reis, 2006, p. 29).

sentido pelo corpo por meio da tortura, prisão e, inclusive, desaparecimento. Nesse sentido, até mesmo a ausência de corpos de vítimas ou trouxas sujas de sangue remetiam às questões políticas.

O segundo capítulo desta dissertação, por sua vez, abordará o ingresso da artista Lygia Clark no contexto artístico dos anos 1950 e 1960, a fim de que se possa compreender seu caminho dentro do campo das artes visuais no Brasil. Inserida no centro do contexto social e político brasileiro do final da década de 1950 e início dos anos 1960, Lygia Clark surge de Minas Gerais, casada e mãe de dois filhos, indo morar com o marido no Rio de Janeiro. Como já dito, inicia seus estudos de artes no Brasil e, por um breve período, na França. Lygia Clark mergulha em filosofia e teoria da arte, investigando novos caminhos para a ideia de obra de arte e, em consonância inicial com os concretistas, une-se ao grupo carioca Frente⁸, através do qual realiza algumas exposições que lhe dão maior destaque no início de sua carreira. É o convívio com esses intelectuais que auxilia a formulação de seu pensamento na procura de experiências artísticas.

Para melhor compreensão dos momentos artísticos de Lygia Clark, iremos utilizar uma divisão didática proposta pela pesquisadora Maria Milliet no livro *Lygia Clark: obra-trajeto*, escrito em 1992, que cria uma linha imaginária entre as obras, ainda que todo o trajeto de Lygia Clark seja cruzado por idas e voltas dentro de suas próprias concepções artísticas. Assim, as fases da artista serão divididas em três etapas principais: a primeira é a fase concreta e neoconcreta (1965-1960), que abrange obras como *Superfícies modulares*, *Casulos* e os *Bichos*, que consistem desde pinturas geométricas, semelhantes a quadros deslocados da superfície da parede, a estruturas fixas presas ou penduradas, até à possibilidade da maleabilidade e da interação do público por meio do manuseio de objetos volumétricos. Na segunda fase, denominada fase sensorial (1960-1969), e que consiste o recorte desta pesquisa, os objetos passam a interagir ainda mais com o corpo dos participantes das ações. A este período pertencem obras como *Máscaras sensoriais*, *Roupa-corpo-roupa*, *Óculos*, *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, entre outras. A terceira fase de Lygia Clark, por fim, caracteriza-se pela confluência entre arte e estudos psicanalíticos, ou seja, por uma vivência terapêutica dos objetos sensoriais, agora voltados para o campo da ação clínica. A última fase foi suscitada pelas aulas na Sorbonne, quando Clark começou a investigar e a

8 “Não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. A virtude maior deles continua a ser – a que sempre foi: horror ao ecletismo. São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte”. (Pedrosa apud Brito, 1996 p. 12)

participar das técnicas de relaxamento usando os objetos sensoriais (pedras, plásticos, água, fios, areia), que proporcionariam, em tese, a reconstrução psicanalítica de memórias corporais.

Baseado no primeiro eixo de análise antes mencionado, o terceiro capítulo consistirá numa interpretação das múltiplas formas de relação dos corpos com os objetos ou ambientes externos propostos pela artista dentro do recorte temporal e poético já estabelecido. Para tanto, será realizado um mapeamento dos diversos modos com que Lygia Clark posicionou-se diante dos limites estéticos, sensoriais e éticos do corpo. Tal mapeamento será realizado mediante a análise de obras pontuais, que serão subdivididas em três formas elementares de delimitação corporal, a saber: (1) a relação do corpo do participante com objetos sensíveis, ditos sensoriais, (2) a interação entre corpo e roupa por meio da inversão de performances generificadas e, por fim, (3) a expansão do entendimento de corporeidade em direção à noção de casa e instalação, metaforicamente traduzida sob a rubrica do útero materno. A seleção partiu do princípio de três maneiras de conceber e analisar o que ela chamou de dimensão fantasmagórica, ou seja, sensações e percepções necessárias à conexão entre corpo e sujeito.

Iniciaremos com aquelas obras em que o corpo se relaciona diretamente com objetos específicos que causam determinadas sensações no participante, os chamados objetos sensoriais, da série *Nostalgia do corpo* (1966). Nessas obras, Lygia Clark explora a possibilidade de o participante fazer parte fundamental da obra. É aí que o interesse sobre certos aspectos da fenomenologia desponta. Os sentidos corporais são imediatamente ativados, explorados, sobretudo o tato, como nas *Luvras sensoriais*, *Desenhe com o dedo*, *Livro sensorial*, *Pedra e ar*, *A visão com máscaras sensoriais*, *Óculos*, *Máscara do abismo*, entre outras.

Além disso, veremos também a interação entre roupa e corpo, e o modo com que essa relação, em algumas obras, trabalha com a percepção direta da sexualidade, sobretudo no que tange à problematização da dicotomia sexo/gênero. A obra *Roupa-corpo-roupa*, por exemplo, consiste em macacões com pelos e enchimentos que causam ou podem causar a sensação de vivenciar o sexo oposto, como quando a mulher veste uma roupa com preenchimentos que sugerem órgãos masculinos ou, ao contrário, quando a roupa do homem simula órgãos femininos, possibilitando ao participante trocar de sensações com o outro, homem-mulher, mulher-homem, sem contar a possibilidade de construção simbólica e sensível do sexo oposto por meio do toque no corpo do outro. Com essas obras, portanto, a artista propõe questões da sexualidade que entram em sintonia com questões mais amplas do

período de 1960/70, como, por exemplo, a crescente liberdade sexual proposta pelos movimentos jovens e o rompimento com certas questões da moralidade predominante, aí incluída a própria liberdade de expressão, em tudo contrária à censura moral imposta pelo governo militar.

Outra forma de entender os eventuais limites do corpo é vê-lo como uma primeira morada. Em *A casa é o corpo*, também analisada no terceiro capítulo deste trabalho, Lygia Clark sugere que o corpo é como uma primeira casa onde o sujeito habita ao interrogar se o corpo é a casa, se o corpo pertence ao sujeito ou se o sujeito pertence a ele, bem como qual é este corpo/casa/morada em que o sujeito está e qual seria a percepção se ele pertencesse ou habitasse outro corpo-casa. A obra é constituída por uma estrutura ampla, uma espécie de instalação, em que o participante pode entrar e percorrer uma estrutura que evoca um útero, desde a fecundação até o nascimento.

2 ARTE BRASILEIRA NOS ANOS 1960/70

Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. [...] ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando suas águas e aprofundando seu leito, até março de 1964, desapareceu de nossas vistas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra (Gullar, 1967, p. 253).

A década de 1960/70 foi marcada por profundas mudanças sociais, econômicas e políticas que transformaram as expressões artísticas nacionais. No Brasil, o número da população urbana estava em ascensão, aumentando a classe média, bem como a população das periferias urbanas. Os meios de comunicação de massa reproduziam e divulgavam o estilo de vida norte-americano ao estimular o consumo de eletrodomésticos, televisões e bens culturais de lazer, como o cinema. No campo comportamental, e, particularmente, relacionado à sexualidade, a adoção de métodos contraceptivos, por exemplo, tornou-se fator determinante na libertação feminina frente aos padrões de comportamento estabelecidos até então, possibilitando, dessa forma, maior domínio e liberdade sobre o próprio corpo.

Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas esta datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberação tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual (Hobsbawn, 1995, p. 316).

O golpe de Estado efetivados pelas forças militares no Brasil em 1964⁹, que daria início a um período de 21 anos de cerceamento democrático, provocou contraste com as alterações causadas pelos desenvolvimentos urbano, social e econômico. O choque das maneiras de pensar e, conseqüentemente, de agir, levou uma considerável parcela da população às ruas, em protestos, bem como ao exílio de intelectuais, às guerrilhas urbanas, prisões e desaparecimento de sujeitos que se opunham ao que era imposto pelo Estado. Entre as várias formas de mobilização do período, como veremos adiante, as artes plásticas nacionais também apresentaram seus sentidos/sentimentos sobre as ações externas que o sujeito sofria. Primeiro, tentando problematizar suas questões internas (estéticas) e,

9 Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens (GASPARI, 2014, p. 342).

posteriormente, na tematização do corpo atingido (arte de guerrilha e o corpo do artista e do público).

Se a década de 1960 no Brasil foi a do Cinema Novo, dos festivais de música popular, da Tropicália, do Chacrinha e do Rei da Vela, isto é, anos de celebração dionisíaca, os anos 1970 podem ser considerados como de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta e muitas vezes de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas consequências (Morais, 1986. p. 37).

As expressões artistas trouxeram, segundo Moraes (1986), as contradições de liberdade e censura, de cultura popular massificada e também questionadora dos fatos que ocorriam por opressão da censura militar.

2.1 MOVIMENTOS ARTÍSTICOS BRASILEIROS NOS ANOS 60/70

Com o afastamento do Presidente João Goulart após a tomada do governo pelos militares, em 1964, a sociedade brasileira entrou em um momento histórico de restrições e punições severas. Durante esse período de maior repressão e cerceamento da liberdade de expressão no Brasil, vários artistas questionaram qual deveria ser a função da arte dentro daquela configuração sociopolítica ditatorial, que problematizava as aspirações de uma possível revolução socialista presente no imaginário de alguns artistas e intelectuais.

O artigo de Roberto Schwarz, publicado na França somente em 1970, e o livro de Ferreira Gullar *Vanguarda e subdesenvolvimento*, anterior ao golpe de 1964, foram exemplos da crença de um Brasil que se encaminhava para uma revolução social e cultural. Comentando a esse respeito, o músico Chico Buarque de Holanda disse em entrevista:

Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. [...] Ela foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (Ridenti, 2005, p. 92).

Somando-se à nova ordem política que se apresentava, outras questões surgidas fora do Brasil eram acrescidas às opiniões que vieram a influenciar as representações e ações

intelectuais e artísticas. Segundo o pesquisador Paulo Reis (2006), o debate cultural do período no país construiu-se no trânsito entre a ação política e a ação artística, ou seja, nas questões ligadas aos movimentos estéticos que ocorriam no exterior em paralelo à resistência ao regime militar nacional. “*As questões abertas pelas artes plásticas estavam estreitamente ligadas a discussões conceituais e ideológicas como nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural e imperialismo econômico norte-americano* (Reis, 2006, p. 8)”.

De acordo com a historiadora da arte Aracy Amaral (1987), duas publicações expunham as diretrizes que orientavam os artistas brasileiros no início na década de 1960 sobre as questões metodológicas e funcionais de suas propostas, as quais mudariam logo após o golpe militar.

Surgiram nesses primeiros anos da década, igualmente, os primeiros documentos teóricos, inexistentes, nesse nível, nos anos 50, em torno à participação do intelectual e do artista na problemática social de seu tempo, seja em termos de “artistas da elite” versus “artista popular revolucionário” seja com referência à assunção da arte de conteúdo, a arte política como único caminho para o artista de seu tempo, a par da preservação necessária da qualidade de sua produção. Esses problemas, bem como o da criação plástica em si, a partir de nossa realidade, seriam moralizados em duas contribuições, a nosso ver fundamentais para a história do período, embora não absolutamente similares em seus enfoques, como veremos: no “*Anteprojeto do manifesto do CPC*”, de Carlos Estevam Martins, de 1962, publicado em 1963, e em *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, terminado em inícios de 1963 e publicado no ano seguinte pela primeira vez (Amaral, 1987. p. 318).

Ambas as concepções tinham como objetivo propor uma arte com viés político. Nesse registro, as questões estéticas deveriam ser suplantadas pelos deveres sociais e políticos com o público. Conforme o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1997, p. 12) “*se se rejeitam os caminhos do isolamento arte purista ou das ficções fantasiosas, tem-se obrigatoriamente que abordar a questão social da arte em termos de prática política*”.

No cinema, a preocupação com questões políticas, econômicas e sociais brasileiras estava presente desde a década de 1950. O Cinema Novo e os filmes produzidos pelos estúdios da Vera Cruz destacaram-se como as duas principais correntes cinematográficas que dominaram o mercado de filmes nacionais durante aquele período. Para o sociólogo Marcelo Ridenti (2007), apesar de terem apresentado propostas diferentes, ambas apresentavam o “sentimento nacional” e a problematização das questões sociais.

Vistos hoje, fica claro pertencerem a uma mesma estrutura de sentimento filmes como *O grande momento*, dirigido por Roberto Santos em 1957, *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Faria, em 1962, *O pagador de promessas*, filme de Anselmo

Duarte baseado na peça homônima de Dias Gomes, premiado em Cannes em 1963, e ainda outros, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido em 1965 por Roberto Santos, com base no conto de Guimarães Rosa. Todos eles valorizam a brasilidade arraigada no homem simples do povo (no campo ou habitante da periferia das grandes cidades), denunciam as desigualdades sociais, buscam desvendar “a realidade do Brasil¹³”, entre outras características que lhes dá pertencimento à mesma estrutura de sentimento dos filmes do Cinema Novo, criados por cineastas tão unidos mas ao mesmo tempo tão diferentes entre si como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Paulo César Saraceni, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor. (Ridenti, 2006. p. 95)

O sentimento de engajamento político não era compartilhado como tema obrigatório de contestação entre os artistas e intelectuais brasileiros ante o cenário “revolucionário” que se configurou pela elite formadora de opinião. O país já estava sob a vigência do regime militar quando alguns dos primeiros movimentos políticos-militares perceberam o cenário que vinha sendo delineado.

De acordo com Ridenti (2007), no campo da canção popular depois de 1964, os participantes da Jovem Guarda nada tiveram a ver com a estrutura de “sentimento da brasilidade revolucionária”, conforme acusava a elite formadora de opinião que estava inclinava a posicionar-se ideologicamente contra a Ditadura. Em entrevista, o produtor musical Roberto Menescal expôs o contraponto evidenciado pela elite cultural no Brasil durante aquele período em que de um lado se incorporava o vocabulário de esquerda (“a alienação era total”), e do outro se referia ao golpe de 1964 como “revolução”, expressão adotada e difundida pela direita. No entanto, conforme Ridente (2007. p. 11), muitos bossa-novistas viriam a explorar temas politizados, alguns de modo mais explícito e militante, como os pioneiros Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, e logo em seguida Nara Leão, enquanto outros abordariam essa temática de modo mais distanciado, como Vinícius de Moraes.

O Tropicalismo foi, certamente, no que se refere à linguagem de vanguarda, o movimento artístico-popular que, durante o período que sucedeu à Bossa Nova e à Jovem Guarda, melhor remeteu aos anseios da classe artística engajada com os desdobramentos da ordem política no país. O movimento abrangeu diversas manifestações artísticas, entre as quais a poesia, o vestuário e o comportamento (inspiradas pelo movimento hippie norte-americano e pela psicodelia inglesa). A busca pelo hibridismo entre os estilos musicais brasileiros de ordem regionalista (estilos oriundos do interior do país, de onde foram extraídos instrumentos musicais característicos de cada gênero, como o triângulo e a viola caipira da música nordestina e da música sertaneja, respectivamente) e as expressões musicais da cultura

anglo-saxônica (*rock'n roll*). Naquele contexto, os membros de maior destaque foram os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes, que participavam de programas e concursos populares com ampla cobertura televisiva. Esses expoentes do movimento tropicalista emergiram no cenário musical com canções engajadas em uma orientação de esquerda, diferente das concebidas pelos adeptos do Partido Comunista. “Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo (Hollanda & Gonçalves, 1982. p. 66).”

O termo Tropicália¹⁰ não nasceu dentro da música popular brasileira, mas a partir da obra do artista plástico Hélio Oiticica, em 1967. Porém, somente em 1968, os músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil utilizaram como título do álbum o termo “tropicalismo”. Oiticica declarava ser o tropicalismo uma consciência não condicionada às estruturas estabelecidas pelo Estado ou culturas internacionais. Para o crítico de arte Frederico Morais, o tropicalismo teria sido uma “explosão criativa” com uma proposta realmente revolucionária e politizada. Conforme o autor, “sob esse aspecto, o tropicalismo pode ser visto como a explosão, no artista, de um inconsciente político após vários anos de representação das atividades políticas (Morais *apud* Amaral, 1984, p. 334).

A conceituação da Tropicália, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. [...] Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (Oiticica, 1992, p. 129)

10 O marco tropicalista, segundo alguns autores, é a representação da peça teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

Figura 1 – Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968)



Imagem da capa do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968)

Aprensivos diante da ordem social que fervilhava na época, os artistas plásticos buscaram, em espaços abertos durante a década de 1960, sair dos museus e galerias particulares para realizar produções que utilizavam a cidade como suporte. Com menor divulgação popular, a arte de vanguarda foi considerada muitas vezes como uma arte elitista/acadêmica. Naquele contexto surgiram, por exemplo, as *Capas e Parangolés* de Hélio Oiticica, a exposição *Do corpo à terra*, de Frederico Moraes, em 1970, em Belo Horizonte, além do curso Atividade Criatividade, com Cildo Meirelles, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outras ações.

Após o Golpe de 64, ocorreu a dissolução dos Centros de Cultura Popular (CPC). Tal ruptura levou muitos artistas a formarem o Grupo Opinião, organizado por Jean Boghici e Ceres Franco, tendo maior divulgação em 1965 com espetáculos no Rio de Janeiro e São Paulo. Com os resultados estéticos e ideológicos da exposição *Opinião de 65*, Gullar chegou a afirmar que “os pintores voltaram a opinar! Isto é fundamental.” (Pelegriani; Peccinini, 2014). O crítico de arte Mário Pedrosa considerou que a exposição essa exposição “foi um grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura (Pedrosa, 1966. p. 3)”.

A exposição *Opinião de 65*, contou com 49 expositores, entre eles Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Rubens Gerchamn e Ivan Freitas. Em uma mesma apresentação foram reunidos artistas ligados ao concretismo paulista, à Nova

Figuração, ao realismo e à arte pop. Na ocasião, houve pela primeira vez a inclusão de peças gráficas de cunho publicitário. Posteriormente, o artista Sérgio Ferro organizou a exposição *Propostas 65*, em que as discussões sobre arte complementavam os temas já suscitados pela exposição do Grupo Opinião.

“Propostas de 65” colocou de lado a questão da figuração e da abstração em função de um conceito mais abrangente. O realismo propunha uma “forma de arte participante...[com] ponto de vista brasileiro dentro de um “novo humanismo” (Mario Schenberg), a “pintura como fator de consciência social” (Sérgio Ferro) e a “realidade da cultura de massa como contraponto da arte” (Waldemar Cordeiro). A exposição se construiu sobre as discussões que já haviam sido abertas por “Opinião 65” e formulou uma nova forma de olhar as manifestações artísticas nos anos 60, mais consistente que propalada “volta à figuração”. Tal forma de olhar agrupava trajetórias artísticas distintas e, não as opor, fornecia um conceito mais operacional de vanguarda aos artistas (Reis, 2006. p. 44).

Em seguida, na exposição *Opinião de 1965*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participaram artistas nacionais cujos conceitos e tendências artísticas eram bem diversificados, como Dileny Campos, Lygia Clark, Raul Cordula, Dionísio del Salto, Renato Landin, Francisco Liberato, Ana Maiolino, Glauco Rodrigues, Maria do Carmo Secco, Thereza Simões e Carlos Zílio, entre outros. No catálogo da mostra se encontra o seguinte depoimento de Oiticica: “chegou a hora da antiarte. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar que isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva (Oiticica *apud* Amaral, 1987. p. 331-332)”.

Em abril de 1967, foi organizada a mostra “*Nova Objetividade brasileira*”, no MAM do Rio de Janeiro, na qual foram divulgadas as concepções de uma vanguarda nacional sintetizadas nas exposições anteriores “*Opinião*” e “*Propostas*”, bem como no manifesto “*Declaração de Princípios da Vanguarda*” (Reis, 2006. p. 44). Integraram a exposição os artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchmann, entre outros, além de, inicialmente, Frederico Moraes, que abandonaria o grupo em seguida. No catálogo da exposição (ver figura 2), os textos foram assinados pelo crítico Mário Barata, além dos artistas Waldemar Cordeiro e o próprio Oiticica. Tais textos traziam os principais conceitos da arte de vanguarda e abordavam como seria possível conciliar a arte avançada com o comprometimento político do artista perante a sociedade, além de questões sobre o cerceamento da liberdade de expressão, que se tornavam cada vez mais presentes com o governo militar.

Figura 2 – Catálogo Nova Objetividade Brasileira (1967)



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Após o “golpe dentro do Golpe”, como ficou conhecido o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968, os grupos de artistas engajados foram enfraquecendo, tanto pelo fechamento de exposições, censura de obras, como pela prisão e o exílio, visível em alguns casos. Em 1969, sob a acusação de subversão, o MAM-RJ, por exemplo, deu lugar ao fechamento da Pré-Bienal de Paris, gerando um dos fatos mais marcantes do período. O artista plástico Antônio Manuel conta que o cancelamento da exposição, que levaria artistas nacionais à exposição francesa, ocorreu de forma abrupta.

Em 1969, fui convidado para participar da pré-Bienal de Paris, mostra no MAM que serviria para selecionar as obras dos artistas que iriam a Paris. Infelizmente, a exposição não chegou sequer a ser inaugurada. Na montagem, o general Montana foi ao MAM com vários militares armados. Meus trabalhos eram panos pretos que cobriam painéis vermelhos com imagens de violência de rua. O espectador puxava uma corda, levantava o pano e revelava a imagem da violência. Cinco painéis como esses foram selecionados, mas infelizmente não puderam viajar, pois a mostra foi brutalmente invadida e fechada pelo Exército (Manuel, 2014).

Uma reação à repressão foi o boicote organizado pelo crítico Mário Pedrosa à Bienal de São Paulo, para mostrar a indignação frente ao AI-5. Logo em seguida, Pedrosa sofreu retaliação do regime e acabou como exilado político no Chile. Esse gesto gerou repercussão internacional: como reação à repressão militar no Brasil, o crítico de arte francês Pierre Restany criou uma petição em repúdio à ditadura brasileira, intitulada “*Non à la Biennale*”. Restany obteve êxito em sua manifestação ao conseguir 321 assinaturas e ter seu artigo

publicado no jornal *The New York Times*.

O quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura – que, paralelamente à repressão, realizava o “milagre econômico” que consolidaria a modernização conservadora –, sem contar os rumos pouco favoráveis para os revolucionários dos eventos políticos internacionais na década de 1970, especialmente em sua segunda metade. [...] [A]fastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária (Ridenti, 2005, p. 89).

Com a proibição da crítica direta ao governo, o exílio de alguns artistas e intelectuais e o fechamento de exposições que contivessem obras engajadas não havia alternativa a não ser agir por meio de manifestações artísticas individuais, e não mais em grupos ou movimentos. Os representantes desses grupos artísticos adotaram o uso de metáforas como linguagem para se expressarem ante o momento politicamente conturbado. O crítico Frederico Morais denominou esses artistas como guerrilheiros (Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Thereza Simões, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus) e suas obras como arte de guerrilha (Freitas, 2013). Frederico Morais, no texto “*Contra a arte afluyente: corpo é o motor da ‘obra’*”, sugeriu uma nova estratégia de ação artística, em que o artista se tornaria uma espécie de “guerrilheiro”, ao passo que o uso do corpo tornar-se-ia uma forma de questionamento e enfrentamento político, por meio de passeatas, fugas, exílios (Reis, 2006, p. 58).

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha. Tendo em vista também que “avant-garde” (bucha de canhão) é um termo de guerra convencional, os trabalhos [desses artistas] situam-se além da vanguarda e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm contudo implicações com a arte – trata-se de uma situação limite, uma espécie de corda-bamba. Qualquer queda é fatal. Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa. Impossível castrar-se por receio à condenação e ao desconhecido. Algo novo está por estourar. É como se tudo tivesse voltado ao zero (Morais *apud* Freitas, 2013, p. 19).

A antiarte possibilitava ao artista/guerrilheiro um caráter experimental, gerando obras que deveriam interagir com os espectadores e novos espaços expositivos. Artistas mais

reconhecidos como Lygia Clark e Hélio Oiticica voltaram-se para pesquisas sensoriais do corpo do artista e do público. O corpo passou a fazer parte da obra, possibilitando o questionamento das sensações que são impostas por instrumentos (objetos sensoriais) e por espaços onde se inserem. A obra desses artistas passou a questionar não somente o que é arte, mas também o local onde essas peças podiam ser apresentadas.

A artista carioca Lygia Clark, nesse contexto, percebeu que seus companheiros artistas ora radicalizavam suas ações, ora integravam-se ao sistema. A artista sentiu-se incomodada com a repressão. Segundo ela, “quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de dezessete anos ser assassinado¹¹ (eu coloquei a foto na parede do meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão” (Clark *apud* Millet, 1992, p. 101). O debate de arte mesclava-se, portanto, com o momento político, que colocava o corpo no centro das atenções dos artistas de vanguarda.

2.2 ARTE DE VANGUARDA BRASILEIRA

“O artista é sempre contra. Eu não acredito em artista que não seja marginal.”
(Amilcar de Castro, 1983)

De acordo com o sociólogo Peter Bürger, as teorias estéticas foram sempre marcadas pela época em que surgiram. “Se as teorias estéticas são históricas, então uma teoria crítica da arte, que se esforça no sentido da elucidação do seu próprio fazer, precisa reconhecer sua própria historicidade. Em outras palavras, cumpre a função de historicizar a teoria estética” (Bürger, 2012, p. 230).

Bom exemplo disso foi a Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda. Publicada em 1967, a declaração assinada por vários artistas¹² postulou os interesses de um grupo diante do contexto artístico e político brasileiro em tempos de repressão. No texto, vemos que a vanguarda exigia liberdade de criação, uma nova linguagem artística, pois considerava a antiga forma como esgotada. Em linhas gerais, os artistas defendiam “a invenção de novos

11 Edson Luís de Lima Souto foi um estudante secundarista brasileiro assassinado por policiais militares durante um confronto no restaurante Calabouço, centro do Rio de Janeiro.

12 Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Collares, Anna Maria Maiolino e os críticos de arte Frederico Moraes e Mário Barata.

meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo (Brito, 1999, p. 29).” O historiador da arte Artur Freitas resume o ambiente político efervescente daqueles anos:

É bem sabido: no Brasil dos anos 60, a arte de vanguarda formou-se basicamente na junção entre uma postura experimental e uma preocupação ideológica. Sobretudo depois do golpe militar de 1964, os artistas, como dizia Ferreira Gullar, “voltaram a opinar” sobre os problemas do mundo social, mas sem abandonar a ideia de uma revolução permanente, tanto estética quanto comportamental. O resultado, conhecemos, foi a ampliação das questões fenomenológicas do neoconcretismo em direção ao criticismo das novas figurações, da pop art e do “objeto”, seguida de perto pelo “programa ambiental” de uma arte utópica, participativa e tropicalista, como no caso exemplar de Hélio Oiticica (Freitas, 2002, p. 3).

O conceito de “vanguarda” ou de “arte de vanguarda” esteve presente naquele momento em vários artigos e discussões, entre os quais: “*Situação da vanguarda no Brasil*”, de Hélio Oiticica, “*Por que a vanguarda brasileira é carioca*”, de Frederico de Moraes, “*Opinião de 65/66: Artes visuais de vanguarda*”, de Mário Barata, “*Declaração de princípios básicos de vanguarda*”, escrito por vários autores, “*Nota sobre vanguarda e conformismo*” de Roberto Schwarz e “*Vanguarda e subdesenvolvimento*”, de Ferreira Gullar.

Essa primeira análise da arte/política de vanguarda nacional sofreu alterações com o decorrer dos acontecimentos. Pode-se perceber no prefácio de 1997 da reedição do livro “*Vanguarda e subdesenvolvimento*”, publicado originalmente em 1964, que Ferreira Gullar expõe como era a percepção artística vivenciada durante o período anterior ao golpe militar, de buscar uma justificativa teórica frente aos fatos que se apresentavam:

Escrito durante a militância no CPC da UNE e publicado às vésperas do golpe militar de 64, Cultura posta em questão expressava, de um lado, a ruptura do autor com a vanguarda artística e, de outro, a necessidade de justificar teoricamente a utilização da arte na luta ideológica. [...] Vanguarda e subdesenvolvimento é um livro mais refletido e fundamentado. Ao contrário do primeiro, que condenava em bloco toda a manifestação artística não engajada, este reconhece a autonomia relativa da expressão estética e aponta o vanguardismo como o principal entrave a uma arte brasileira efetivamente autônoma (Gullar, 1997. p.34).

O novo olhar de Gullar apontava para a possibilidade da existência de uma vanguarda nacional com capacidade de filtrar criticamente o que vinha dos movimentos artísticos internacionais. Porém, segundo Reis (2006. p.35), ainda “*estava condicionado por determinantes ideológicos muito restritos às escolhas estéticas, deixando de lado, muitas vezes certa dinâmica histórica das linguagens de artes plásticas no Brasil*”.

O germe da vanguarda sessentista nacional está no Grupo Neoconcretista que, discordando do que chamavam de desvio mecanicista da arte concreta, publicou, no dia 23 de março de 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o Manifesto Neoconcreto¹³. Lygia Clark e Hélio Oiticica, que adere ao grupo, tomam a frente do movimento, cujo engajamento resultava no questionamento dos limites da arte e do homem, ou seja, do estatuto da arte e do artista.

Figura 3 – Manifesto Neoconcreto (1959)



Fonte: Arquivo do Jornal do Brasil datado de 23 de março de 1959

O espaço de maior liberdade para o debate das questões estéticas, bem como a difusão de uma preocupação social diferenciada, surgiu da posição confortável na qual se encontrava a grande maioria dos artistas neoconcretos cariocas com relação à ala concretista. Enquanto os concretistas vislumbravam uma arte contrária ao que chamavam de *massmedia*, concebida pela corrente teórica norte-americana, os neoconcretos preocupavam-se com a liberdade de criação e experimentação. Essa característica é sublinhada por Britto (1999, p. 68) como “um paradoxo brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal”.

Hélio Oiticica, em “Situação da vanguarda no Brasil”, percebeu uma forma de engajamento social na vanguarda brasileira (liderada pelo grupo neoconcreto lançado no Rio

13 Assinaram o Manifesto: Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape.

de Janeiro, cujo destaque se deu através da artista Lygia Clark) ao chamar o público para participar da obra de arte – diferentemente do que enunciava Ferreira Gullar. Segundo Oiticica, a vanguarda brasileira estava sustentada em três pilares, quais sejam: a participação do espectador na obra de arte, a presença do objeto e o estatuto de uma nova objetividade. Essa formulação de vanguarda é percebida por Oiticica em sua própria obra, *Parangolés*, produzida em 1964 (ver figura 4), na qual o espectador veste uma capa colorida. A participação e, posteriormente, a interação proporcionada pelo ato de vestir são definidos como um ato político. A ação desencadeada pelos meios social e temporal é definida pelo tecido, segundo Hélio Oiticica.

Quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do Parangolé em 1964 e a formulação teórica daí decorrente. Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) (Oiticica, 2006, p. 113)

Figura 4 – *Parangolés*, Hélio Oiticica (1964)



Fonte: Digestivo Cultural - Nildo da Mangureira, com Parangolé, 1964 .

Conforme visto no tópico anterior, ainda como parte das discussões da mostra *Opinião 65*, os parangolés eram apropriações de caráter pop. De acordo com Reis,

Não há como não se apontar uma operação pop mais densa, na qual os artistas se apropriavam não apenas de uma iconografia da cultura de massa (como faziam os pop norte-americanos), mas de suas estruturas semânticas (significantes e

significados). Mais do que apreensão e uso de elementos cotidianos (senão os do consumo, os da escassez), ou de tomar emprestada uma gíria carioca, utilizavam-se os elementos construtivos estruturais populares, em especial a cultura do morro e favela e a do samba, marcantes nas paisagens urbanas periféricas (Reis, 2006, p. 35).

Em janeiro de 1967 foi publicada a *Declaração de Princípios Básicos de Vanguarda*, que contou com a assinatura de artistas plásticos, tais como Lygia Clark, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Carlos Zílio e Hélio Oiticica e os críticos de arte Frederico Moraes e Mário Barata. Nesse documento se questionava o engajamento sociopolítico restrito à orientação ideológica do CPC. Composta por oito itens, esta Declaração teve a produção de caráter nacionalista (a arte vinculada com o local/país) como elemento norteador. As expectativas foram frustradas com o decreto do Ato Institucional nº 5, baixado em 1968. As ações de ordem coletiva foram inviabilizadas pela repressão determinada pelo governo militar. Vários artistas que participaram de passeatas reivindicaram o restabelecimento da liberdade de expressão. O artista plástico Carlos Zílio, por exemplo, interrompeu sua produção artística para se envolver com a militância política. Zílio foi gravemente ferido após um confronto com a polícia.

Figura 5- Passeata contra a censura



Fonte: Correio da Manhã, 1968. As atrizes Tônia Carreiro, Eva Vilma, Odete Lara, Norma Bengell e Ruth Escobar em passeata contra a censura (atrás de Ruth, o crítico de arte Mário Pedrosa),

Ante o “momento ético”, conforme definiu Oiticica ao catálogo da Galeria Whitechapel, em 1969, as questões estéticas e de engajamento sociopolítico da vanguarda tornaram-se necessidade de posicionamento. *Homenagem a Cara de Cavalo* foi a materialização daquele período em uma obra artística, através da qual Oiticica compara o

assassinato violento do Cara de Cavalo (mero bandido comum) aos assassinatos de figuras reconhecidas. Mário Pedrosa, que na época presidia a Associação Brasileira de Críticos de Arte, protestou através da publicação de uma carta aberta no jornal Correio da Manhã, em 10 de julho de 1969. O documento, intitulado “*Os deveres do crítico de arte na sociedade*”, tinha como teor o repúdio de Pedrosa à censura e o apoio dado pelo crítico ao boicote à décima edição da Bienal de São Paulo:

O peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é a sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo o princípio de liberdade de criação (Pedrosa, 1969. p. 65).

Belo Horizonte recebeu, em abril de 1970, a mostra *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Moraes. Esse momento constituiu-se por um paradoxo que, segundo Reis (2006), foi o maior efetivo de afirmação da vanguarda nacional ao mesmo tempo em que se anunciava sua ruptura dentro dos parâmetros artísticos. A exposição *Objeto e participação*, que ocorreu ainda durante aquele período, configurou outro debate: como se dava a relação da arte conceitual com as movimentações artísticas internacionais.

Cada artista convidado a participar do evento recebeu da Hidrominas, empresa patrocinadora do evento, uma carta que o autorizava a realizar seus trabalhos no Parque Municipal – não se mencionando qualquer tipo de restrição ou proibição aos locais, temas, materiais, etc. Em tempos de ditadura e em face de repetidos atos de censura a obras de arte, esse foi um inesperado incentivo à liberdade. Entre as obras mais radicais estavam a de Artur Barrio, que lançava no Ribeirão Arrudas suas *Trouxas ensanguentadas* (que naquele momento não eram mais feitas com panos pintados com tinta vermelha, mas com carne e sangue reais), e a de Cildo Meireles, que queimava galinhas vivas em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*. Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta geração de tranca-ruas. Há todo um plano de criação, de construção nessa feroz e vital exposição do que pensam. Vendo-os, assistindo suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar. São os jovens o sal da terra, a esperança, enfim (Bittencourt, 1970, p. 30).

Frederico Moraes apresentou a instalação *Quinze lições sobre arte e a história da arte – apropriações: homenagens e equações*, que propunha um diálogo crítico do cotidiano nas cidades. Esse conjunto de artistas foi batizado pelo jornalista Bittencourt como a “Geração Tranca Rua”. Tal denominação foi criada em meio às exibições de *Do corpo à terra*.

2.3 O RESSURGIMENTO DO CORPO NAS OBRAS DA ARTE NACIONAL

A História do corpo recebeu suas maiores contribuições com o surgimento de novas gerações de pesquisadores após a década de 1960, cujos estudos concentravam-se na relação feminino/masculino como símbolo e suas respectivas experiências. Tal período foi denominado por Burke (2005, p. 95) de “virada corporal”. A abordagem desse tema tornou-se preponderante dentro da produção artística contemporânea durante aquele período, ganhando, desta forma, uma nova denominação – “tempo do corpo”. Enquanto isso, no Brasil, foram os artistas neoconcretos quem deram maior centralidade a este assunto.

Com as vanguardas históricas as primeiras décadas do século passado, o corpo humano passa a objeto de reflexão artística diversa da tradição da representação e seus cuidados anatômicos. [...] O sujeito explora os limites do moderno a partir da crítica negativa da cultura, em muitas das suas investigações, incorpora as contribuições da psicanálise (Duarte, 2008, p. 53).

O contexto das artes plásticas no Brasil passava por um momento de redefinição. Surgiam, simultaneamente, diversas propostas, manifestos e reclames do que seria a arte e sobre como ela deveria ou não exercer uma funcionalidade. Os artistas brasileiros exploraram a representação de seus corpos como possibilidade de fazer política através da arte, mesmo circunscritos a um sistema repressor. Segundo a pesquisadora Cristina Freire, essa foi uma alternativa encontrada para tornar a crítica possível: “*no Brasil é, sobretudo, no tecido social, no contexto político que os artistas operaram naquele momento* (Freire, 2006, p. 150)”.

A afirmação de uma ideologia libertária nas décadas de 1960 e 1970 contribuiu para construção da imagem de um corpo puro, centrado na experiência física cotidiana. Outra via para contrariar a hegemonia da cultura oficial era a do corpo expressivo, algumas vezes agressivamente ativista, usado para solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que, presumidamente iriam romper a apatia e a passividade da sociedade (Matesco, 2009, p. 44).

Com base nesse contexto, as exposições de arte estavam redefinindo sua relação com o público a partir da mudança dos termos comuns à linguagem artística. A vanguarda brasileira da arte contemporânea possibilitou não somente o corpo do artista enquanto participante da obra, mas também o espectador fazendo parte dessa experiência, que se desdobra em territórios diversos. Os artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica buscavam novas configurações para a arte ao introduzirem o caminho até o corpo em suas pesquisas.

O corpo referido por Moraes, presente na arte brasileira desde as movimentações neoconcretas na experiência fenomenológica da obra agregava, porém, uma significação mais política, da mesma forma que fora apontando pela Homenagem a cara de Cavalo. Seu conceito de corpo estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico com a repressão, às fugas, exílio, guerrilha e tortura. O corpo, tornado palco da vida social, era o mesmo da vivência e experimentação do artista (Reis, 2006. p. 61).

As peças de Lygia Clark possuem a presença marcante da noção do corpo como representação e parte integrante da obra. Ligada ao grupo neoconcretista carioca, Clark embarca na sua fase “sensorial” a partir de 1964. A artista propunha uma revisão na forma de conceber a arte conforme havia a interação entre os corpos do criador e do espectador. Os objetos propostos interagiam com o público e proporcionavam experiências corporais.

É o que vai desintegrar a nossa herança de neoconcretos, a nossa herança geométrica e vai levar Lygia Clark e Hélio Oiticica a abandonar tudo e romper os limites: é tudo corpo, é tudo sensorialidade, porque não tem significado. Porque o grande problema me parece ser qual é o sentido que tem isso? Qual é o sentido? Porque Lygia faz o *Bicho*, que é a escultura manuseável, depois de ter feito o *Casulo*, que é o abandono da pintura, pois estou diante da tela em branco. E diante da tela em branco só tenho duas opções: ou deixo de pintar, ou volto a pintar. Se volto a pintar, volta toda a problemática de novo: figura, fundo e tal. Não volto a pintar e não vou mais ter com o quadro uma relação de pintor. Agora vou ter uma relação real. Vou estufar a tela, vou agir sobre a tela, não vou mais pintar sobre a tela. Vou agir sobre, vou transformá-la materialmente. Estufa, e de estufa vai para o *Bicho* que cai no chão (Gullar *apud* Duarte. 2008).

Na obra de Lygia Clark, a série de proposições que enfatizam partes do corpo segue com outra concepção. A dualidade masculino/feminino é elaborada da seguinte maneira: dentro da metáfora do corpo encouraçado, da redescoberta do eu e do outro e vice-versa. Para Clark, o *self* (eu-subjetivo) é construído por meio das sensações corporais, com as quais se pretende intuir o contato do usuário com as obras. Assim, a subjetividade é, portanto, formada por percepções, estímulos que são sentidos ao atravessar o corpo. O questionamento do corpo na arte levou Lygia Clark a embasar-se na Psicanálise para entender o sujeito e a percepção do eu juntamente com os corpos feminino e masculino.

Nas obras de Clark, as quais possuem forte carga performática, há a busca pelas sensações resultantes da interação com o público participante. A artista mineira propunha não somente as sensações percebidas com os estímulos corporais dos participantes, mas, sobretudo, o questionamento do corpo, do eu ou do “*self*” (eu-subjetivo), e também daquilo que seja um corpo feminino ou masculino.

Procedente da mesma linha teórica fenomenológica de Lygia Clark, Hélio Oiticica

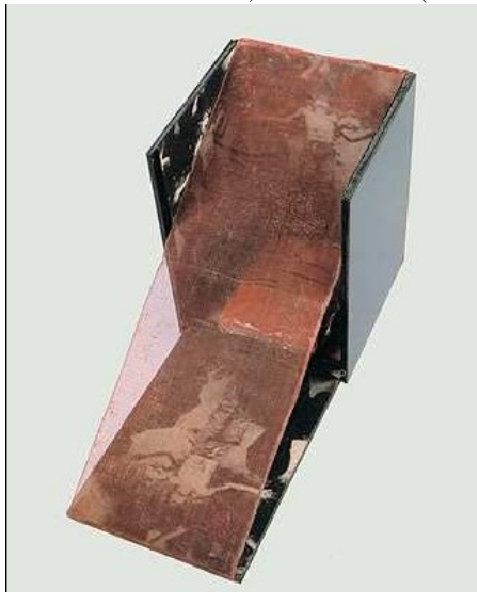
trazia, com *Parangolés* (1964), proposta semelhante de interação com o espectador, que tinha o *status* alterado para participante da obra de arte. Para o artista, até mesmo a obra teria o objeto alterado, sendo que o corpo se tornaria a obra em si:

O *Parangolé* não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in(corpo)ração (Oiticica *apud* Favaretto, 2000, p. 107).”

A arte denominada de “ambiental” por Oiticica estava presente nas atividades cotidianas inspiradas na fenomenologia de Merleau-Ponty, que considera a percepção estética situada dentro da dimensão do tempo vivido. O artista carioca considera que as experiências corporais exploradas ao máximo poderiam suscitar questões sociais e políticas. Exemplo dessa proposta está na série *Bólido*, contando especificamente com a expressão *Bólido caixa 18*, denominada de *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). Essa obra propunha ao participante tocar no fundo caixa de madeira onde estavam uma fotografia do bandido morto e um saco contendo pigmento vermelho – que fazia alusão ao sangue, pois Cara de Cavalo havia sido morto com vários tiros. Conforme aponta Oiticica, tratava-se de uma homenagem ao marginal comum: “ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.” (Apud: Favaretto, 1980, p. 131).

Na arte contemporânea brasileira, um dos primeiros exemplos de “corpo trágico” ou “corpo como campo de batalha” baseado numa fotografia de imprensa, é *Bólido caixa 18* (1965-66), de Hélio Oiticica, expressão de um “inconformismo absoluto”, nos dizeres de Mário Pedrosa. A obra consiste numa caixa preta destituída de tampa, em que cujas faces internas estão dispostas quatro cópias da fotografia do corpo do bandido Cara de Cavalo perfurado por mais de cem balas. No fundo a caixa há um saco plástico com pigmento vermelho, que traz a inscrição “Aqui está aqui ficará. Contemplai o silêncio” (Jaremtchuk; Rufioni, 2013, p. 122).-

Figura 6 – *Bólido caixa 18*, Hélio Oiticica (1965-66)



Fonte: pesquisa sobre Hélio Oiticica de Angela Varela Loeb

O crítico de arte Frederico Morais, nesse contexto, teve papel de destaque durante o ano de 1970, quando se baseou nos mesmos princípios neoconcretos de Lygia Clark e nos *Parangolés* de Hélio Oiticica ao publicar o texto: “*Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*”. Em abril daquele ano, Morais organizou em Belo Horizonte a exposição *Do corpo à terra*, que contava com a participação de 24 artistas nacionais e internacionais. Para apresentar suas ideias, citar vários artistas e comentar suas performances, Morais teve o ensaio “*Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*” publicado pela revista *Vozes*, do Rio de Janeiro, no qual analisou a produção de arte brasileira (denominando-a de “*Guerrilha Artística*”) durante o período da Ditadura Militar:

ARTE CORPORAL. O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, um retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. (...) Arte como “cosa corporale”. Nos seus parangolés coletivos, Oiticica buscou reviver o ritmo primitivo do tam tam, fundindo cores, sons, dança e música num único ritual. Na manifestação “Apocalipopótese”, levada a efeito no aterro (Parque do Flamengo), em julho de 68, o que se procurou foi alcançar um ritmo só, coletivo, um pneuma que a todos integrasse. (...) As propostas igualmente sensoriais de Lygia Clark despertaram a atenção dos meios científicos, sobretudo entre os jovens psicólogos. Em ambos artistas brasileiros a “obra” é frequentemente o corpo (“a casa é o corpo”), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e

sinais. O homem coisifica-se. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (McLuhan), é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular (Morais *apud* Freitas, 2013, p. 278).

Morais, assim como todos os demais artistas participantes, recebeu autorização para livre apresentação de suas propostas na exposição de Belo Horizonte, o que lhe permitiu “transgredir as regras” impostas nas exposições posteriores em museus e galerias. *Trouxas Ensanguentadas*, do artista plástico Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (conhecido como Barrio) foi, entre as obras apresentadas, a que gerou maior assombro naquela ocasião, porque se tratavam de pedaços de carne putrefata com lixo enroladas e jogadas no Rio Ribeirão Arruda. O Corpo de Bombeiros e, posteriormente, a Polícia, foram chamados e retiraram a “obra” do local (Freitas, 2013, p. 113-167). O corpo, ou o suposto corpo de Barrio, não era inicialmente um “corpo político”, mas naquela data (Semana da Inconfidência Mineira), com o Estado (imposto por golpe militar), todo corpo adquiria caráter político.

Em 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no XIX Salão de Arte Moderna, destacou-se novamente *O Corpo*, quando, mesmo sem aprovação, Antônio Manuel apresenta o *Corpo é a obra*. Manuel despiu-se diante do público e declarou: “*Eu sou a própria obra de arte*”; depois concluiu: “*É preciso que todos me vejam e me apreciem*”, deixando o público e os artistas presentes atônitos. Tal ato, posteriormente, gerou discussões durante dias nos jornais e entre os críticos de arte (Freitas, 2013, p. 261-312).

A primeira proposta de Antônio Manuel era questionar os critérios de julgamento da arte para expô-los em museus, como no caso do MAM-RJ. Entretanto, estamos novamente diante do contexto da Ditadura Militar que vigorava no país durante aquele momento. Conseqüentemente, a obra e o corpo tomaram outra conotação: liberdade de expressão corporal. Da exposição foi gerada a obra *Corpobra*. Essa se tratava de um painel de madeira, medindo dois metros de altura, que continha a ampliação da foto em preto-e-branco do artista posando nu no MAM-RJ. Havia uma tarja preta com a seguinte mensagem: “*Corpobra sobrepõe-se à tarja*”. Seguindo o modelo proposto pelas interações nas respectivas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, o espectador podia acionar uma alavanca que baixava uma segunda foto do artista, totalmente nu.

As propostas de Antônio Manuel, bem como dos demais artistas, tais como Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, são gestações de todo desenrolar artístico posto neste capítulo. São as quebras com a pintura nacionalista dos modernos pelos concretistas, que vislumbravam novas possibilidades estéticas para representação do nacional, que,

posteriormente, foram novamente reconfiguradas pelo grupo neoconcreto de engajamento político e funcional da arte.

Os desejos de expressão foram se alterando conforme estudos desenvolvidos pelos intelectuais e artistas perante diferenças estéticas e filosóficas, assim como sociais e políticas. As teorias que justificavam uma arte já eram questionadas nos movimentos seguintes. O modernismo de Di Cavalcanti não supria as necessidades dos concretistas e assim por diante. Os manifestos e “opiniões” de 1965 estavam em consonância com as mudanças sociais vivenciadas diante dos desenvolvimentos tecnológicos, massificações de consumo e governo ditatorial, as relações sociais estavam mudando e era necessário mudar a forma de o público e o artista se relacionarem entre eles e o objeto de arte.

De acordo com Silviano Santiago (1973), as percepções sobre o “corpo” operadas no âmbito da arte brasileira daqueles anos eram visíveis em diversas áreas expressivas. No seu entendimento, por exemplo, as performances do cantor tropicalista Caetano Veloso se aproximavam, a seu modo, de certas questões corporais propostas pelos artistas de vanguarda. Nas suas palavras,

Caetano trouxe para a arena da rua e do palco o próprio corpo e deu o primeiro passo para ser superastro por excelências das artes brasileira. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto o movimento. O corpo esta para a voz assim como a roupa esta para a letra e a dança para a música (Santiago, 1973. p.53).

Para Celso Favaretto, Caetano não abandonou no palco algumas das principais orientações da vanguarda recente, de corte performático. Na sua opinião, o cantor acabou “fazendo do corpo, no palco e no cotidiano uma especie de escultura viva. A incorporação desses elementos não musicais” (Favaretto, 1995. p.36), ao que o aproximaria, numa chave tropicalista, do próprio Hélio Oiticica, para quem, no caso dos *Parangolés*, por exemplo, as cores e movimentos das obras também estavam presentes nas danças e roupas dos envolvidos. Em certa medida, portanto, as performances dos músicos tropicalistas dialogavam com os usos do corpo, da dança e do vestuário propostos pelos artistas plásticos da vanguarda. Tratava-se de uma questão geral, como se cada artista, em sua linguagem específica, fosse capaz de formalizar um corpo público muito maior que cada meio expressivo. Para Matesco (2009), o corpo, naqueles anos, era um meio novo e ao mesmo tempo uma garantia de autenticidade: o lugar onde se devia transformar a condição do indivíduo alienado na do homem livre, autêntico e autônomo (Matesco, 2009. p. 2987)

3 LYGIA CLARK: DO NEOCONCRETISMO AO CORPO

Os movimentos artísticos das décadas de 60/70 alteraram a concepção do objeto de arte, da participação do público – que inicialmente era passivo e passou a participante e, até mesmo, necessário para a obra existir – e das questões de funcionalidade perante as questões sociais. Entre os artistas nacionais desse período destacam-se Hélio Oiticica, que traz a participação do público em *Parangolés* e questões políticas em seus *Bólides*; Frederico de Moraes e Antônio Manuel com problematizações do objeto da arte – o corpo e a obra como questionamentos às censuras impostas pelo regime que vigorava no país. A artista plástica Lygia Clark se insere em todas as questões postas pelos demais artistas: participação do público, questões políticas e corporais. Todavia, destaca-se e se faz necessário um maior estudo da artista pela preocupação com o sujeito e seu o corpo, inicialmente interagindo com o social até à busca do conhecimento e de percepções únicas do corpo do sujeito.

Dentro deste contexto, Lygia Clark não foge às confrontações problemáticas, ao contrário, procura penetrá-las e formulá-las com recursos próprios, sem aceitar passivamente o que vem de fora ou acomodar-se à situação vigente. Persistente em cada etapa de sua obra a inquietação, o questionamento. Nunca a estagnação, sempre a mutação (Milliet, 1992. p. 16).

A fim de analisar as concepções artísticas, pode-se dividir simplificada o trabalho de Lygia Clark, conforme os críticos de arte Brito (1999), Gullar (1969) e Milliet (1999), em diversas fases: desconstrução da pintura, ultrapassando a moldura; reformulação do uso de escultura; participação do público até o total abandono do objeto como obra para uso do corpo como forma de sensibilização e arte/terapêutica.

Uma experiência de escultura, de certo modo pode-se denominar assim todo o trabalho de Lygia Clark, mesmo quando ele deixa de se pretender trabalho de arte para explorar uma prática de terapia que desafia ostensivamente a tradicional distinção entre o corpo e o espírito. Uma visada expansiva sobre o corpóreo, o que viria a ser a sua inteligência estética, o que constituiria, finalmente, a sua ordem estética, determina o processo da obra até a sua eventual desmaterialização (Brito, 2005. p. 286).

Cada período artístico de Lygia Clark se desenvolve com a descoberta de novos meios de se expressar. A primeira fase é considerada pela própria artista como aprendizagem, conhecimento de técnicas da pintura e da escultura, para tentar atingir sua própria maneira de realizar seus trabalhos, que se alteram durante toda sua vida, e os quais, por consequência,

acabam alterando os rumos da arte brasileira. O primeiro subcapítulo traz a biografia escolar e familiar de Clark, ainda em Minas Gerais, para que nos próximos subcapítulos sejam apontados os caminhos artísticos, as relações com os grupos de artistas nacionais e, finalmente, no último subcapítulo, seu trabalho com a arte-terapêutica, que transforma seu público frequentador das exposições em pacientes de sessões sensoriais.

Lygia Clark aponta sua preocupação desde jovem com o medo de “ficar louca”. Na procura da plena sanidade, ela vasculha nas artes as sensações reais e concretas para interagir com o público e com o social, e descobre que elas são mutáveis e subjetivas, e que tudo pode ser alterado e construído conforme as percepções do corpo e da estruturação do *self*.

3.1 LYGIA CLARK: O INÍCIO NAS ARTES PLÁSTICAS

Lygia Clark nasceu em 23 de outubro de 1920 em Belo Horizonte como Lygia Pimentel Lins, pertencente a uma família de abastados juristas e donos de imobiliárias da capital mineira que não tinham convívio com as artes. Em carta ao amigo Hélio Oiticica, escrevera que se sentia deslocada e com medo de enlouquecer em meio às diferenças com seus pais. Em depoimento ao Museu da Imagem e Som, em 1970, disse que sua “família era zero em artes plásticas, eu era a ovelha negra, estrangeira à família” (Apud: Carneiro, 2012, p. 67).

A jovem Lygia estudou em colégio de freiras, tal como as moças de famílias tradicionais mineiras, no Colégio *Sacré-coeur de Marie*, se formando como professora. Nesse período, as freiras incentivaram Clark a pintar, para gastar suas energias como forma de discipliná-la, sendo esse o seu primeiro contato com a arte. Sobre essa época, a artista comenta em uma entrevista:

Eu fui normalista no *Sacré-Coeur* de Belo Horizonte. Assim mesmo, uma estudante péssima. Era uma pessoa muito anárquica. Acho que me fizeram passar de ano para se verem livres de mim no colégio. Nunca tive cultura nenhuma, mas devo a pessoas como Mário Pedrosa, Mario Schemberg, Ferreira Gullar, uma formação cultural (Clark, 1971. p.68).

Ao concluir seus estudos, aos 18 anos, casou-se com o engenheiro igualmente rico, Aluísio Clark, com o qual viveu 10 anos em Belo Horizonte e teve três filhos. Após o nascimento de seu filho mais novo, Clark sofreu com depressão: “*Tive nervous breakdown*

após meu último filho” (Carneiro, 2004). O psicólogo que ela consultou a aconselhou a desenhar para melhorar seu estado mental, o que a fez se redescobrir para as artes e para a psicanálise. Percebendo a necessidade de compreender melhor as artes plásticas, Lygia Clark mudou-se com a família para o Rio de Janeiro em 1947 para estudar com Roberto Burle Marx e Zélia Salgado, que eram paisagistas e professores de arte. Seus mentores eram artistas modernos e buscavam paisagens sensíveis com linhas orgânicas. Eles influenciaram Clark a buscar por elementos orgânicos, bem como a utilizar materiais como pedras e metais, além dos quadros e pincéis para se expressar.

Em 1950, Lygia Clark residiu em Paris a fim de aprimorar seus estudos. Lá ela teve como mentores os pintores Fernand Léger e Arpad Szènes; estudou também com o escultor Dobrinsky. Léger já havia sido professor de outros pintores brasileiros, entre eles Tarsila do Amaral. Nesse período, além das aulas, ele se ocupava da reconstrução do pós-guerra de algumas cidades europeias. Em 1952, ocorre sua primeira exposição individual, em Paris, nos meses de junho e julho, no *Institute Endiplastique*. Nesse momento Clark aprendeu sobre luz e cores desenhando naturezas mortas e rostos. Esse período não chegou a configurar nenhuma fase para a artista: “*o importante começou com a quebra da moldura, até 1954 fiz muita coisa ruim* (Carneiro, 2004)”.

Em novembro de 1952, ano em que expôs em Paris, Lygia Clark entrou em contato com o Ministério da Cultura do Rio de Janeiro e conseguiu realizar a mesma exposição na sua volta ao Brasil, no mesmo ano. Nesse período, segundo Carneiro (2004), a artista também iniciou contatos com críticos e artistas brasileiros, como Mario Pedrosa, que lhe colocou a par das questões artísticas que estavam surgindo e que convergiam com as buscas de Clark em sua arte que se formava.

3.2 LYGIA CLARK: CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO BRASILEIRO

Em 1951, segundo Ferreira Gullar (Gullar, 1985. p. 227), surgiram no Brasil as primeiras manifestações artísticas de arte concreta, tendo em vista a negação de alguns princípios dos artistas modernos brasileiros, representados pelo pintor Cândido Portinari. Ainda conforme Gullar, os jovens artistas buscavam outro estilo e temas diferentes dos “portinaresco”. Foi a partir de críticas de Mario Pedrosa aos murais de Portinari e de seus apontamentos sobre a arte abstrata e posteriormente concreta que esses novos artistas, como Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraão Palatnik, começaram a se aventurar expondo obras

diferenciadas.

A ideia inicial era um contraponto com o que estava sendo produzido na arte nacional, “*livrar a arte das malhas de mundanismo e da condição de subitem de propaganda partidários, dentro dos quais desempenhavam um papel de simples propaganda ideológica*” (Brito, 1999, p. 12). A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, foi onde despontaram os primeiros artistas, voltados para essas novas obras, e onde o Prêmio de Escultura foi concedido à Unidade Tripartidária de Max Bill.

Em Dezembro de 1952, no MASP em São Paulo foi inaugurada a exposição do Grupo Ruptura, com ideias de uma arte concreta. No ano seguinte um grupo de artistas cariocas declaradamente concretistas surgiu na exposição coletiva do Instituto Brasil - Estados Unidos, em 1953. Denominado de Grupo Frente, os integrantes buscavam a experimentação das linguagens estéticas, ainda que no âmbito geométrico, sem restringir a arte ao espaço ou à questão da nacionalidade (Gullar, 1985, p. 228). Clark integra a exposição coletiva do grupo, que era composto por artistas liderados por Ivan Serpa, formado também por Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann e Abraham Palatnik. Também participavam do grupo a pintora Elisa Martins da Silveira e Carlos Val, interessados em pinturas primitivas, de loucos e de crianças.

A segunda exposição do grupo ocorreu em 1955, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contendo no prefácio do catálogo da exposição o texto de Mário Pedrosa “*com as intenções do Grupo Frente, que se baseava na educação do homem a partir da plenitude de exercer seus sentidos, por meio da arte*” (Brito, 1999, p. 56). De acordo com Ferreira Gullar, entre os artistas presentes no movimento concreto brasileiro, havia destaque para Lygia Clark e sua obra, que começava a apresentar características estilísticas e propensões filosóficas.

Podia-se ver que, àquela altura a arte brasileira padecia de dois exageros contraditórios: da parte carioca – um Serpa, Um Carvão – certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia. Já aí, dois artistas, pelo menos, mantinham-se a salvo desses exageros: Lygia Clark e Franz Weissmann. A primeira apresentava superfícies moduladas, onde já afirmava a sua posição nova, revolucionária em face dos problemas colocados pela estética bilina. Weissmann, menos impetuoso, impunha a suas obras uma coerência e uma economia de estrutura que não partiram de um a priori estético, mas de um sentido profundo da forma espacial. A posição desses dois artistas – e principalmente a experiência radical e continuada de Lygia Clark – já definiam o caminho que iria tomar a arte concreta no Brasil com a formação, em 1959, do Grupo Neoconcreto (Gullar, 1985, p. 229).

Gullar pretende, com essa afirmação, diferenciar os trabalhos de dois artistas – Franz Weismann e Lygia Clark – dos demais participantes, que tendiam a discutir questões unicamente artísticas/estéticas da forma ou ignoravam, apenas seguindo uma fórmula pré-existente, a vinda de artistas internacionais. O poeta e crítico afirma ainda que Lygia Clark abriu novas expectativas para a arte concreta quando enfocou o quadro como um todo orgânico, significativo, no qual a moldura não era o limite onde terminaria a obra (Gullar, 1985).

Junto às novas experiências artísticas de Lygia Clark, nascia um grupo dissidente, com outras propostas de arte. Era filho do concretismo, mas trazia inovações e até mesmo negação dessa. Segundo Gullar (2007), Clark se fez a mais forte influência nessa concepção:

Estamos agora em começos de 1959 e, numa reunião do grupo na casa de Lygia Clark, surgiu a ideia de fazer-se uma exposição reunindo os últimos trabalhos de todos os integrantes do grupo do Rio que, naqueles dois anos, produziram muita coisa, tanto os pintores, quanto os escultores e os poetas. Fui incumbido de escrever a apresentação desta exposição. Em casa, tomando notas e refletindo sobre trabalhos dos diversos companheiros, cuja a produção acompanhava de perto, cheguei a conclusão inevitável: o que o grupo carioca realizara naqueles últimos anos era tão diferente do que se entendia por arte concreta que não tinha mais cabimento continuarmos a adotar tal denominação (Gullar, 2007. p.41).

O grupo passa a denominar-se Neoconcretista, um neologismo aceito por todos integrantes, e se reafirmam com o Manifesto Neoconcreto. Segundo Gullar (2007), nessa fase os artistas nacionais, encabeçados por Lygia Clark, dão passos que artistas da vanguarda europeia não realizaram quando discutem o quadro, a tela, não somente o agir sobre a tela. Clark inicia o estudo da obra além do quadro, da moldura posta para dividir o objeto dos demais elementos à sua volta. Percebe em suas experiências, para realização das peças, como criar novas noções de espaços com os objetos ao sobrepor um plano ao outro, criando uma sensação de Linhas Orgânicas com a ilusão desta sobreposição.

Para realizar seus trabalhos, nesta época dos planos e superfícies moduladas, Lygia exercitava em modelos feitos com cartolinas. A linha-espaço apareceu com outras características nestas experiências. A distância entre o plano e outro da mesma cor ampliava a linha-espaço, ou linha-orgânica, criando uma área de penetração do espaço de fora. Chamou-a linha-luz. O modulado, tida como “início da expressão de um tempo-espaço”, a superfície passa a existir na medida em que expressa isso (Carneiro, 2004. p. 75).

Continuando seus estudos em *Superfícies Moduladas e Contra-relevos* (1956 a 1958) (figura 7), as placas pretas e brancas parecem saltar do quadro dando uma nova percepção

conforme quem as visualiza. Dentro das questões artísticas postas nas questões *modulares*, Lygia Clark decreta “que a pintura chegara ao fim de sua trajetória, enquanto representação, afirma a morte do plano como suporte da expressão (Clark *apud* Milliet, 1992. p. 52)”.

Figura 7 – *Superfícies moduladas*, Lygia Clark (1959)



Fonte: Exposição Lygia Clark no Itaú Cultural, São Paulo, 2011.

Em 1959, a obra *Casulo* marca a passagem definitiva da artista da pintura para a escultura, porém esta ainda está presa à parede, ao plano, alcançando mais liberdade plástica com a famosa série posterior ao neoconcretismo *Os Bichos*.

A série *Bichos* (1960) é composta por duas placas sobrepostas subdivididas e articuladas por dobradiças. A obra rompeu o com a “*tradição escultórica em vigor no século XIX porque: livres de pedestal, abandonam a monumentalidade e a fixação a um local, não constituem massas e sim estruturas estereométricas construídas com material industrializado* (Milliet, 1992. p. 67)”.

Bicho é uma designação metafórica, como o nome casulo, que de fato designam a busca de soluções para o problema da contradição figura-fundo, pintar ou não pintar. Os casulos, como os Bichos, nascem da opção compulsiva de Lygia Clark ao trocar o gesto simbólico do pintor pela ação real sobre o suporte da pintura. Desse modo, assim os Casulos são modificação que tornaria tridimensional a tela bidimensional, os Bichos são desdobramento deste processo de transmutação (destruição) do suporte da pintura. Noutras palavras: como não era mais possível pintar, como não podia mais dar à tela seu uso tradicional, ela a destrói para continuar a fazer arte (Gullar, 2007. p. 58).

Os *Bichos* passam, portanto, a proporcionar experiências motoras ao público. “Contemplamo-la agora, não mais como uma coisa exterior a nós, mas como um produto também de nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa”

(Gullar, 1985. p. 253). Os *Bichos* permitiam a apropriação da obra pelo público através da experiência tátil. Lygia Clark escreve sobre essa relação do público com a obra: “O que se produz é uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas” (Clark, 1980. p. 17). Em outra declaração, complementa: “Quando me perguntam quantos movimentos o bicho pode efetuar, eu respondo ‘Não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe’” (Clark, 1980. p. 17).

A apresentação dos *Bichos* gerou grande volume de críticas. Eles foram apontados como objetos que não eram obras de arte e como obras de arte que questionavam tanto a funcionalidade quanto a experiência estética. Mario Pedrosa, em matéria sobre a obra, atenta para as novas questões que surgiram sobre os bichos de Lygia Clark.

Esses bichos não são esculturas, ou talvez nem sejam obras de arte (já se levanta esta dúvida quando aparecem os mobiles de Calder) em nossa época, tal objeção se vai tornando cada vez mais acadêmica ou anacrônica, pois em face da crise cada vez mais pronunciada das artes tradicionais da pintura e da escultura- os gêneros já não apresentam as velhas delimitações (pintura tendendo à escultura, escultura imitando a pintura) e a cada momento nascem coisas, inventam-se objetos híbridos, que estão a indicar estar a arte, tal como a tivemos até agora, em estado transicional, como uma crisálida (Pedrosa, 1963).

Assim, para Mário Pedrosa a obra era tão diferente que não se encaixava em nenhuma classificação acadêmica. Não poderiam ser esculturas, pois não estavam fixas, não se tratavam de pintura e deveriam ser manipuladas pelo público para cumprirem seu papel de bichos. Segundo Gullar, os bichos de Lygia Clark eram revolucionários em vários sentidos, desde a participação do público até a questão estética ainda presente:

Essa era a minha compreensão da experiência neoconcreta, entendendo a participação do espectador – o manuseio da obra – como elemento complementar da experiência visual. Por exemplo, um “Bicho” da Lygia é manuseável, mas não deixa de ter também uma estrutura visual que, ao ser manuseada, muda, revela suas potencialidades (Gullar, 2012. p.56).

A divulgação dos bichos tornou o nome de Lygia Clark mais conhecido nos meios de pesquisas de arte, o que possibilitou criar novos contatos, que contribuiriam para sua nomeação como professora de artes no Instituto Nacional de Educação dos Surdos, Instituto Benjamin Constant, onde teve seu primeiro contato com a sala de aula, que se repetiria futuramente quando leciona na Universidade de Sorbonne, em Paris.

Em resumo, já é possível perceber na série *Bichos* (ver figura 8) uma das principais

características de um novo momento da artista perante a arte brasileira, que surgiria após o neoconcretismo: a posição crítica sistemática ante os suportes artísticos tradicionais. Ávida leitora do filósofo Merleau-Ponty¹⁴, Clark propunha experiências fenomenológicas, participativas, que não deixavam o espectador passivo perante os movimentos do objeto e do corpo.

As preocupações de Clark com a supressão da base- suporte que isola a peça do espaço circundante, privilegiando-a e assim “platonizando” suas relações com o espectador- são provas de uma atenção crítica às formas vigentes. Como os “bichos” e relevos, buscava uma inserção diferente do trabalho de arte no real, uma positividade sem dúvida estranha às formulações construtivistas tradicionais. A proposta fenomenológica desses “bichos” representa um convite a uma participação outra do trabalho de arte e espaço humano- o modo como buscam se inserir no real é indicativo da espécie de relação complexa libidinal, que pretendiam travar com o observador, transformado já num elemento ativo, desligado já da passividade da contemplação (Brito, 1999, p. 90).

Para Clark, os bichos atingiam o participante, que movimentava as dobradiças e criava e recriava novas formas por meio do caráter simbólico do objeto, como do seu manusear e interagir, fazendo com que este se sinta participante e construtor da arte.

Figura 8 – *Bichos*, Lygia Clark (1960)



Fonte: Exposição Lygia Clark no Itaú Cultural, São Paulo, 2011.

Em 1963, Lygia Clark produz outra obra relevante no contexto de sua trajetória.

14 A Fenomenologia de Merleau-Ponty afirmava que a experiência afetiva do homem no mundo era um modo de conhecimento tão verdadeiro quanto o conhecimento científico, de acordo com Gullar (2009) em artigo para Folha de S. Paulo, 07 de junho de 2009.

Trepantes são recortes espiralados em metal que podem surgir de caixas ou se enroscar em troncos, tais como vegetais, mudando de suporte conforme o desejado pela autora. Dentro da mesma dinâmica, em 1964, cria a *Obra-mole*, que consistia de recortes espiralados feitos com materiais mais leves, como borrachas, sendo mais maleáveis e mutáveis conforme a maneira pela qual eram expostos.

Entre as obras *Bichos*, *Trepantes* e *Obra-mole*, é possível perceber a diferença em relação ao que era produzido nas galerias nacionais por outros artistas, muitos deles pertencentes ao mesmo grupo, como no caso dos concretos e, posteriormente, dos neoconcretos, e em relação ao que a própria Clark fazia em cada obra anterior. Após dissolver totalmente a moldura e perceber a criação de espaços entre os planos, que denominou de linhas orgânicas, não reais ao toque, porém vistas pela ilusão de ótica criada pelas cores e espaços, Lygia Clark destrói a fixação do objeto em um plano, deixando-o totalmente livre para modificar-se no espaço, como os trepantes, ou com manuseio, no caso dos bichos, e com ambos no caso da obra-mole, em que o espaço e toque modificavam suas formas. Os conceitos iniciais da artista vão alterando-se quando vislumbra a possibilidade de construir a obra com maior plasticidade e maior envolvimento da expressão do público. O objeto passa a se servir do consciente do participante para se tornar arte, numa tentativa de materializar o conceito fenomenológico da arte.

Assim como Lygia Clark, a grande maioria dos artistas cariocas, muitos integrantes do grupo neoconcretista tal como ela fez parte, estava em um lugar mais confortável economicamente do que a ala concretista paulista, o que foi significativo para o desenvolvimento mais livre acerca das questões estéticas e uma preocupação social diferenciada. Até tal data, como se vê, a artista estava em consonância com os artistas concretos, que desenvolviam um novo questionamento em busca de diferentes categorias filosóficas e culturais que respondessem melhor aos desejos artísticos de cada um.

Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do “humanismo”, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava a representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hercules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar Castro) esse humanismo tomava forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua superfície (e até sua “aura”) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape), ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente (Brito, 1999. p.58).

A cisão com o projeto construtivo ocorre quando o neoconcretismo, sem abandonar a abstração geométrica, contesta a ortodoxia e o mecanicismo a que havia se reduzido o concretismo (Milliet, 1992, p. 77). De acordo com Ronaldo Brito, por exemplo, o neoconcretismo humanista enfrentou o concretismo cientificista. As críticas neoconcretas iam ao encontro das afirmações de Merleau-Ponty, segundo o qual “é a alma que vê e não o cérebro; é através do mundo percebido e suas estruturas próprias que se explica o valor espacial atribuído, em cada caso particular, a um ponto do campo visual (Brito, 1999. p.57).”

O Grupo de Neoconcretistas, discordando, assim, do que chamavam de desvio mecanicista da arte concreta, publicou, no dia 23 de março de 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o Manifesto Neoconcreto, assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape (Carneiro, 2004. p.196). Lygia Clark e Hélio Oiticica, membros do grupo, tomam a frente do movimento, cujo engajamento está em questionar os limites da arte e do homem, ou seja, o estatuto da arte e do artista e a sensorialidade por meio da estimulação do corpo. Desse modo, enquanto os concretistas vislumbravam uma arte contra o que chamavam de “*Mass media*” norte-americano, os neoconcretos se preocupavam com a liberdade de criação e experimentação. Essa característica é sublinhada por Ronaldo Brito como sendo “um paradoxo brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal (Brito, 1999. p.68).

Lygia Clark, participando destas discussões neoconcretas e políticas, nota a necessidade de abandonar os objetos materiais como obra, passando a participar de eventos em locais abertos, fora de museus, estabelecendo, assim, novas relações com o público de arte. Nessa experiência, explica Clark, o sentido reside no ato de fazê-la, pois na intimidade da ação desaparece a separação entre o sujeito e o objeto, que passam a formar uma realidade única, vivencial (Milliet, 1992. p.94).

A visão neoconcreta, ampliada na teoria do não-objeto, pôs em questão a natureza contemplativa da experiência estética e abriu caminho para que a ação substituísse a contemplação. Daí os “objetos relacionais” de Lygia e os “parangolés” de Hélio, antecipadores do que hoje se chama de arte contemporânea, mas que não devem nada a Duchamp. [...] O resto se sabe: golpe militar de 1964, intimação para responder a inquérito policial-militar. O CPC virou o Grupo Opinião, um dos centros de resistência à ditadura militar. As consequências foram prisão, clandestinidade e exílio. Não obstante, meu afastamento não significou o fim do neoconcretismo. Pelo contrário. Especialmente Lygia e Hélio, com sua audácia, estenderam a desdobramentos extremos as propostas implícitas na teoria neoconcreta, hoje

considerada uma contribuição brasileira ao pensamento estético contemporâneo (Gullar, 2009).

Vê-se, então, que Gullar (2009), mesmo com seu afastamento do grupo, notou que os artistas neoconcretos Clark e Oiticica conseguiram ampliar os limites das apresentações da arte, antes fechadas em galerias e museus, compostas por objetos que deveriam ser unicamente admirados à distância, para uma arte que pudesse ocorrer em qualquer rua, parque ou espaço livre e contar com a participação dos passantes.

Por volta de 1964, Lygia Clark se volta para a ampliação sensorial do participante com a obra *Caminhando*, na qual o papel do artista é mesclado com o seu público, que interage na construção do objeto, da obra em si. A partir de então, ela se classifica como não artista graças ao privilégio dado à atuação do participante, que construirá uma nova obra de arte (uma faixa de papel, denominada Moebius, que é cortada pelo participante) por meio de suas sensações.

Clark também tem a intenção de que, ao cortá-la, o sujeito percorra um espaço contínuo que não apresenta frente, verso, avesso ou direito; não há ali um ponto de partida e outro de chegada; não existe um fim previamente determinado para o qual devemos seguir (Milliet, 1992). “*Caminhando*’ é uma instrução gráfica composta por várias imagens: as de um corpo sentado cujas mãos cortam e recortam a fita de papel que se alonga, afina-se e embarça-se no colo da mulher da tesoura: ‘espaço-tempo novo, concreto (Clark, 1980. p. 25)”.

A própria Lygia Clark demonstra como se constrói a fita Moebius (ver figura 9): “pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha uma fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento (Clark, 1980. p. 25)”.

Nas obras anteriores a *Caminhando*, o artista e a obra ainda precisavam existir para que a experiência artística ocorresse. Nessa nova proposta, qualquer pessoa pode vivenciar uma obra com apenas um pedaço de papel e uma tesoura comum, não fabricados para fim artístico. Clark brinca com ser não artista, querendo induzir à conclusão de que não é necessária nem mais a presença dela ou de uma artista para construção de *Caminhando*. Anteriormente, Clark desmaterializava a obra; agora, desmaterializa a existência do artista para construir e explorar o sujeito não artista.

Figura 9 – *Caminhando*, Lygia Clark, 1963



Repórter de Istoé reencena *Caminhando*, retirada da lista da Bienal.

Em 1964, o governo francês concede a Lygia Clark uma bolsa de estudos de seis meses. Na França, a artista teve a oportunidade conhecer obras e movimentos que ocorriam na Europa, além de fazer contatos com outros artistas e galerias. Por intermédio do artista brasileiro Sérgio Camargo, Clark expôs em Stuttgart e fez contatos para realizar uma exposição individual em Londres, na Galeria Signals (Carneiro, 2004. p. 196). Em 1965, a exposição londrina foi amplamente divulgada. A partir de então, Clark foi apresentada como uma artista brasileira inovadora, e a galeria dedicou a edição de sua revista de abril-maio sobre ela.

Seu trabalho é uma revelação. LYGIA CLARK abriu um novo caminho ao revolver os problemas do espaço e tempo iniciados por GABO, os cubistas e MONDRIAN. (W. Sandberg- diretor do Museu Stedelijk, Amsterdam) Muitos dos chamados artistas são na realidade, artesões; Lygia Clark por outro lado é uma pensadora entre artistas. (Sérgio Camargo) Sociologicamente seus trabalhos pressagiam um futuro no qual o espectador deixará de ser um simples agente passivo diante de uma obra de arte para se tornar junto com o artista co-criador. Esteticamente Lygia Clark atingiu a difícil tarefa de carregar a geometria com inteligente poesia visual (Paul Keeler) (Carneiro, 2004. p. 97).

A revista trazia vários depoimentos de artistas que prestigiaram a exposição. No texto da matéria, Clark é apontada por críticos de arte internacionais (W. Sandberg e Paul Keeler) nacionais (Sérgio Camargo) como revelação das artes, como uma artista que apresenta propostas inovadoras aos problemas estéticos. Dentro do contexto de mudanças propostas pela vanguarda, Lygia Clark começa a trabalhar com as sensações corporais por meio de obras que estimulam o corpo, não unicamente do artista, mas do participante ou dos participantes.

3.3 LYGIA CLARK: FASE SENSORIAL E PSICANALÍTICA

A partir de 1966, aproximadamente, poderíamos dizer que Clark deu origem a uma nova fase em sua trajetória artística, marcada pela busca de uma nova percepção do corpo e da própria corporalidade do ato criativo por meio de objetos e exercícios de sensibilização – a denominada “nostalgia do corpo”.

Como se percebe, a proposta de sensibilização do corpo e do sujeito surge depois de Lygia Clark ter dissolvido o objeto de arte em favor do ato. De acordo com Rivera, “Caminhando radicaliza ainda mais a proposta de participação do outro na obra. Clark chega a abandonar os termos ‘obra’ e ‘objeto’ de arte em prol do termo ‘proposição’, acentuando o seu caráter de apelo ao sujeito” (Rivera, 2013, p. 144).

A primeira “proposição” a esse respeito, realizada em 1966, ocorre quando Lygia Clark percebe o tato da mão dentro de uma luva plástica com objetos externos. Denominada *Pedra e ar*, essa proposta marca o início da série sensorial *Nostalgia do Corpo*. Lygia Clark descreve a experiência:

Arranquei o saco plástico, o enchi de ar e o fechei com o elástico, e sobre ele coloquei uma pequena pedra... comecei a apalpar o saco sem me preocupar... com a pressão a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar... mimetizando assim um parto muito inquietante... então de repente percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo... isso me transformou e ao mesmo tempo significou o fim de minha crise (Carneiro, 2004, p. 103).

Uma das possíveis crises que estava sendo resolvida para Lygia Clark era a mesma compartilhada por outros artistas, tal como Hélio Oiticica, isto é, a resposta de uma nova forma de arte experimental que respondia às expectativas da vanguarda brasileira e às propostas divulgadas em manifestos e exposições¹⁵.

O encontro com o grande público da nova fase ocorre ainda em 16 de agosto de 1966, na exposição *Opinião de 66*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que trazia os objetos sensoriais de Lygia Clark e os *Parangolés* de Hélio Oiticica. Oiticica, que trabalha a essa altura também com objetos vestíveis, os quais se tornam arte somente pela participação do outro, percebe nos trabalhos de Lygia Clark novos caminhos para a arte e incentiva a

15 Nas artes plásticas, a *Nova objetividade* é a culminação das atividades em desenvolvimento desde 1965, quando artistas voltaram a se manifestar coletivamente, depois do período de isolamento criativo que seguiu à retração do concretismo e a dissolução do neoconcretismo. As amostras *Opinião de 65* (no Rio de Janeiro) e *Proposta 65* (em São Paulo) iniciaram a evidenciação de novas pesquisas, reabrindo o debate sobre as possibilidades de uma arte de vanguarda de sentido social. Até o final de 1968, mostras, manifestos, debates, acontecimentos efetivaram a atitude renovadora que Oiticica designou por “Vanguarda brasileira” (FAVARETTO, 1992, p. 153).

pesquisa na percepção e objetos sensoriais.

Nesta etapa, a participação do espectador ganha uma nova dimensão: a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a toca. Além de não ser mais redutível à sua visibilidade, nem possuir existência alguma isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipula. Hélio Oiticica propõe traduzir Nostalgia do Corpo por Longing for the body, pois trata-se mais de um anseio pelo corpo, do que de uma melancólica nostalgia. Mais um passo foi dado para a dissolução da figura do espectador: esboça-se já aqui a convocação do corpo vibrátil, mas esta ainda não é essencial nas obras do período. A atenção ainda está voltada para o objeto, o qual, nesta proposta, como diz Lygia, é todavia um meio indispensável entre a sensação e o participante. É preciso ir além. O momento favorecia esta atitude: a estas alturas, a contra-cultura está no auge de sua movimentação internacional, criando uma paisagem social que autoriza e encoraja a pesquisa experimental de Lygia (Rolnik, 1999. p.18).

Como o objetivo era atingir o próximo por meio da sensibilidade tátil, possibilitando o “ir além” do objeto e atingir quem manuseia a peça, para a exposição, Clark elaborou o *Livro sensorial*, em que as páginas eram vários sacos plásticos, alguns com água, outros com terras, conchas, elásticos e, na última página, havia um espelho (ver figura 10) que servia como um catálogo para sensações que o público poderia sentir, para que esse se reconhecesse portador dos sentidos explorados em cada página tocada.

Figura 10 – *Livro sensorial*, Lygia Clark (1968)



Fonte: Exposição Lygia Clark no Itaú Cultural, São Paulo, 2011.

A série sensorial corporal segue com as obras: *Roupa-corpo-roupa* (1967), *O eu e o tu* (1967), *Cesariana* (1967) e a instalação *A casa é o corpo* (1968), junto a *As máscaras sensoriais*. Cada uma dessas obras possui formas diferentes de estimulação corporal: a primeira consiste de um macacão de plástico que propõe trocar as dualidades do corpo

masculino/feminino, com sacos plásticos e pelos dentro de cada vestimenta que proporcionam a troca de sensibilidade para o participante. *O eu e o tu*, por sua vez, trata-se de macacões com zíperes nos quais o homem e a mulher se tocam por meio dessas aberturas. E em *Cesariana*, finalmente, o macacão possui uma barriga com zíper que permite o esvaziamento e enchimento de uma barriga, tal como a de uma grávida. Cada peça vestível remete ao imaginário simbólico que está além do objeto (uma máscara, um macacão, espumas) para atender a um caráter simbólico novo, por exemplo, o de ser de outro sexo, como no macacão de *Roupa-corpo-roupa*. Também permite ver de formas diferentes, como as *Máscaras sensoriais*, que causavam sensações ao indivíduo que as vestissem, desde cheiros, sons e a visão, por meio de óculos integrados que causavam distorção do mundo percebido pelo sujeito. Há ainda a sensação de estar grávida e poder abrir a barriga e retirar o objeto, podendo abraçá-lo, como ocorre em *Cesariana* (ver figura 11). Assim, cada participante interfere na obra e a obra nele conforme as experiências simbólicas criadas na imaginação e nas lembranças.

Figura 11 – *Cesariana*, de Lygia Clark (1968)



Fonte: Exposição Lygia Clark no Itaú Cultural, São Paulo, 2011.

A instalação *A casa é o corpo* foi exposta na Bienal de Veneza, em 1968, na retrospectiva de 10 anos de trabalhos de Lygia Clark. Era uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro desta estrutura se constituía de um grande balão de plástico. Os compartimentos eram divididos em: penetração, ovulação, germinação e expulsão. As pessoas que cruzavam os ambientes tinham sensações táteis ao tocar as paredes, com luzes e transparência do plástico e desequilíbrio ao andar.

Seria seu corpo sua casa, como parece defender Lygia Clark com seus *A casa é o corpo* e *O corpo é a casa*? Não, no corpo o sujeito está um tanto desconfortável. Não há coincidência entre eu e meu corpo. Isso é o que a linguagem comum acentua todos os dias, quando dizemos “eu tenho corpo”, mais do que “sou um corpo” (Rivera, 2013. p.23).

A casa é o corpo apresentou como proposta despertar nos participantes a ideia de interação do corpo com a obra de arte, por meio das peças de vestuário que modificavam as sensações corporais, das máscaras que distorciam a audição, a visão e o olfato, bem como das luvas que mexiam com o tato. Dessa forma, tiravam o participante do conforto habitual para, propositalmente, fazê-lo questionar o que o sujeito julga ser real. A intenção de Clark de alterar a percepção parecia estar de acordo com os conflitos que percebia na sociedade brasileira, que começava a sofrer com os atos repressivos dos militares. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, estabelece-se um pacote de medidas, tais como a suspensão do direito ao *habeas corpus* e o fechamento do Congresso por tempo indeterminado. Assim, o governo passa a ter suficiente respaldo político e legal para a prática de crimes relativos à tortura e à censura intelectual. (Gaspari, 2002).

Contudo, entre 1964 e 1968, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado. A esse respeito, aliás, dada a ampla circulação de uma cultura de resistência no período, não chega mesmo a surpreender que a contestação política tenha se constituído na leitura dominante sobre a produção cultural dos anos 1960 (Freitas, 2014. p. 63).

No período posterior ao golpe militar de 1964, têm início os atos de repressão do governo em relação às camadas que discordassem de suas ações. Um dos episódios mais conhecidos dos embates entre a sociedade civil e as forças da repressão é o assassinato de um estudante secundarista, Edson Luís de Lima Souto, durante um confronto no Restaurante Calabouço¹⁶, no centro do Rio de Janeiro. Depois do trágico evento, Lygia Clark passa a usar

16 A esse respeito, convém destacar um trecho elucidativo de *A ditadura envergonhada*, de Elio Gaspari. “Ao anoitecer do dia 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro, uma tropa da Polícia Militar atacou um grupo de estudantes que pediam melhores instalações para o restaurante do Calabouço. Nele, havia mais de dez jovens de todo o Brasil que comiam por dois cruzeiros a bandeja. Símbolo da política assistencialista do regime de 1946, o Calaba, como era conhecido, reunia basicamente secundaristas e estudantes que se preparavam para o vestibular. [...]Acusavam-no de ser um covil de agitadores e estudantes profissionais quando, na realidade, era apenas um refúgio de pessoas que não tinham onde comer. Eram muitos os sacrifícios que um jovem seria capaz de fazer pela derrubada do governo, mas pedir-lhe que comesse duas vezes por dia no Calabouço tendo outra mesa à disposição seria suplício excessivo. Os estudantes jogavam pedras contras os PMs, e um aspirante atirou.

no seu ateliê uma imagem de jornal desse fato.

No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos de que não conhecem o fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata. É então que eles trabalham mais. [...] Algumas vezes me pergunto se não somos um pouco domesticados. Isso me chateia (Clark, 1980. p.31).

Logo, a artista mineira visava explorar não somente o campo sensorial através de sua obra artística, mas também estimular o caráter político intrínseco ao país naquela ocasião e tentar reproduzir sua mensagem àqueles que a apreciassem. Em “Somos os propositores” publicação da artista de 1968, Lygia escreve: “*Nos somos os propositores: nos somos o molde, cabe a você sobrar dentro dele o sentido da nossa existência*”, definindo que o artista deve sugerir o pensar, mas cabe ao público auxiliar nos significados e ações.

Depois do maio de 1968, Lygia Clark foi convidada a lecionar na Faculté d’Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne, onde realizou trabalhos focados nas vivências criativas com ênfase no sentido grupal e pesquisas com objetos sensoriais com seus alunos (Carneiro, 2004. p.191). As aulas da artista tinham um caráter de livre discussão em que todos tinham as opiniões ouvidas e aplicadas, sem escala de hierarquia. Com isso, Lygia Clark aumentou ainda mais suas pesquisas na linha da fenomenologia corporal, o que fez com que suas obras começassem a ter um cunho terapêutico. Em 1969, Lygia Clark afirma: “*O homem encontra o próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si, depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação*” (Clark apud Milliet, 1992. p.110).

O corpo passa a ser o material de estudo e de arte de Clark por meio das sensações que se pode provocar através de estímulos. Nesse momento, a artista propunha a interação entre dois participantes, para que ambos tomassem consciência dos seus corpos e do outro.

Acertou o peito de Edson Luis de Lima Souto, de dezessete anos, protótipo do “calaboçal”. Migrante nortista, pobre e secundarista, não tinha militância política. Defendia o restaurante aonde comia e fazia biscates. Os colegas levaram-no para a Santa Casa de Misericórdia, a poucos quarteirões de distância, mas ele já chegou morto. Pela primeira vez desde 1964 surgia um cadáver na luta entre o regime e os estudantes. Os jovens – alguns deles ligados a organizações clandestinas – impuseram à polícia uma derrota inicial e decisiva. Conquistaram o cadáver. A PM tentou levá-lo para o Instituto Médico Legal, mas os estudantes foram para a Assembleia Legislativa, usando-o como aríete. Sem camisa, Edson Luis foi colocado sobre a mesa. No dia seguinte, o Rio de Janeiro acordou com aquele garoto morto nas primeiras páginas dos jornais. “Assassinato”, gritava o Correio da Manhã.” (Gaspari. 2002, p. 280-281).

Com essa proposta, o corpo passa a ser integrado ao processo criativo, desdobrado para fora de si, com o objetivo de redefinir o seu próprio eu ao saber, justamente, onde começa o corpo do outro. A partir de então, a artista começa a realizar trabalhos voltados às sensações corporais e subjetivas mais ou menos explícitas e a participar de grupos de pesquisas voltados à psicanálise no Brasil e no exterior, por meio da arte e de análises clínicas.

Em 1970, Lygia Clark mudou-se novamente para Paris e, logo após sua ida, Hélio Oiticica foi visitá-la. Trabalhando em seu ateliê, ele descobriu um plástico, que acabou inspirando ambos a criarem uma nova obra de arte: *Ovo-mortalha*, na qual os participantes tinham os pés ou as mãos enfiados no plástico, em pequenos sacos costurados nele, e, em seguida, cada um deveria envolver o outro com uma película transparente. A proposta era reconstruir a concepção do corpo-casa, o qual se modifica conforme o sujeito se relaciona com os demais corpos.

Desse período são as obras: *Rede de elástico* (1974), *Mandala* (1969), *Túnel* (1974), *Baba antropofágica* (1973) e *Canibalismo* (1973). Todas essas propostas foram realizadas com o grupo de alunos de Clark, que gravavam (filmes e fotos) e depois discutiam as relações estabelecidas nos momentos de realização da arte¹⁷. Em 1974, Clark e os estudantes chegaram juntos ao conceito de “corpo-coletivo”, que, no plano filosófico, significaria entender que a repressão ou liberdade do indivíduo passa pelo social, portanto é uma questão política (MILLIET, 2009. p.145). Com *Rede de elástico*, *Mandala*, *Baba antropofágica* e *Canibalismo* ocorre a relação de apropriação e perda: quem come subtrai ao outro, quem baba perde a substância que o outro retém (figura 12).

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la (Clark *apud* Milliet, 1992, p. 139).

A formulação da “baba” surgiu, como descrito acima, de um sonho de Clark. O conceito inicial era que com rolos de fios na boca cada participante fosse desenrolando essa linha e depositando (com saliva, por isso “baba”) no outro, estabelecendo uma relação do seu corpo, ou seja, a saliva e o fio saindo de dentro dele, com o do outro que recebia esses fios. O corpo passava a pertencer a ambos, que realizavam uma troca, tinham uma ligação, eram inseparáveis e coletivos naquele momento.

17 Informações retiradas do site O Mundo de Lygia Clark (<http://www.lygiaclark.org.br>).

Figura 12 – *Baba antropofágica*, Lygia Clark (1973)



Fonte: Imagem de Eduardo Clark para o site O Mundo de Lygia Clark.

Ainda nas aulas na Sorbonne, Clark começa a investigar e a participar das técnicas de relaxamento, que estavam em voga no final dos anos 60 e início dos anos 70, utilizando objetos sensoriais que proporcionavam a construção de uma “fantasmática”¹⁸ do corpo.

Ao voltar ao Brasil em 1976, a artista convida um grupo de terapeutas para trabalharem com ela e com os seus participantes, agora pacientes de suas obras sensoriais. A técnica consistia em fazer o paciente viver/reviver um momento que ficou gravado na sua memória corporal por meio de um objeto com o qual entra em contato¹⁹. Por exemplo, conforme Milliet (1992), a artista persiste na dialética entre o dentro e o fora, o sujeito e o objeto, o real e o imaginário, a linguagem e a não-linguagem, através dos quais o corpo deve substituir a fala.

Clark denomina seu trabalho de Estruturação do self durante essa fase, alterando

18 De acordo com Rolnik, “‘Fantasmática’ vem de ‘fantasma’ ou ‘fantasia’, traduções para o português do conceito Freudiano *phantasie* em Alemão. Tal conceito tem um emprego extenso e variado e Psicanálise, sendo o sentido privilegiado por Lygia Clark ao usar a noção de ‘fantasmática’, o de uma encenação imaginária inconsciente em que o indivíduo está presente e que tem um poder estruturante sobre sua vida psíquica. Se consideramos o sentido comum da palavra ‘fantasma’ escolhida para a tradução do conceito psicanalítico ‘phantasie’, podemos dizer que as fantasias inconscientes são como fantasmas que assombram a subjetividade, sendo a ‘fantasmática’ essa vida ativa dos fantasmas singular em cada indivíduo, tanto em seu conteúdo como em sua dinâmica.” (ROLNIK, 2002, p. 15).

19 Lygia explica a Roberto Pontual do Jornal do Brasil, em 1974, a concepção de corpo coletivo, bem como funcionam os objetos relacionais usados pelos participantes de suas ações: “Cria-se um corpo coletivo. E precisamente meu silêncio, minha escuta, o receber o que eles me entregam nesse momento, é 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, senão o que a envolve, a fantasmática que se lhe confere. E em tudo isso, lanço também minha própria fantasmática para ser elaborada pelo outro.... Elaboro um rito em que cada um dos participantes termina assumindo seu próprio mito (Clark *apud* Pontual, 1974).

sua produção do meio artístico para o quase terapêutico. Do pensamento mudo a um ato falado, Lygia Clark desenha um arco invisível que constrói um imprevisível espaço do sujeito, rompendo em definitivo as fronteiras da arte (Rivera, 2013. p.149). A artista concretiza seu trabalho percebendo que este deve ser praticado fora da cadeia artística usual, como galerias e museus, e mais focado individualmente com um único sujeito, como em uma consulta psicanalítica.

Lygia Clark buscava associar o corpo a objetos cotidianos, assim dialogando com caminhos que outros artistas estavam trilhando internacionalmente. Conforme Matesco (2009), desde a década de 1950 novas formas da relação do corpo com a arte estavam sendo estabelecidas. Uma das matrizes seria a obra do pintor norte-americano Jackson Pollock, que produzia seus quadros de forma performática (*action painting*), quando a ação de pintar tornava-se tão relevante quando a própria pintura.

Em primeiro lugar o corpo foi considerado a partir de uma visão instrumental em processo de ampliação do campo da pintura: tornou-se então suporte de um acontecimento pictórico. Ao lado disso ocorreu a afirmação do corpo em seus elementos e funções corpóreas como maneira de se contrapor à sua tradicional repressão. Como em verdadeira luta ideológica, afirma-se um corpo puro e autêntico em reversão de valores burgueses e conservadores. Também a ênfase no naturalismo e nos rituais da vida tinha como objetivo “desfetichizar” o corpo. Em terceiro lugar, a busca de novos meios experimentais acentuou a dicotomia corpo e mente através da noção de corpo como suporte de arte, como suporte de uma ideia. Esses três fatores contribuíram para o engessamento de uma concepção de corpo substancial, que é o alvo de nossa reflexão (Matesco, 2009. p.2982).

Como a execução de um objeto de arte recebe, em alguns casos, um caráter tão importante quando a obra finalizada, não admira que em muitas situações a execução, o ato, pudesse tornar-se a própria obra. Absorvendo elementos do dadaísmo, futurismo e surrealismo o *Happening* surgiria nos Estados Unidos e na Europa já nos anos 1950 através de improvisações que ocorriam em lugares públicos ou em galerias de arte contemporâneas. Caso exemplar nesse sentido foram as apresentações do internacional *Fluxus*.

Fluxus privilegia o efêmero, o transitório, o que flui, a energia vital unificadora de arte e vida - por isso o gesto banal adquire a importância de obra de arte. “A revelação do Fluxus foi de que tudo é maravilhoso”. Com o Fluxus, a arte não seria recinto especial do real, mas uma forma de experimentar qualquer coisa, a chuva, o burburinho, um espirro. Por isso as apresentações Fluxus eram acontecimentos sumamente simples, consistindo de evento único, como a apresentação de George Brecht ligando e desligando a luz, pois pretendiam ter grau zero de emoção. Isso justifica a recorrência de trabalhos com os atos de comer e de vestir, pois eram ações *ready-made*, que podiam ser executadas de maneira simples e fácil por qualquer pessoa (Matesco, 2009, p. 2988).

Nas apresentações do grupo *Fluxus* as ações do cotidiano expunham movimentos banais e diários do corpo como arte. Nelas, havia a necessidade via de regra da presença do artista para a execução de obras de caráter performático, dando origem a um fenômeno internacional que ganharia corpo ao longo dos anos 1960 e 1970, numa espécie de diluição de fronteiras expressivas que ultrapassavam o caráter eventualmente especializado do teatro ou da dança.

Tanto a body-art quanto a performance (final da década de 60 e anos 70) exigem presença física do artista, ao mesmo tempo sujeito e objeto da sua arte. O corpo é simultaneamente instrumento, isto é, meio e suporte. A investigação das funções corporais, das capacidades mentais e físicas, são preocupações da arte corporal. Há um retorno ao cerimonial, ao rito, porém não subordinado às convenções da religião, do teatro ou da dança. Visando à redescoberta e re-significação do corpo. Segundo Clark, a eliminação da obra enquanto obra-transferencial traz dificuldades a serem superadas pelo artista. Desenvolvendo atitudes compensatórias, alguns cultivam sua própria personalidade promovendo-se a si mesmos como obras vivas, outras usando o corpo substituem-se à obra. “Ora, na medida em que ele se torna objeto- escreve Clark-, ele não assume a perda poética, ainda é o corpo que se torna objeto mas não há salto qualitativo, é uma atitude regressiva”. Nas proposições clarkianas, o artista não é, nem faz o espetáculo. São situações apenas sugeridas intimistas, atento, concentrado e o artista, presença indispensável, que sugere, mas não age (Milliet, 1992. p.104).

Os *Happening*, a *Body-art* e as *performances* passam a constituir-se em ações que utilizam o corpo do artista como meio e finalidade, dando um novo significado ao corpo e seus atos cotidianos. Nesse contexto, Lygia Clark seguirá um campo de problemas bastante idiossincráticos e particulares, sem se deixar apresentar como uma artista propriamente “performática”, embora o pano de fundo histórico dos anos 1960 permita algumas aproximações. Lygia, claro, abordará em suas obras os corpos dos participantes. Nelas, a obra ganhará vida sem que, em vários casos, a presença da artista seja necessária e definidora; a ela somente estimula os participantes, ou seja, “soprar” a ideia para que os corpos envolvidos se construam ou não. De acordo com Suely Rolnik (1999), em resumo, “o que Lygia quer produzir no espectador é que ele possa estar à altura da diferença que se apresenta na obra e cavar em sua alma a nova maneira de perceber e sentir de que a obra é portadora. Isto poderá lançar o espectador em devires imprevisíveis” (Rolnik, 1999. p.11).

4 SÉRIE NOSTALGIA DO CORPO E OBJETOS SENSORIAIS DE LYGIA CLARK

“Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira”

(Clark, 1964-74. p. 62)

A série *Nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark* suscitou, até o segundo capítulo, o diálogo entre o contexto sócio-cultural e a experiência sensorial proporcionada pela obra de Lygia Clark. Influenciada pelo panorama político vigente e pelas tendências estéticas de vanguarda, a artista mineira inovou no cenário das artes plásticas ao tornar possível não somente ver, analisar, mas também tocar, sentir e mesmo integrar-se literalmente a uma obra de arte, problematizando assim as convenções de experiência e fruição habitualmente disponíveis no ambiente dos museus e galerias.

As obras analisadas neste capítulo pertencem à segunda metade da década de 1960. Nesse período, como veremos, Lygia Clark, parcialmente em consonância com algumas das principais discussões da vanguarda nacional, dedicou-se a explorar o corpo como plataforma poética, num período de intensa atividade criativa e mesmo expositiva. De acordo com Guy Brett (2005, p.19), houve um intenso interesse pela subjetividade por situações da vida e pelo corpo nas obras dos artistas nacionais neste período. Os anos 1965-1968 foram, na trajetória de Clark, anos de muita produção e de participação em exposições individuais e coletivas. Em 1968, por exemplo, realizou exposições individuais no MAM do Rio de Janeiro, *A casa é o corpo*, e na Galeria M. E. Thelen Essen, na cidade de Essen, na Alemanha²⁰.

Assim, tendo esse contexto geral como pano de fundo, os objetivos deste capítulo consistem em mapear, por meio de obras exemplares, os diversos modos com que Lygia Clark posicionou-se diante dos limites, sensoriais e éticos do corpo. Para tanto, interpretaremos quatro formas elementares de delimitação corporal, a saber: (1) a relação física e psicológica do corpo individual do participante com objetos sensíveis, ditos sensoriais, (2) a correlação

20 Antes disso, em 1966, participou das seguintes exposições coletivas: em Salvador-BA – 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, sala especial e grande prêmio; Austin, New Haven, San Diego, New Orleans e San Francisco (Estados Unidos), Art of Latin America Since Independence, na University of Texas at Austin; Archer M. Huntington Art Gallery; Yale University Art Gallery; no La Jolla Museum of Art; no Isaac Delgado Museum of Art e no San Francisco Art Museum; Buenos Aires (Argentina) e Montevideu (Uruguai); Artistas Brasileiros Contemporâneos, nos Museus de Arte Moderna, Rio de Janeiro-RJ; Opinião 66, no MAM/RJ, Belo Horizonte-MG; Vanguarda Brasileira, na UFMG. No ano seguinte, em 1967, expôs em São Paulo-SP, na 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal e no Rio de Janeiro-RJ; Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ. Em, 1968 levou *A casa é o corpo* para uma sala especial na Bienal de Veneza, na Itália.

voluntária e dialógica entre corpos distintos de participantes por meio de propostas de arte baseadas no ato relacional, (3) a interação entre corpo e obra por meio da problematização ou mesmo da inversão de performances generificadas e, por fim, (4) a expansão do entendimento de corporeidade em direção à noção de casa e instalação, metaforicamente traduzida sob a rubrica do útero materno, aqui entendida como um corpo-casa que acolhe, abriga e finalmente expulsa o corpo dos participantes. Assim, trata-se de entender como a artista constrói, em determinadas obras, a ideia e a percepção de corpo, qual é esse corpo, a quem ele pertence, quem pode mostrá-lo, onde e quais seriam seus limites e eventuais evocações metafóricas. Além disso, como questão complementar, pretende-se compreender de que modo estes estímulos à percepção estética, artística e sensorial do corpo se situavam em meio àquele que pode ser considerado, no Brasil recente, o período histórico de maior violência às liberdades individuais e civis.

Dando sequência às formas de delimitação corporal acima descritas, a fase sensorial e de nostalgia corporal de Lygia Clark será explorada em quatro subcapítulos. No primeiro, “Os limites de si: corpo individual”, pretende-se explorar as experiências da artista com a percepção corporal por meio de objetos, que ela denominou de “objetos sensoriais”. Nesses casos, a artista concebeu seus primeiros passos na arte que retira o objeto e coloca a sensação corpórea do indivíduo como “objeto” de arte. Aqui, Clark transforma o perceber-se no mundo por meio das memórias corporais num caminho para o sujeito se reconhecer de forma individual.

No segundo subcapítulo, “Os limites do outro: corpo dialógico”, os objetos sensoriais da artistas pretendem, em complemento às obras da subcapítulo anterior, expandir as relações entre corpo e objeto por meio do diálogo tátil e emocional entre dois ou mais participantes. Mais uma vez, as convenções inerentes à ideia tradicional de “objeto” de arte convergem para novas e imprevistas formas de experiência, com a diferença que agora o ato estético, sem dúvida erotizado, pressupõe o contato real entre pele, mãos e olhos dos participantes.

No terceiro subcapítulo, intitulado “Os limites do gênero: corpo sexual”, analisaremos as duas versões da obra *Roupa-corpo-roupa* (1966), em que a artista sugere a experiência da sexualidade oposta, eventualmente com uma “troca” de sexo entre os participantes. O homem pode se conceber dentro de um corpo feminino e a mulher dentro de um corpo masculino. As duas versões dessa obra foram escolhidas para uma análise pontual por apontar para duas formas de construção artística: numa, o participante se veste, noutra, ele entra em uma estrutura; não obstante, dirigem-se as percepções aos sentidos do indivíduo.

No quarto e último subcapítulo, por fim, consideraremos a obra *A casa é o corpo* (1968), em que ocorre a exploração do espaço, do habitar e do pertencer, uma volta ao útero materno. Nessa obra, Clark coloca a questão do corpo ser a morada, o abrigo quando utiliza a seguinte inversão: o corpo é a casa. Nessa morada está a essência, de onde se parte, de onde se nasce. Essa obra se destaca como primeira e única instalação da artista, com oito metros de comprimento e dois de altura, em que o público passa pelas fases da fecundação, germinação e nascimento.

4.1. OS LIMITES DE SI: CORPO INDIVIDUAL

Na série *Nostalgia do corpo* (1966) e *Objetos Sensoriais* (1966-1968), Clark buscava não uma arte de cunho “participativo”, como então se dizia, mas uma arte que incluísse o sujeito, concebendo-o por meio das sensações físicas, memoriais e afetivas, possibilitando que as suas sensações se tornassem, em certa medida, parte constitutiva da própria obra. De acordo com Luis Perez-Oramas,

her *Objetos sensoriais*- the paraphernalia of her work on what she called nostalgia of the body, fantasmatics of the body, or structuring of self- aspired to be sign as much as causas, and as they mediate a complex process of personal decision-making, of convocation and acceptance, they become what they are only insofar as they effectively make what they represent insofar as they do not stop signification. Often, if not always, they are like pure signifiers, but beyond what they might signify, they *Bichos*, Lygia Clark (1960) indicate or vindicate an unattainable reality that is covered over or hidden in forgetting, and that belongs to concrete past but precedes us in our divided being, in what we fragmentarily have been (Catálogo MOMA, 2014. p. 46).

Por meio dos chamados objetos sensoriais, Lygia buscou o que denominou “nostalgia do corpo”, no sentido de uma possível memória corporal, que era acionada com o toque do objeto no participante. Os objetos, diferentemente dos Bichos passaram não ter um significado em si, mas converteram-se em auxiliares das sensações, essa sim, preocupação da artista. O crítico de arte Ferreira Gullar (2007) compreende uma nova expectativa para a arte contemporânea, de destruição do objeto para definir a arte, através dessa ação de Lygia Clark.

Mas esta ação, que é substitutiva do ato de pintar, embora ação real, dirige-se para algo subjetivo, não material, não “real”, a pintura, que já desaparecera. Por isso, não se contenta em produzir objetos; necessita ultrapassá-los, ultrapassar a objetividade da ação real para recuperar a subjetividade “no outro”. Lygia deixa de ter o outro como espectador da obra para torná-lo partícipe e, portanto, parte integrante dela. Se,

no *Poema enterrado*, possibilito ao outro participar da obra, ele age ali como leitor; ele age, mas no final lê o que já estava escrito, enquanto nos Objetos Relacionais de Lygia ele é usado para completar a obra que não existe antes dele: ela quer apenas lhe dar a oportunidade de sentir. Já que a “obra” não nasce dela, mas dele, e nem de fato é obra: quando enche sacos de plásticos com água e os põe sobre os braços do outro, tudo que faz é provocar sensações que só ele pode sentir e cujo “significado” só ele experimenta ou atribui (Gullar, 2007. p. 66).

Como comenta Gullar (2007), a participação do espectador passa do campo do fruitor da arte para o do realizador. Quando então há necessidade da presença desse para que a obra se concretize, serão as sensações corporais dele que irão construir os significados, assim, unicamente com o corpo do espectador haverá a obra de Lygia, trazendo a importância do conhecimento deste corpo. Complementando a ideia de Gullar (2007), Brett (2005), percebe as questões da participação do espectador como a presença do corpo como forte característica nacional

Como a maioria dessas generalizações sobre caráter nacional, talvez a “cultura popular do corpo” exista como estereótipo e como verdade. É isso que torna possível ler frases como “elasticidade brasileira do corpo e da mente” tanto em um relato sobre futebol quanto em um artigo sobre Lygia Clark! Como disse Caetano Veloso, “essa imagem não é forçada, esta no ar” (...) Paradoxalmente (e por uma estranha dialética presente em sua obra entre o “monstruoso” e o “alegre”), algumas das formas de Lygia se referiram subliminarmente a esse abuso do corpo como um meio de propor sua liberdade e plenitude. Sua obra não teria propósito se refletisse apenas relações fáceis e não-problemáticas da mente como o corpo do indivíduo, ou entre determinados indivíduos e outros indivíduos em casais e grupos talvez sua verdadeira originalidade esteja na importância primordial que concede à “vivência” ou ao “conhecimento incorporado” (Brett, 2005. p.92).

O entendimento deste “corpo” formulado por Lygia Clark está em certa medida em conformidade com alguns dos pressupostos do grupo neoconcretista, cujo o pensamento de que por meio do corpo é possível conhecer a realidade que se compõe. Conforme o Manifesto Neoconcreto (figura 13), assinado pelo grupo, incluindo Clark, “a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, e não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender as relações mecânicas (que a *Gestalttheorie* objetiva) e por criar para si uma significação tácita” (Gullar et. al., 1959). Assim, se faz necessário, conforme afirma o grupo neoconcretista, “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo” (Gullar, 2007, p. 42). Lygia Clark como alguns outros artistas brasileiros se voltaram para o estudo das teorias de Merleau-Ponty, sobre fenomenologia²¹ da percepção.

21 Merleau-Ponty inscreve seu projeto filosófico no âmbito da fenomenologia husserliana, “cujo todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim estatuto filosófico”, e que,

De acordo com Merleau-Ponty, o sentido que está presente nas coisas e não é dado pelo sujeito. O significado do objeto (representado por meio da arte) é sensível, e por isso, é percebido.

Daí a sua inquietude e incerteza radicais: em nenhuma instância, em nenhum momento, espírito e corpo coincidem precisamente; em nenhum ponto, contudo, chegam a se dividir. Pensar é transcendência espontânea do sentir; e, refletir um pouco, a vocação natural do pensamento parece ser a de retornar sempre ao enigma da sensibilidade compreensiva humana (Brito, 1999. p. 286)

Dos conceitos de Merleau-Ponty a artista trará a ligação do corpo com a mente, percebendo que pelo corpo poderia se conhecer. Assim por meio das sensações corporais se formulariam ideias e concepções. Por este motivo a presença do espectador como participante se faz urgente. o conceito de participação que Lygia Clark trazia para o neoconcretismo, segundo o crítico de arte e integrante do grupo neoconcreto Mario Pedrosa, era o mais transcendental das demais propostas empregadas pelo “ballet” dos antigos concretistas.

Se aponto Clark como a iniciadora dessa participação, com os outros companheiros de neoconcretismo, não é para reclamar para ela e camaradas a prioridade absoluta nesse movimento, mas para indicar a absoluta consciência interior das suas pesquisas e pensamentos quando alcançou a noção ou a necessidade de uma relação nova entre o artista e o sujeito (Pedrosa, 2007. p. 167).

Dentro do grupo, Lygia Clark e Hélio Oiticica, amigo com quem troca correspondências, são os artistas que mais se voltam para sensações do corpo, vestindo-o, tocando e mudando as percepções com objetos. Hélio Oiticica desenvolve a obra-ambiente *Tropicália* (1967) para sugerir ao público a sensação de estar vivenciando artificialmente a natureza brasileira. A partir desse estímulo desenvolve os *Parangolés*²² (1964), que são capas coloridas e o participante, ao vesti-las, é convidado a dançar.

Lygia Clark, por sua vez, desenvolve os objetos sensoriais, de 1966 a 1968, uma fase de grande volume de produção artística e na qual passa a residir em Paris. Em carta trocada com Oiticica nos anos de 1968/9, ela relata suas descobertas:

Comecei já a trabalhar catando pedras na rua, pois dinheiro não há para comprar

querendo “apreender o sentido do mundo e da história em estado nascente” deve tirar do jogo “o universo da ciência” (pois, em vez de fazer um relatório de nossa experiência do mundo, ela se exaure buscando as condições de possibilidade da objetividade científica) (Merleau-Ponty, 1999).

22 “Com Parangolé, descobri estruturas ‘comportamento-corpo’: tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança” (Oiticica *apud* Favaretto, 2006, p. 104).

material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batata, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vem do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz coisa interessante como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça. Tem um plástico sensorial que você, depois de meter as mãos nas luvas e o capacete na cabeça ficando com as mesmas ligadas à cabeça, você toca na altura dos olhos esse plástico cheio de ar (Clark, 1996. p. 37).

As obras passam a ser confeccionadas por materiais de baixo custo, muitas vezes encontrados entre os objetos pessoais da artista ou ainda achados nas ruas, pois, no final das contas, é o sujeito participante que dará a relevância da obra. Clark comenta sobre a participação do sujeito nas suas obras:

A verdadeira participação é aberta e nunca podemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo em um poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que tira sua própria pedra. A minha vivência de defloração não é bem a sua. Não sou eu quem está sendo deflorada, mas a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque eu sinto tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalharam 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, mas aberta é a proposição e então mais importante (Clark, 1996. p.85).

Como dito na carta, os objetos utilizados para o contato com o corpo eram selecionados dos meios cotidianos, pedras, plásticos, areia, água, elásticos, geralmente sem valor de mercado, encontrados na natureza, algo que aprendeu a trabalhar ainda na época em que estudou com Burle Max. Neste período, entre 1966-1968, Clark escreve alguns ensaios, “Nós nos recusamos” (1966), “Nós somos propositores” (1968) e “Somos domésticos?” (1968), que fundamentaram a forma de expressão tomada por suas futuras obras, como a participação do sujeito, o corpo e a ação, bem como o agir político perante a sociedade.

É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor. Este tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação (Clark, 1980. p. 27-28).

A participação segundo a artista não seria unicamente para incluir o espectador na produção artística, mas possibilitar que por meio da sua participação na arte houvesse uma formulação de uma consciência corporal e da ação dele no cotidiano. Suely Rolnik, psicóloga e estudiosa de Lygia Clark, faz uma relação linear dentro da obra de Clark semelhante à que

Gullar faz com relação aos Casulos gerarem os Bichos. Para ela, dos Bichos surgiu o instinto e o se perceber como ser (animal) para chegar, enfim, à fase sensorial, com participação e exploração de corpos.

É nesse contexto que se coloca, a meu ver, a questão que move o trabalho de Lygia Clark: incitar no receptor a coragem de expor-se ao grasnar do bicho; o artista tornando-se um “propositor” de condições para esse afrontamento. O que Lygia quer é que o festim do entrelaçamento da vida e da morte extrapole a fronteira da arte e se espalhe pela existência afora. E procura soluções para que o próprio objeto tenha o poder de promover esse desconfinamento (Rolnik. 1996, p. 3).

O artista, para Suely Rolnik, altera seu status de produtor de uma peça finalizada para “propositor”, cabendo a partir de então ao público solucionar as questões artísticas, bem como as questões expostas por meio das obras. Uma das primeiras obras apresentadas por Lygia Clark nesses termos parece ter sido *Pedra e ar*²³, de 1966, pertencente a Série Objetos Sensoriais (figura 14), intitulada posteriormente como *Nostalgia do corpo*. A obra é composta de uma pedra em contato com a mão de um sujeito dentro de uma sacola plástica cheia de ar, que deve possibilitar “a consciência do próprio corpo”. Clark descreve seu funcionamento:

Coloco numa das mãos do sujeito uma pedrinha envolta num saquinho de textura macia (dos que são utilizados para vender legumes). Para todas as pessoas que passam pelo processo a pedrinha na mão é fundamental. Ela é vivida como um objeto concreto que não é nem o sujeito nem o mediador que a aplica. Ela se posiciona fora da relação adquirindo um estatuto de “prova da realidade” (Clark, 1980. p. 51).

Lygia Clark pretende, assim, dar ao sujeito a percepção de contato não exatamente direto com objeto, pois mesmo sem tocá-lo é possível senti-lo de outra maneira, por meio um mediador, no caso, a sacola plástica, que passa a funcionar como uma extensão (pois atinge o objeto), mas também como um limitador do tato, quando não é possível sentir integralmente no contato direto com as mãos. De caráter individual, esta proposição traça um dos possíveis limites da experiência corporal: ao utilizar a sacola plástica como extensão das sensações de tocar e segurar um objeto, o participante depende de um esforço extra dos sentidos para chegar a uma ideia do todo (o objeto).

23 Caetano Veloso compõe “*If hold a stone*” em 1971, que remete à obra de Lygia Clark.

Figura 14 – *Pedra e ar*, Lygia Clark (1966)



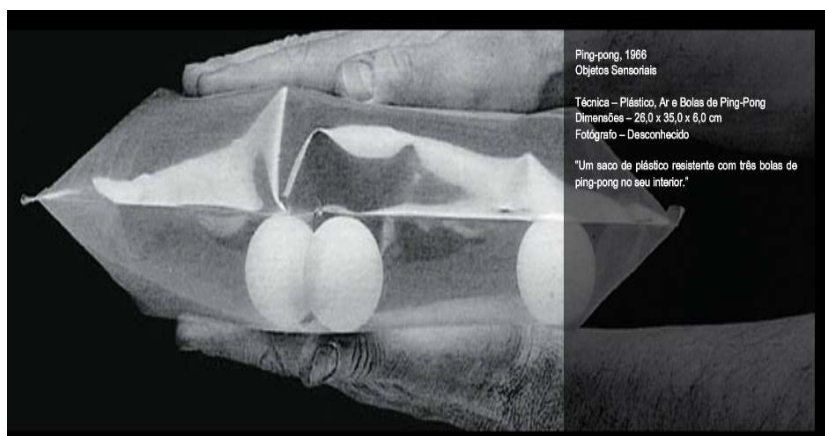
Fonte: Arquivo O Mundo de Lygia Clark.

A exploração sensorial de Lygia Clark como arte foi apresentada ao público e aos críticos com a exposição *Opinião de 66*, de 26 de agosto, no MAM, como dito anteriormente, com a obra *Pedra e ar*. O *Jornal do Brasil* classificou como de pouca compreensão as propostas do grupo de artistas e afirmou ainda que Clark trazia “sacos cheios de água e conchas”: “A senhora pode me mostrar onde está a arte nestas suas obras?”, perguntou-lhe uma pessoa. “Não se explica” – disse Clark, que acrescentou – “comprima levemente um dos sacos e veja se não sente a sensação de um reencontro com o próprio corpo”²⁴.

Os sacos plásticos estão presentes em várias proposições de Lygia. Eles auxiliam na compreensão do espaço, a materialização do espaço invisível em que os objetos estão, bem como o homem. Dentro desta linha de pensamento esta também a obra “Ping-Pong”, de 1966, que consiste em um saco plástico inflado com três bolinhas dentro. As bolinhas podem ser manipuladas pelo sujeito por meio do toque indireto, pois o que ele realmente almeja sentir são as bolinhas envoltas no saco. Uma vez mais, o “objeto” sensível é alcançado mas também obliterado por um invólucro, que é tanto o meio de acesso quanto uma limitação às experiências do corpo do participante, que enxerga as bolinhas em sua completude sem no entanto poder tateá-las por completo.

24 Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1966.

Figura 15 – *Ping-Pong*, Lygia Clark (1966)



Fonte: Arquivo do site O Mundo de Lygia Clark.

O que interessava para Clark era a produção de sentidos que o objeto poderia gerar, mesmo percebendo que havia o questionamento da sua produção artística, tanto por parte do visitante da exposição, que não tinha conhecimento sobre arte de vanguarda, quanto por parte do crítico especialista em arte.

Outros artistas e críticos, amigos meus, também acham que não faço arte. Mas estou convencida de que arte não é o feio nem o bonito. Os artistas sempre fizeram objetos para, através deles, se comunicarem com as outras pessoas. Arte, portanto, é comunicação. Eu me comunico com os outros através dessas “estruturas” de plástico, elástico, pedras e sacos de cebola (Clark. 1971).

No momento em que a artista passa a produzir objetos não convencionais à arte, muitos críticos e artistas questionam a validade de sua produção. Os objetos retirados do cotidiano não são entendidos como arte, parecem não atender à função estética e fruição que se esperava. Todavia, Clark justifica a validade do que realiza como Arte por comprimir o papel que destaca: comunicar algo, o que ela atinge quando o participante passa a perceber o corpo e seus limites.

Outra obra que utilizava saco plástico é “Água e Conchas” de 1966. Tratava-se de uma sacola plástica cheia de água com conchas, com um elástico que dividia o saco em duas metades iguais. As conchas poderiam deslizar na água entre essas duas partes formadas pelo elástico. O participante pode manipular o saco e mover as conchas, mover a água, sentir o peso e o volume se alterando, bem como o tato indireto sobre as conchas e a água, protegidas pelo saco plástico. O que Lygia Clark propõem não é apenas uma vivência virtual da obra, mas, segundo Milliet (1992) uma sensação concreta; as sensações são trazidas, revividas e

transformadas no local do corpo, através do toque.

Figura 16 – *Água e conchas*, Lygia Clark (1966)



Fonte: Arquivo do site O Mundo de Lygia Clark.

A nova linguagem foi adquirindo leituras diferentes. No texto de Rosa Cars publicado no *Jornal do Comércio*, em 15 de janeiro de 1967, intitulado “Arte de Lygia é o Mundo Existencial”, o caráter apresentado (obras sensoriais) passa a designar uma característica da artista, uma assinatura que a diferencia das demais proposições, dando ênfase ao aspecto inovador de sua obra.

De modo geral é sempre longo e penoso o caminho da reformulação principalmente quando esta acontece em escala essencial, numa tomada de consciência que atinge o artista em sua própria noção de individualidade. Foi o que aconteceu a Lygia Clark. A crise, iniciando-se no Rio, em começo de 1964 para aprofundar-se em Paris, durante os quatro meses que a escultora lá permaneceu, só se resolveu na volta ao Brasil. Dessa fase, onde a crise estética foi menos profunda do que a vivencial, Lygia emergiu mais despojada, se assim se pudesse dizer, procurando um caminho novo que ela denominou “nostalgia do corpo, ou arte para cegos”, querendo significar a redescoberta do elemento tátil na arte, um enfoque diferente do apêlo visual (Cars, 1967. p.67).

No ano de 1967, a jornalista do *Jornal do Brasil* Edna Savaget publica entrevista com Lygia Clark denominada *Caminhando de capacêtes vivenciais*: Lygia veio de Minas – como

não sobreviver de sua arte – as fabulosas ideias que atuam mais que ácido lisérgico. Na reportagem a jornalista destacava as sensações que as obras da artista causaram nos participantes, uma experiência que alterava a percepções, mas “provava a existência” do sujeito/corpo.

Os mais eloqüentes testemunhos de que permanece viva, são, para Lígia Clark, as suas “experiências vivenciais”: (“enquanto as faço, estou provando a mim mesma que existo”). A lucidez da artista atinge às raias do genial. Nem sempre a palavra acompanha a pressa das idéias que brotam instantâneas, fulminantes, fulgurantes, se aglutinando nos planos que pretende – a qualquer custo – realizar, antes de ir de vez, residir na Europa. Sua arte que teve início pelo início, isto é, figura, escadas, módulos, arte concreta, bichos, roupa-corpo-roupa, sacos plásticos com bôlhas d’água (“ótimo desenhar com o dedo sôbre a superfície”) estão agora no capacete sensorial, algo de fantástico que fornece a cada espectador uma sensação diferente. A uns já experimentados, lembra a sensação da maconha, a outros, ácido lisérgico, outros ainda experimentam, o torpor que acontece à embriaguez, enquanto que outros se apavoram simplesmente. Recuam diante da agudíssima sensação de sentir-se dentro de si mesmos, sem apelação, sem condescendência (Savaget, 1967)

Figura 17 – Jornal do Brasil, Caderno GB, *Caminhando de capacêtes vivenciais*, 1967



Fonte: Arquivo O Mundo de Lygia Clark

Os capacetes citados no título se referem às obras em que Clark propunha ao participante vestir um capuz que continha cheiros, óculos que distorciam a realidade,

materiais diferentes. Assim, era criado um suposto “limite” específico do corpo: a capacidade que essa obra aparentemente tem de permitir a “sensação de sentir-se dentro de si mesmos”. Sem contar a sensação de embriaguez ou torpor, que limitam o corpo, mas apenas na medida em que amplia a “alma”, a experiência do mundo ao redor, agora alterada. Esta obra de carácter individual, diferente das de casais ou em grupo, pretende introduzir o sujeito no conhecimento das sensações provocadas pelas alterações dos sentidos no seu corpo.

Em ambas as matérias jornalísticas, Lygia Clark e sua arte são postas como diferentes das produzidas e já estabelecidas socialmente, como uma arte que busca outros meios fora dos ditos “comuns”, como a pintura e a escultura, Lygia explora o corpo, o corpo deve ser tocado, sentido, vivenciado de fato. O comportamento da artista é visto como mulher libertária, que produz obras comparadas a sensações possibilitadas pelas drogas “lisérgicas”: “Lígia já foi casada, já teve cortinas em seu apartamento. Um dia o vento derrubou-as” (Savaget, 1967). A leitura feita por essas duas jornalistas é diferente da que ocorre no momento da exposição, em que a produção de Clark é questionada como “arte”. Nessa leitura, ao contrário, a obra é vista como arte: “Lygia Clark evoluiu para um sentido inteiramente novo em sua arte, aprofundando suas pesquisas também no que tange ao material” (Cars, 1967. p. 1).

No livro *Artes plásticas: a crise da hora atual*, de 1975, Frederico Morais interpreta a arte produzida por Clark em relação ao contexto social e político brasileiro, que vivia a Ditadura Militar, classificando-a como vanguardista, questionadora da “arte” e de seus *status*, que geravam distanciamento do público e, conseqüentemente, dos fatos que ocorriam. Os objetos materiais que até determinado momento eram podiam ser entendidos como a arte em si mesma foram substituídos pelo corpo ativo do participante, reformulando o que poderia ser então compreendido como arte.

A contra-arte soma a contestação política à contestação da própria arte (sobretudo suas categorias tradicionais). Os novos artistas desta tendência têm em Oiticica e em Lygia Clark, ambos vivendo no exterior, seus modelos, mas sua arte é cada vez mais conceitual. O que fazem são rituais, celebrações, exercícios perceptivos, tencionamento dos sentidos, expedições, apropriações, trabalhos ecológicos. Surgidos repentinamente, vindos de outros setores, fazem uma arte selvagem, que tende ao nomadismo (fora dos museus e galerias, de preferência) e ao anonimato. Atuam imprevisivelmente, como guerrilheiros, sem anunciar, e onde menos se espera. (Morais, 1975. p. 104).

Para Frederico Morais, portanto, Lygia Clark fazia parte de uma “antiarte” uma “contra-arte” que negava não somente a arte convencional, mas a moral antiga da sociedade

burguesa²⁵ (Clark era uma mulher “que já foi casada”), afirmada pelos e militares no governo²⁶. As propostas sensoriais permitiam, além de novas pesquisas na área de arte/estética, a participação de um público, que possibilitava o toque do corpo, os estímulos corporais com objetos e ainda o questionamento do real. Lygia Clark estava inserida num quadro em que o governo brasileiro utilizava a repressão corporal por meio das torturas física e psíquica de forma a estabelecer-se como controle social. Nas palavras da artista,

Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela sociedade, que já lhe achou um título e uma ocupação burocrática: o engenheiro do ócio do futuro... Atividade que nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais, 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. (Clark, 1980. p. 37).

Conforme Lygia Clark, o papel do artista estava sendo compreendido como produtor de objetos que possibilitavam somente a fruição de um objeto por meio da estética, que não interferia na realidade do observador. Assim, somente haveria uma possibilidade do artista provocar questionamentos no sujeito fazendo-o participar da obra por meio de objetos cotidianos, provocando nele sensações corporais que interferissem em sua psique.

Com uma nova perspectiva, Lygia Clark passa a dar à arte um objeto imaterial, a memória – ou, no caso, a nostalgia que os objetos em contato com o corpo passam a construir na percepção do corpo –, nesse sentido, a arte passa a precisar, para ocorrer como “obra”, da presença do participante, do objeto e da “fantasmagórica” produzida no corpo. Segundo Ferreira Gullar, Lygia Clark não pretendia nem criar uma obra de arte nem conceituar a experiência: ela queria experimentar o mistério do corpo, anterior a toda formulação. (Gullar, 2012). A própria Lygia Clark é enfática a esse respeito:

Para mim o objeto, desde 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 é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que

25 “A arte não é uma mistificação burguesa. O que se transformou é a maneira de comunicar a proposição. Agora vocês que dão expressão ao meu pensamento, tirando aí a experiência vital que desejam.” (Clark, 1980. p. 29).

26 De acordo com Paulo Cesar Araújo, “durante os ‘anos de chumbo’, que compreendem todo o período do governo Médici (1969-1974), a repressão moral caminhou passo a passo com a repressão política. A referência explícita à sexualidade era identificada como um ato de subversão. E além de programas de TV, diversos filmes, livros, revistas, canções e até obras de gênios da pintura foram proibidos ou mutilados pela censura. Em 1973, foi impedido de circular no Brasil um álbum com a reprodução de 347 gravuras eróticas de Picasso. Como enfatiza o general Antônio Bandeira, que na época dirigia a Polícia Federal, “a nossa preocupação era moral. Mulher pelada não podia” (Araújo, 2002. p. 64).

parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que se se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realiza os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim, tanto o as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só coisa: servem só para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão (Clark, 1968. p. 62).

Sem os objetos tradicionais da arte (quadro, escultura) como obra, as memórias trazidas com os materiais em contato com o corpo agem como tal. Para exemplificar essa construção, no ensaio sem data “Breviário sobre o corpo”, a artista elabora poeticamente como essa relação deve ultrapassar também o corpo, além do objeto, e atingir reminiscências para formular uma arte. “Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial (Clark, 2005. p. 33)”.

Alguns dos objetos eram sentidos com o contato direto com o corpo, como, por exemplo, sacos plásticos e bolinhas, outros requeriam o uso de luvas para modificar a percepção da mão com o objeto a ser manuseado, como no caso das *Luvas sensoriais* (figura 17), ou das *Máscaras sensoriais*, que alteravam a visão ou se ligavam a outra máscara. Dentro dessa proposta, Clark elaborou o *Livro sensorial*, em cujas páginas havia artefatos para se tocar, um livro para ser “lido com as mãos”, e um espelho como última página que possibilitava ao leitor-tátil se reconhecer entre todas as sensações.

In 1964, Clark had conceived of a book work, *Livro Obra*, a kind of typology of her works and ideas. *Livro Sensorial*, a second book, is similar a typology, this time of materials – like the materials she would use in *A casa é o corpo*, a full-scale architectural environment that is both a void and a container of organic form. Unlike *Livro Obra*, *Livro Sensorial* has no text but is rather a book of sensory experiences, to be experienced by touch, like a volume of Braille. Each plastic page is the container for a topography of materials: the geometry of the book frames and is populated by organic and amorphous forms such as sea shells, stones, and steel wool, which communicate sensory experiences to the viewer as she leaves through the pages and absorbs. Clark’s visual language of materiality and touch. After experiencing these materials – many of which Clark would continue to use in her later relational proposals and in the *Estruturação do self* – the viewer/reader/participant is confronted with small mirrors that immediately substantiate her body in the space and time. Abruptly punctuating her temporal wandering and locating her in the present, the mirror returns her to visibility. This back and forth between the visual and the bodily introduces a formal and conceptual tension that would be literalized in the sensorial work to come (Catálogo MOMA, 2014. p.22).

Diferentemente do *Livro Obra*, em que Lygia Clark trazia suas ideias expressas por textos, o *Livro Sensorial* era como um catálogo em Braille, que deveria ser lido com o toque,

sentindo os materiais que estavam em cada página. Na página final, a conclusão trazia o participante para ele mesmo, por meio de um espelho que se via refletido. Da mesma forma que cada página do livro sensorial de Lygia deveria ser tocada e sentida, temos a obra *Desenho com o dedo* (1966): um saco plástico com um pouco de água e bolhas de ar em que o participante deveria desenhar na superfície com o dedo.

Figura 18- *Desenho com o Dedo* (1966)



Fonte: Imagem publicada no site do Mundo Lygia Clark

Como Mario Pedrosa (2007) descreve, as obras dessa fase são operações táteis, em que ela tenta refazer “*a síntese das sensações que havia decomposto para definir o próprio corpo e suas funções interiores decisivas* (Pedrosa, 2007, p. 306)”. Lygia Clark esperava que o sujeito atingisse uma consciência corporal por meio de uma experiência poética dos objetos sensoriais. Em *Luvas sensoriais* Lygia descreve a sensação que pretendeu comunicar ao participante:

O trabalho consistia na pessoa utilizar de diversos materiais, tamanhos e tipos para tentar pegar bolas de dimensões e texturas diversas. Após combinar todas as possibilidades, utilizando-se inclusive de luvas grandes para pegar bolas pequenas, ela retirava a luva e segurava as bolas normalmente. Este renascimento do tato é sentido como uma alegria, como se a pessoa estivesse vivendo novamente a descoberta do próprio tato (Clark, 1980, p. 29).

As luvas com seus diferentes tamanhos e materiais, mais grossos, mais finos, porosos, de lã ou borracha grossa modificavam a percepção da bolinha, o participante formulava uma bolinha “imaginária” através das sensações que tinha por meio das diversas luvas, mas quando a tocava com a mão diretamente descobria a realidade, uma nova realidade não mediada. Descobria novamente como é o tocar sem usar suportes. O tocar com objetos

que alteravam a percepção voltava-se à questão da arte para cegos, pois os objetos criavam limites para compreender o objeto, não se limitavam a saber a forma: redondo, possível bola, mas com luvas grandes o objeto parecia menor, com luvas menores ele poderia parecer maior, as grossas não faziam perceber a superfície da esfera, as de lã poderiam dar sensação de maior aderência. A descoberta da retirada das luvas era como um enxergar puramente, como viver novamente, descobrir uma vez mais o tato e a capacidade de formulação de ideias diferentes para um objeto, que um suporte, uma mediação pode proporcionar. Segundo Brett (2005, p.33) “Lygia Clark sempre remete a percepção das coisas externas às suas origens na consciência do nosso próprio corpo”. De acordo com Lula Wanderley:

Ao propor a redescoberta do corpo através do contato com pequenos objetos de particular sensorialidade tátil (pequeno saco plástico com água e conchas, pequeno saco plástico inflado de ar em cujo vértice é colocada uma pedra redonda etc.) Lygia Clark percebe a mútua ruptura e incorporação objeto-corpo, o que torna a experiência intensa e perturbadora pois tende a abolir tanto a arte (objeto) quanto o corpo (imagem do corpo), fazendo-os ressurgirem com espaço potencial de criação no interior de cada criatura. Experiência que diluiu a noção de superfície, supera a dicotomia sujeito-objeto e se projeta para mais além do “eu” que determina a individualidade (Wanderley, 2002. p.21).

Conforme afirma acima Lula Wanderley, colaborador de Lygia Clark em várias das experiências sensoriais após 1970, os objetos sensoriais já buscavam as memórias corporais, a “fantasmática” do corpo (que Lygia encontrará através dos objetos relacionais), ou seja, a consciência como sujeito com o reconhecimento do seu corpo por meio das sensações obtidas em contato com os objetos. Em carta de Lygia Clark para o amigo Oiticica de outubro de 1968 ela exemplifica o que pretendia proporcionar com as luvas sensoriais

As luvas sensoriais por exemplo é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim, tanto as pedras que encontro ou sacos plásticos são uma só coisa: servem para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa. (Clark, Oiticica, 1996. p.63).

Os atos realizados com as luvas sensoriais voltavam o participante para as questões do corpo e seus eventuais limites, descobrindo novas possibilidades ou até mesmo revelando o gesto de segurar objetos, agora com a atenção mais ampla ao que se está fazendo e sentindo.

Nesta mesma carta, Lygia comenta com Oiticica que não se preocupa em classificar a arte que está realizando no momento, mas em analisar as ações do corpo. Como ela mesma afirma, o “homem é o centro” de sua preocupação naqueles anos.

Figura 19 – *Luvas sensoriais*, Lygia Clark (1968)



Fonte: Exposição Itaú Cultural, 2011, São Paulo.

A reformulação do corpo através de suas experiências com os objetos era uma das preocupações centrais da artista. Nesta transfiguração, também ocorria a alteração da funcionalidade da arte, pois, como as obras eram feitas de materiais cotidianos e poderiam agir sem a artista, Clark passava a ser “propositora”. O público, que antes somente observava, transforma-se em participante. Para Mário Pedrosa (2007), Lygia Clark rejeita o visual e começa sua exploração plurissensorial, em que as sensações são analisadas, uma por uma, para redescobri-las em face de uma civilização que as gastou. Numa carta de Lygia para Oiticica, de novembro de 1968, ela afirma

Ao contrário, nem ponho as minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a essa formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante. Alias, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e o seu próprio espaço a organicidade... só que agora através dessas últimas máscaras sensoriais é o homem que se descobre em toda a sua plenitude, e mesmo quando ele enche os sacos de plásticos (o importante agora é fazer também a máscara) ele sente que ele está (na medida em que expelle o ar e o plástico toma forma) se moldando, através desse mesmo espaço que dele sai. (Clark, Oiticica, 1996. p.85).

Por meio dos objetos sensoriais, como em *Pedra e ar*, *Luvas sensoriais* e *Capacetes*

sensoriais, por exemplo, Clark permitiu ao público, agora envolvido com a produção e vivência da arte, conceber possíveis limites do corpo através das experiências corporais. Em muitos desses casos, corpo dos envolvidos é percebido por meio do contato direto com objetos, extensores e inclusive limitadores (sacos plásticos, luvas, óculos).

4.2 - OS LIMITES DO OUTRO: CORPO DIALÓGICO

A partir de 1966, alguns dos objetos sensoriais da artista assumem um caráter explicitamente coletivo. Desde então, parte das vivências criativas recebem a carga da troca de sensações entre indivíduos. Um desses trabalhos surge de forma espontânea, quando Helio Oiticica lhe faz uma visita e ambos utilizam um plástico costurado em outros sacos. Dessa aparente “brincadeira” íntima surge a obra “Ovo-Mortalha”. De acordo com Milliet, tratava-se de uma *“criação não premeditada, irrompente. Gesto como expansão do pensamento ou pensamento atrasado pelo gesto: a matéria animada e o corpo vibrátil vinculam-se a realidade, porem transfigurada* (Milliet, 1992. p. 134)”. Já para Carneiro,

Figura 20- Ovo Mortalha (1968) Lygia Clark



Fonte: Imagem do site Mundo Lygia Clark Ovo-mortalha 1968

Este foi o primeiro trabalho realizado sem que eu soubesse de antemão para que era, para que iria servir e como seria usado. Peguei um plástico, costurei um saco de

cebolas nas extremidades, dobrei e botei em um canto do atelie. Um dia o Hélio Oiticica me vistou e durante a visita eu o convidei a fazer uso daquele plástico. Hélio, vamos brincar? E ai ele topou. E o trabalho nasceu dos movimentos que então foram feitos dentro do plástico (Carneiro, 2004, p.117).

A execução funciona com os participantes com os pés ou as mãos dentro dos sacos plásticos pequenos que estão costurados no saco plástico maior. Desse modo, cada um pode envolver o corpo do outro com o plástico. Como em outras obras individuais, a fluidez de movimentos e toques depende da mediação obtusa de alguns materiais, que também dificultam a mobilidade. A diferença agora consiste numa dificuldade que se vê partilhada com o corpo e as decisões do outro. Apesar do eventual influxo de prazer, de corpo que se roçam e se testam juntos, essa partilha também revela a corporeidade alheia como um primeiro e evidente limite das próprias ações corporais. O rudeza barulhenta do plástico contrasta com a maciez da pele e dos cabelos. A aparente ação no interior do invólucro abre caminho para uma encenação imprevista mas condicionada a certas limitações elementares, como a estrutura da peça ou o respeito e a atenção às ações e reações do outro participante.

Figura 21 – Jornal do Comércio, 15 de janeiro de 1967



Fonte: Arquivo O Mundo de Lygia Clark

A imagem acima mostra a obra *Diálogos de Mãos*, de 1966, concebida juntamente com Helio Oiticica com o uso da fita elástica utilizada em Moebius, que consiste em um elástico que prende a mãos de dois sujeitos, fazendo com que uma esteja ligada à outra, com que elas se toquem e se reconheçam, como um diálogo que ocorreria por meio do toque. Dessa maneira é possível comparar o tocar o outro com o descobrir o mundo por meio do tato, tal como fazem os cegos ao tocarem o rosto, mãos e objetos para saber como é, quem é a pessoa ou superfície de contato. As mãos presas uma na outra descobrem-se, tocam-se, dividem o mesmo espaço dialogando entre si, descobrindo as possibilidades de movimentos de uma perante o movimento da outra, estabelecendo um diálogo entre os corpos.

Uma experiência dialógica semelhante ocorre na obra *Dialogo de Óculos*, produzida em 1968, (figura 20), no âmbito da mesma série dos Objetos Sensoriais. Feitos com os materiais como borracha, espelho e uma sanfona de metal, os óculos disponibilizados a dois participantes estavam interligados por metal com espelhos nas pontas, pondo-os frente a frente. A proposta consistia em que os dois participantes com os óculos (os mesmos usados para proposta óculos) captam imagens de si mesmos e do ambiente circundante através de espelhos. O movimento de rotação dos espelhos e sua aproximação e distanciamento dos olhos fragmentam o olhar dos participantes, que utilizam esta fragmentação para estabelecer um curioso diálogo corporal. De acordo com Nancy,

Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pêlos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu (Nancy, 2000. p.118).

Para Nancy (2000), como se pode perceber na obra *Dialogo de Óculos (1968)*, o corpo é a imagem que um indivíduo construiu a partir de sensações que possui do outro. faz por A relação do corpo com o outro justifica-se pela interpolação de vivências recíprocas, sendo que um somente é percebido quando em relação com o outro.

FIGURA 22- Lygia Clark, *Diálogo: Óculos*, 1968.



Fonte: Acervo Mundo Lygia Clark – óculos: diálogo 1969

As obras com caráter dialógico, realizadas com dois ou mais participantes, possibilitam tanto a relação com o corpo do outro por meio de objetos disponibilizados pela artista, quanto a consciência ou no mínimo a reflexão acerca de alguns dos limites da própria mobilidade, das próprias decisões que se convertem em gestos. As fronteiras entre sujeitos, assim como os limiares entre sujeito e objeto são postos de forma evidentemente problemática. Como se verá no próximo subcapítulo, essas questões da relação com o outro também estarão presentes em outras obras de Lygia Clark, A diferença, contudo, será que em alguns desses casos a relação corporal estabelecida pela artista assumirá uma abordagem deliberadamente generificada, quando então as eventuais percepções do corpo de si ou do outro estarão para o sexo biológico assim como as definições de gênero estarão para a ideia, em si mesma mais maleável, de corpos imaginários.

4.3. OS LIMITES DO GÊNERO: CORPO SEXUAL

Roupa-corpo-roupa foi criada por Lygia Clark em 1967, juntamente à obra *A casa é o corpo*, exposta pela primeira vez no Brasil no Museu de Arte Moderna. Essa obra se tratava de dois macacões vestidos por um homem e uma mulher para que esses pudessem ter a percepção de estar dentro de um corpo de outro sexo.

A dualidade: masculino/feminino está presente na metáfora construída pela série *Roupa-corpo-roupa* e na obra *O eu e o tu* (figura 18), em que dois macacões de plástico trazem sugestões de corpos masculino ou feminino para serem vestidos pelos seus opostos, com aberturas para que um possa tocar o outro, como na descoberta do sexo.

Consiste em macacões de plástico para serem vestidos por um homem e uma mulher. No interior dos macacões, há um forro com diversos materiais como sacos plásticos cheios de água, espuma vegetal e borracha, no sentido de dar ao homem uma sensação feminina e à mulher uma sensação masculina. Um capuz também de plástico impossibilita a visão dos participantes, e um tubo de borracha, como um cordão umbilical une os dois macacões. Seis zíperes em diversos locais da roupa permitem que, ao abri-los, os participantes explorem o outro pelo tato “o homem reconheceria o seu próprio corpo através de sensações tácteis operadas sobre objetos exteriores a ele”, dizia Lygia Clark (Costa, 2010. p. 57).

O corpo vestido com *Roupa-corpo-roupa* passa a conduzir novas reações do participante, pois as relações com o mundo externo ocorrerem com a interferência da peça da indumentária. Oliveira (2008) aponta para importância da relação geral do corpo com o vestuário, afirmando que as aparências do corpo vestido podem ser tomadas como alicerces de construções identitárias.

Nos palcos de exposição do sujeito, integram a cena não somente os modelos prescritos de corpo mas também os prescritos para a indumentária, e os tipos de articulação, que o sujeito realiza no processamento do corpo vestido, vão talhar a construção de sua aparência, no qual intervem a sua concepção de mundo, vida seus anseios e seus valores (Oliveira, Castilho, 2008. p.94).

Assim, a relação do corpo com o vestuário estaria ligada à definição da aparência, da identidade e dos valores que expressam um determinado conteúdo para os demais corpos.

Como é essa relação do corpo à roupa? E da roupa ao corpo? Mais um tipo de empréstimo? Um toma-lá-dá-cá de sistema em relação ao outro, mas em função do quê? Não haveria uma dimensão além da unilateralidade relacional que operaria por uma reversibilidade de papéis e, assim, tanto a roupa faria empréstimos, doações ao corpo, como também o corpo à roupa? O que animariam essas operações de trocas? Estariam elas restritas a valores prático-funcionais? Interfeririam os valores simbólicos? E os valores estéticos, como estão investidos tanto no corpo quanto na roupa? (Oliveira, Castilho, 2008. p.94)

A interação do corpo com a roupa ocorre por meio de uma relação não unilateral. A relação primária funcional, de proteção contra o ambiente, não é a única estabelecida com os corpos,. Por meio da roupa há também fatores simbólicos e estéticos. Nas peças de Lygia

Clark, o vestuário ultrapassa a função estritamente utilitária para abranger a própria concepção do corpo que se “veste”. Todavia, a exploração de gêneros, que ocorre dentro de algumas peças da artista, por vezes se dá de forma aparentemente assexuada. Nesta obra, por exemplo, temos macacões sem distinção externa de feminino ou masculino, em que os órgãos que diferenciam os sexos estão sendo “sentidos” ou evocados apenas no interior da peça.

Para concretização da obra, era necessário que houvesse a presença de um homem e uma mulher, para que cada um pudesse vestir um macacão com os enchimentos que davam a sensação do corpo oposto, homem-mulher, mulher-homem. Essa necessidade vinha da proposta de Lygia Clark de alterar a percepção do sexo, uma pretensa inversão de gênero. Havia uma tensão sexual na proposta, percebida no tocar um corpo e estar ao mesmo tempo dentro de outro com sexo diferente. Ambos estavam ligados a um cano, que agia como um cordão umbilical e propunha a interação entre esses corpos, como questões de nascimento, mais trabalhada em outras ocasiões. Assim como cegos, pois estavam com os olhos cobertos pelo capuz, eles necessitavam do tato para tocar o seu corpo e o do outro, conhecendo a ele próprio e ao sujeito a seu lado por ideias falsas (trocadas de sexo), apontando limites impostos pelo corpo para o conhecimento real dos fatos, no caso, o sexo.

Figura 23 – *O eu e o tu*, Lygia Clark (1967)



Fonte: Exposição Itaú Cultural, 2011, São Paulo.

A imagem acima mostra a roupa-corpo-roupa em exposição, sem a presença dos

participantes. Pode-se observar os detalhes externos do macacão, como os zíperes, a densidade do material que ele foi confeccionado e o capuz a seu lado, que cobria os olhos e as orelhas.

Na proposta do *Eu e o tu*, temos um macacão com um plástico com aspecto oleoso vestido pelo casal que possui aberturas, feitas com zíperes, permanecendo todo o rosto igualmente coberto. O corpo impossibilita a visão e a audição (cobre os olhos e as orelhas) e um tubo de borracha na altura do umbigo interliga ambos. A intenção de Clark é que haja o toque e que o casal busque descobrir por meio da sensação das mãos o corpo do outro. Em cada roupa há enchimentos que causam sensação de distinção sexual, porem invertidos, como, por exemplo, a presença de pelos no peito feminino. Lygia gerava o questionamento do corpo, do que é um corpo feminino e/ou masculino.

Trata-se de uma relação estrutural (homológica e não analógica). Meu trabalho não está longe da violência sexual porque libera instintos reprimidos, mas não está forçosamente ligado ao prazer. Tudo depende, logicamente, dos participantes: o erotismo pode ser negado em favor do lúdico, e vice-versa (Clark, 1998. p. 232).

A sensibilidade dos gêneros como fixos é questionada por Lygia Clark por meio das sensações corporais modificadas com as roupas/obras. A sensação provocada pelos pesados macacões não era então somente o tocar-se e o descobrir o outro, ademais, era de ser invadido, aberto pelo outro, e, ao mesmo tempo, poder fazer o mesmo. No texto “Breviário do corpo” a artista remonta à sensação do tocar e descobrir o sexo, descrevendo como ele poderia ser percebido por meio dos toques-cegos causados pelas indumentárias do *Eu e o tu*.

Figura 24 – Detalhe de *O eu e o tu*, Lygia Clark (1967)



Fonte: Imagem organização Mundo Lygia Clark

Mas que tiveram também a sabedoria da espera e por um pequeno lapso de tempo compreenderam que, se elas podiam destruir com tal desejo e violência, poderiam também reconstruir este corpo composto de uma cabeça alienada, de um coração frouxo, de um sexo calado, rancoroso e surdo. Mãos que andaram nesta ocasião pelo meu corpo, como um carrinho de mão, medindo-o, analisando-o, afagando-o e trazendo até o meu conhecimento todas as necessidades deste corpo até então inerte e morto. Mãos que passaram pela minha sensualidade como um arado, desdobrando, revolvendo, remexendo, mãos que arrumaram minha cabeça como uma grande gaveta em desordem (Clark, 1980, p. 116).

Como na imagem, que mostra o detalhe da parte de dentro do macacão, o participante está descobrindo o corpo por meio do toque, Clark descreve poeticamente essa descoberta por meio do tato na citação acima, essas mãos ao tocar provocam sensações e auxiliam a formular um conceito sobre o eu.

Na matéria de capa da revista *Visão*, de 28 de abril de 1967 – com o cabeçalho “Novas tendências da arte”, e título da matéria “A louca arte dos nossos jovens artistas”, escrita pelo crítico de arte Flávio de Aquino (figura 20) a respeito da exposição que apresenta a série *Roupa-corpo-roupa*, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1967 –, o jornalista comenta como foi o contato do público/participante com a obra. Dentro da

compreensão do crítico, as novas experiências artísticas, entre elas a obra de Lygia Clark, rompem com antigos conceitos de “arte”: “Hoje podemos afirmar que um capítulo da história da arte se encerrou e iniciou quando entraram em cena os rudes, atrevidos e mal trajados jovens da pop-arte (Aquino, 1967).” Sobre Lygia Clark, Flávio Aquino escreve:

A mesma artista, em sua *roupa-corpo-roupa* coloca um casal ao vivo, frente a frente vestido com macacão de plástico fendido por inúmeros fechos *éclair*. Começada a representação, macho e fêmea desenvolvem um lento ritual mímico, no qual mutuamente descobrem que um é o outro, ou seja, que homem e mulher só existem porque se completam. Lígia nega que isso é um *ballet* e também afirma que “uma vez completado o ato da criação artística o resultado para mim é indiferente. Detesto rever o que faço minha casa não é decorada com minhas obras (Aquino, 1967. p. 24)”.

Figura 25 – Revista Visão, 28 de abril de 1967



Fonte: Arquivo O Mundo de Lygia Clark

Na legenda da imagem, “Lígia nega que sua experiência seja um ballet”, o conceito de experiência corporal da artista parece confuso para Aquino, pois ela traz novas proposições e questionamentos que serão feitos pelo participante ao vestir: questionamentos sobre gênero, sobre violação e sobre a percepção do outro. Segundo Sônia Salomão Khéde (1981), a visão de alguns jornalistas²⁷ entrava em conflito com a geração de vanguarda nas artes, havia o

27 Sobre a imprensa a autora comenta: “O conservadorismo dos vários setores repressivos fez com que houvesse reações contra a liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela atitude “irreverente” em relação aos padrões convencionais de decoro, porque o palavrão, a nudez, a atitude agressiva pra com o público eram atitudes assumidas de se exprimir significativamente. Repudiar tais manifestações só se explica pela atitude classicista e ideológica do grupo que estava no poder e que se expressava pelos aparelhos repressivos e ideológicos de censores do Conservatório Dramático, ligados ao poder monárquico. No século XX é também a

choque de gerações com opiniões e expectativas diferentes. Além das diferenças ideológicas sobre arte e a discussão de sexo e gênero, os vanguardistas batiam de frente com os interesses e afirmações das autoridades do regime que se estabelecia no governo.

Através da obra *Corpo-roupa-corpo*, é possível compreender que o corpo do homem surge como um limite e completude possível para o corpo da mulher e vice-versa, tal como na citação de Aquino. Assim, como em outras obras da artista, os eventuais limites de um corpo são também uma completude, uma saciedade, ainda que temporária e passageira, de um desejo, ou seja, de uma carência, de uma necessidade. Portanto, da mesma forma que, antes, os objetos sensoriais tanto limitavam o corpo pela pele e pelo tato quanto demonstravam a expansão do mesmo pela exploração de outros corpos (objetos, no caso), agora, com *O eu e o tu*, o limite é também uma ampliação, uma extensão, um pequeno prazer.

Em contraposição, em outra reportagem do jornal carioca O Globo, de 11 de abril de 1967, na matéria “Arte jovem apresenta no MAM a nova-objetividade”, Lygia Clark explica ao jornalista que em *Roupa-corpo-roupa* e *O eu e o tu*, como indumentária física, os visitantes encontraram “biótipos trocados”. A série de Clark traz questões de gênero e sexo que estavam presentes no cotidiano dos intelectuais e artistas do final dos anos 1960, mesmo com a repressão exercida pelo governo militar. O corpo e suas sensações podem modificar a realidade percebida quando há interferências, como os enchimentos, havendo um deslocamento das percepções causadas pelos macacões.

É nesse período que a vanguarda nacional expõe e aborda a questão do corpo como um problema ético e poético. Conforme afirma Lucia Santaella (2004), muitas artes participativas no século XX, entre as quais estão as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, são obras que apelam para a entrada do receptor na obra, sem o que ela não aconteceria. O corpo volta às artes como um problema a procura de respostas (Santaella. 2004). Lygia Clark escreve sobre o corpo em relação ao sexo feminino:

O corpo que no ritual se põe de joelhos, expressando assim com toda a reverência de que é possuído pelo mistério do outro corpo que a ele se oferece: pênis que num gesto soberbo de sociabilidade se transforma num braço estendido pelo prazer de encontrar o outro. O corpo que se transforma na própria vagina, para receber este gesto de entendimento do conhecimento, abrigo poético, onde o silêncio vem cheio de propostas e a escuridão e o esquecimento da autonomia do um (Clark, 2004. p. 123).

Trata-se, bem entendido, de um problema “ético universal”. Segundo Judith Butler

censura policial e, não mais o poder monárquico, mas a Ditadura Militar.” (Khede, 1981. p.111).

(2003), em *Problemas de gênero*, ocorre uma transformação na forma de se pensar/sentir o corpo, pois o corpo “*não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e heterossexualidade compulsória* (Butler, 2003. p. 198).

As sensações podiam sugerir, conforme promovem os macacões de Lygia Clark, o gênero como independente do sexo, o próprio gênero como um conceito flutuante, “*com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino* (Butler, 2003. p. 24-25).”

Judith Butler teoriza que o gênero é comunicado através de desempenhos sociais que envolvem, por exemplo, a adoção de certos estilos de vestimenta e tipos de acessórios e maquiagem mas o eu não é inteiramente masculino ou feminino. Entretanto, no final do século xx, as ideias hegemônicas de comportamento e aparência de gênero apropriados ainda permaneciam bastante diferentes para cada um dos gêneros. Algo central para o conceito de hegemonia é a ideia de que as definições hegemônicas de realidade, normais e padrões parecem “naturais” e incontestáveis (Crane, 2006. p.51).

Os pressupostos de gêneros codificados por padrões socialmente definidos como “naturais” e incontestáveis estavam já sendo questionados quando os macacões de Lygia propuseram nada menos que a inversão “cênica” dos sexos. Quando hegemonia masculina patriarcal é contestada por meio da possibilidade de sentir-se no outro sexo, pode-se dizer que Lygia Clark introduz, em obra, a questão mais ampla da fluidez dos gêneros.

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões (Preciato, 2011. p. 14).

O corpo, nesses termos, não deixa de ser um questionamento sobre os regimes sociais, morais e políticos. O corpo passa a ser ativo, a propor novas concepções de gênero, política e família, em um período com ampla censura moral exercida e imposta pelo governo militar ditatorial, censura obrigatoriamente reforçada por meios de comunicação. Em termos gerais, trata-se, claro, de uma questão política, ao menos se tivermos em mente o seguinte raciocínio de Stuart Hall:

Assim sendo, certamente, há práticas *políticas* que se referem ao controle e ao exercício do poder, da mesma forma que existem práticas *econômicas*, que se referem à produção e distribuição dos bens e da riqueza. Cada uma está sujeita às condições que organizam e regem a vida política e econômica destas sociedades. Agora, o poder político tem efeitos materiais muito reais e palpáveis. Contudo, seu verdadeiro funcionamento depende da forma como as pessoas *definem politicamente as situações*. Por exemplo, até recentemente, as relações familiares, de gênero e sexuais eram definidas como fora do domínio do poder: isto é, como esferas da vida nas quais a palavra “política” não tinha qualquer relevância ou significado. Teria sido impossível conceber uma “política sexual” sem que houvesse alguma mudança na definição do que consiste o âmbito “político”. Da mesma maneira, só recentemente — desde que o feminismo redefiniu “o político” (como por exemplo: “o pessoal é político”) — que passamos a reconhecer que há uma “política da família”. E isto é uma questão de *significado* — o político *tem a sua dimensão cultural* (Hall, 1997. p. 12-13).

Figura 26 – Movimentos feministas (1969)



Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/apenas-gravida/que-filho-darei-para-o-mundo/>

A fotografia acima mostra uma passeata em que um grupo de mulheres está à frente da manifestação, pedindo o fim da censura imposta. Nesse contexto, as mulheres começam a participar das atividades que pediam liberdade, expondo-se onde antes era lugar somente masculino, exigindo direitos que eram concedidos apenas aos homens. Note-se que elas não estão buscando apenas direitos relacionados à maternidade ou ao ideal de família, mas a ações políticas.

Parte-se do princípio que, após os anos 1960/70, período o qual Hall (1997) denomina de “revolução cultural”, questões que se restringiam ao espaço doméstico são levadas à discussão, à aprovação social e política. As obras da série *Roupa-corpo-roupa* levam as discussões que anteriormente pertenciam ao campo do indivíduo para o julgamento

moral e político de uma sociedade que vivencia um regime imposto e punitivo.

Quando ele [o homem] coloca na sua cabeça um capacete sensorial ele se isola do mundo, depois de já ter se situado em todo um processo anterior no desenvolvimento da arte, nessa introversão perde contato com a realidade e encontra dentro dele mesmo toda a gama de vivências fantásticas. Seria uma maneira de buscar-lhe o fôlego da vivência. [...] O homem capacete tem a tendência de se desagregar no momento da vivência. Nostalgia do corpo, decepá-lo e vivê-lo em partes para depois reintegrá-lo como organismo vivo e total (Clark, 1975. p. 219-220).

Nessa mesma linha de se reconhecer nas possibilidades dadas a um sexo, geralmente trocando os termos homem/mulher, Lygia Clark cria *Roupa-corpo-roupa: Cesariana* (1967), um macacão feito do mesmo material de *O eu e o tu*, em que, pretensamente, os homens podem ter a sensação da cesárea. Conforme a artista escreve em carta de 1969 para o amigo Hélio Oiticica, a ideia surgiu “*outro dia no banho, vendo a minha ‘cesariana’ tomei consciência de que foi preciso fazer a Roupa-corpo-roupa Cesariana para fazer em seguida a minha... acho que sou a mulher mais maluca do universo* (Clark, 1996. p. 39).”

Figura 27 – *Roupa-corpo-roupa: cesariana*, Lygia Clark (1968)



Fonte: Exposição Itaú Cultural, 2011, São Paulo.

Como se vê na imagem acima, *Cesariana* é um macacão feito com tecido grosso emborrachado, com um capuz que cobria os olhos e orelhas. Nela se encontrava uma barriga,

semelhante à de uma mulher grávida, com zíperes, permitindo que fosse aberta, e dela se podia retirar a espuma picada cor de rosa que havia dentro, como se aquele que a vestisse estivesse realizando um parto. As reações à obra foram diversas. Lygia Clark lembra-se que,

ao praticar a cesariana, as pessoas apresentam as reações mais inesperadas. Algumas levam a espuma ao rosto, outras atiram o material para o alto ou na direção dos espectadores. O crítico francês Pierre Restany chamou esse trabalho de um verdadeiro *happening* psíquico-dramático (Clark, 1980. p. 38).

Figura 28 – *Roupa-corpo-Roupa: cesariana*, Lygia Clark (1968)



Fonte: O Mundo de Lygia Clark.

A questão de maternidade e sexo é tocada em várias cartas de Lygia Clark ao amigo artista Hélio Oiticica. Em algumas ela retoma o tema de como foi sua primeira vez, como se sentiu “deflorada”, utilizando, em muitos casos, essa expressão para relatar os objetos sensoriais, a abertura dos zíperes, o toque do outro. A maternidade em Clark aparece, algumas vezes, como uma característica pesada para a mulher, como uma subjetivação da sua liberdade. Em carta de 1968, um ano após *Roupa-corpo-roupa*, ela descreve o ser mãe: “*De mãe, nada mais tenho a dar, mesmo em relação aos meus filhos... não posso mais aceitar alguém dependente de mim*”; e mais adiante: “*Continuo sozinha e parece que para sempre. Isso não me deprime em nada. Por outro lado estou usufruindo numa grande alegria toda essa liberdade, longe de problemas de filhos, desse ambiente daí que às vezes vira até sufocante* (Clark, 1996. p. 83)”.

Sendo o corpo uma presença na discussão da arte contemporânea, florescendo fortemente na década de 1960/70 na vanguarda nacional, ela não deixou de estar presente nas

obras das artistas mulheres. Lygia Clark explorou o corpo feminino e masculino invertendo as polaridades. De acordo com Maria José Justino (2013), a mesma aura boêmia que pertencia ao artista homem não servia para a mulher artista, no homem era um charme, na mulher uma devassidão de caráter. Para quebrar esse cunho pejorativo, muitas reivindicações dos movimentos feministas eram voltadas para a maternidade, pois a associação com mulher-mãe correspondia às expectativas impostas pela sociedade.

Certamente, a arte por ser um lugar privilegiado da liberdade, vem permitindo à mulher, no seu exercício, transgredir condicionamentos e criar um olhar sobre si mesma, ao mesmo tempo que abre comunicação ao outro, às experiências coletivas, desde experiências intimistas de Lygia Clark (objetos relacionais) à comunitária Judy Chicago (*feminist art program*) ambas, por processos diferentes, chegando ao corpo coletivo. Para as mulheres, a arte vem se constituindo num espaço de afirmação, de reconhecimento e do exercício da alteridade (Justino, 2013. p. 5).

Através da arte sensorial, o corpo descoberto, com todas suas nostalgias, está mais liberto para agir e repensar as coerções sociais, que no momento passaram a se tornar políticas. Como propositora dessa ação por meio dos objetos sensoriais, a função passa a ser de liberdade. Para Lygia Clark,

Isso é um exercício para a vida. Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que dou, consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor... Isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês (Clark, 2006. p. 123).

A obra proporcionava ao participante uma liberdade maior de conhecer o corpo por meio do toque, capacitando-o para agir mais livremente; segundo Lygia Clark, essa era a verdadeira intenção que a obra deveria comunicar e resultar ao público. O que Lygia Clark propunha era que o sujeito que participava do roupa-corpo-roupa, bem como dos outros objetos sensoriais, pudesse se redescobrir em sua própria condição (homem/mulher), e se reencontrasse com o passado pelas memórias e novas sensações (um parto para um homem, um órgão masculino para a mulher). O corpo em Clark aparece dentro do contexto de vanguarda; a artista não é declaradamente feminista, todavia, rompe barreiras ao apresentar o corpo, ao tocá-lo e ao questioná-lo²⁸.

Lygia Clark propôs limites do corpo e experiência corpórea por meio das obras

28 A reportagem do Jornal do Brasil de 03 de janeiro de 1971, "Feminismo e Arte", de Roberto Pontual, cita Lygia Clark como artista nacional que não era considerada feminista, por não fazer reivindicações específicas do grupo de feministas.

analisadas (*O eu e o tu* e *Cesariana*). Para criar experiências, a artista fez uso de peças do vestuário, criadas e confeccionadas por ela, para que o participante, ao vesti-las, pudesse ter sensações corpóreas. As roupas funcionam, nesse momento, para Clark, como extensão do corpo ao possibilitarem o toque em objetos e limitadores, quando interferem ou criam outros conceitos do objeto ou do corpo. Ao contrário da proposta comum das peças de vestuários (conforto, proteção e caráter estético), essas peças produzidas pela artista muitas vezes limitam a mobilidade do corpo, dificultam os movimentos e as funções sensoriais (visão e tato). Outro aspecto é a relação que estabelecem com o outro, ao conectar fisicamente, por meio de canos, ou emocionalmente, como quando o sujeito abre o zíper para retirar a espuma figura uma cesariana.

Após a série *Corpo-roupa-corpo*, há outro problema a ser discutido na obra de Lygia Clark: onde habitamos? No corpo materno, quando expõe *A casa é o corpo* (1968).

4.4. A CASA É O CORPO: ÚTERO HABITAT

Compreende-se que há intencionalidade dos artistas na formulação de suas obras e, no caso de Lygia Clark, o resultado desse estímulo se configura como a própria obra. O participante é o espectador-autor. Clark buscou na inversão de polaridades a descoberta do eu e do outro como limites da corporeidade e da subjetividade, ou a tentativa de que esse espectador eventual pudesse sair de seu espaço de conforto e previsibilidade. Trabalhando com a ideia de nostalgia, em 1968, a artista monta uma estrutura de oito metros de comprimento para que o público entre e se volte às sensações mais primárias, como a de estar morando em um útero. De acordo com Brett (2005), os anos 1960 podem ser vistos como um período em que proliferaram identificações arquitetônicas-corporais nas obras de Lygia Clark.

A instalação *A casa é o corpo* foi criada em 1968 e exposta no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Era uma estrutura plástica, com balões, tecidos, fios e luzes, na qual a pessoa deveria entrar e sentir-se fazendo parte novamente das fases de nascimento: “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”. A autora descreve o labirinto da estrutura:

É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao do hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado penetração. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no

escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na ovulação, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na germinação, ali tomando as posições que lhe convierem. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da expulsão, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendentes do teto (Clark, 1980. p. 33).

Assim, todas as sensações proporcionadas pelo ambiente construído pela artistas deveriam remeter ao caminho realizado para a fecundação e o nascimento do participante que adentrava a obra. Em chave psicanalítica, Tania Rivera chega a definir a obra como uma experiência psicológica de questionamento do próprio corpo do sujeito: o corpo que habitou antes mesmo do nascimento:

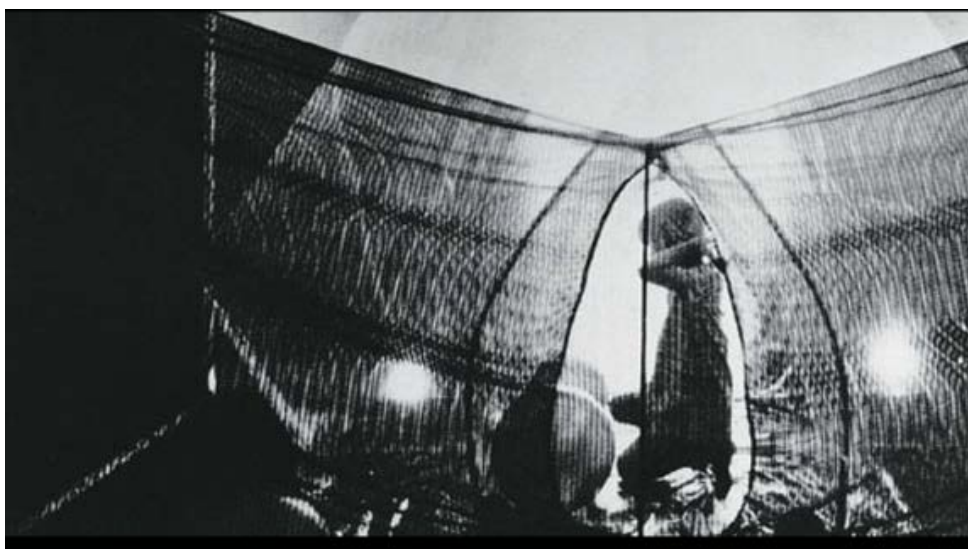
Seria o seu corpo a sua casa, como parece defender Lygia Clark com seus *A casa é o corpo* e *O corpo é a casa?* Não, no corpo o sujeito está um tanto desconfortável. Não há coincidência entre o eu e meu corpo. Isso é o que a linguagem comum acentua todos os dias, quando dizemos “tenho um corpo”, mais do que “sou um corpo”. No espaço, essa “casa” abre-se para uma imprevisibilidade, um nomadismo, um trânsito que é o contrário da ideia de um lócus fixo e assegurador. “O espaço arquitetural me transtorna”, diz Lygia, explicando em seguida o que seria tal espaço: “Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura”. É nesse sentido do “transtorno” que o espaço vivido impinge ao sujeito que deve ser tomada a afirmação de Freud de que a primeira casa do homem, sua única legítima casa, absolutamente asseguradora as de saída perdida, seria o ventre materno (Rivera, 2013. p.23).

A partir disso, Rivera (2013) afirma que o “eu” não é propriamente o “corpo”; ele apenas habita nele, momentaneamente, como habitou o corpo materno. O primeiro não lhe traz a segurança como o do segundo, ao contrário, lhe impõe dúvidas, questionamentos sobre quem é. De acordo com Rivera (2013), a relação primeira com a mãe, representada pelo útero, está exposta nesta obra de Lygia Clark. Ao entrar no útero, o participante sente segurança, mas, ao sair, nasce novamente, tendo de conviver com a liberdade e por isso mesmo com a responsabilidade de estar no mundo.

“A percepção da arquitetura da idade média em que a mesma é ainda um corpo, abrigo poético, tendo o homem ainda necessidade de habitá-lo. Nostalgia do útero (Clark, 2006. p.355)”. O corpo materno seria, assim, a casa possível do corpo que traria confiança, mas para onde não se pode voltar, não se pode reabitar, não se pode lembrar. Conforme aponta Justino (2011), apoiando-se em Milliet (1992):

A casa é o corpo e o corpo é a casa, útero e labirinto, “lugar atravessado por todos os fantasmas acordados por essa espécie de mordida concreta que toda sensação implica. Ainda e sempre assombrado por aparições que exorciza, violentado pelo desejo em lei”. A *Casa* é esse lugar de estimulação dos sentidos, do imaginário, fluxo de experiências sensoriais: noite e dia, intimidade e abertura, dentro e fora, verso e reverso (Justino, 2011. p.108).

Figura 29 – *A casa é o corpo*, Lygia Clark (1968)



Fonte: O Mundo de Lygia Clark.

A noção de casa, de habitação, não pertence ao corpo do participante, não é seu corpo que é a casa neste momento, mas o útero materno. Diferentemente da roupa-corpo-roupa, o sujeito não está envelopado, vestido, ele está em um ambiente maior, não toca a si mesmo nem ao próximo; em vez disso, retorna ao corpo que Lygia Clark sugere ser o materno.

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por uma especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício (Rolnik, 2013. p.1).

Figura 30 – Detalhe de *A casa é o corpo*, Lygia Clark (1968)



Fonte: Espaço Cultural Humus. <http://espacohumus.com/lygia-clark/>

Mesmo longe do corpo do participante (por meio do toque), a artista se aproxima das questões feministas, e, portanto, pertencentes a elas, ao nomear as seções da obra com termos mais sexuais, relativos mais às fases da concepção do que da maternidade: “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”. Assim, a “expulsão” pode ser a remoção do sujeito do conforto do útero e, também, de um corpo estranho da mulher/mãe (como a retirada das espumas na cesariana). Lygia Clark retoma nessa obra o tema do nascimento, já presente em *Cesariana*. Deve-se considerar aqui que em todas as gravidezes da artista ela conviveu com depressão pós-parto.

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 21 de setembro de 1974, ao jornalista Roberto Pontual, na matéria *Lygia Clark*, Clark comenta a importância que teve *A casa é o corpo* em sua trajetória como artista e pesquisadora do sujeito. Ela responde que foi a descoberta que fez por meio da obra que a levou à retirada do objeto para conhecer o próprio corpo.

A encruzilhada foi *A casa é o corpo*, uma proposta vivencial de ambiente que elaborei em 1967 e foi mostrada ou vivida na Bienal de Veneza no ano seguinte. A partir dali inverte a questão: o corpo é a casa. Desinteressei-me de procurar dentro da barriga, experimentando atrás de algum ambiente, passando a buscar o fora, no espaço real de incorporação de outros valores (Clark *apud* Pontual, 1974).

Por meio da estrutura arquitetural, Lygia Clark altera novamente a forma de atingir o sujeito. A participação agora esta além do objeto, a busca pela descoberta da realidade acontece novamente pelo nascimento poético proposto na *Casa*. De acordo com a artista:

Na fase sensorial de meu trabalho, que denominei nostalgia do corpo, o objeto ainda era indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura o seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação (Clark, 1980. p. 35).

No texto escrito “*A casa é o corpo*”, Clark afirma que “*O homem encontra o seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si*” (Clark *apud* Milliet, 1992. p. 123). Assim, o objeto sensorial passa a ser dispensável, o sujeito precisa agora remeter-se às suas memórias por meio do ambiente em que se encontra: o sujeito se faz objeto de si mesmo.

Mais uma vez, Clark traz a concepção de espaço como algo mecânico e dado, propondo a ideia fenomenológica de um espaço-tempo, rompendo também com o limite do corpo imposto pelos objetos (luvas, máscaras, macacões). A questão de espaço nunca fugiu aos pensamentos dela, desde a destruição do plano. Em 1965, a artista declara: “*tenho medo do espaço – mas a partir dele me reconstruo* (Clark, 1999. p. 164)”.

A gestualidade convida, intima o outro, e por isso a expressão corporal se constitui num abrigo para o outro, que, por sua vez, convida mais um outro que se soma a mais um outro, e assim é composta, como afirma a própria Lygia [...], uma arquitetura plena de significação num espaço coletivo. Nesse processo, o movimento – a ação corporal – tem um papel fundamental no caráter vivido do corpo, pois, como afirma Merleau-Ponty (2006), a experiência motora se caracteriza como uma maneira de acesso ao mundo. A partir disso, podemos perceber como Lygia Clark supera mais uma vez a concepção clássica de espaço como algo mecânico e dado, propondo a ideia fenomenológica de um espaço-tempo, sendo o sujeito o elemento estruturante desse espaço, o 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 (Medeiros, 2009. p. 7).

Novamente em busca de um espaço, um espaço virtual, Lygia Clark chega a uma obra arquitetônica com base em uma estrutura intercorporal, fundamentada em experiências vivenciadas pelos sujeitos, comum a todos, iniciando com novas pesquisas a busca da “Fantasmática do corpo”. Como os quadros saíram da tela, do plano da parede, as esculturas da fixação, os objetos sensoriais passam do vestir o corpo para o compor o ambiente. “*Um corpo abre-se quando o inconsciente sobe à superfície da consciência. [...] Abrir o corpo é antes de mais nada construir o espaço paradoxal [...] um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim* (Clark, 2005. p. 65).”

Segundo Stephane Huchet (2012), a relação estabelecida com o espaço arquitetural presente em algumas obras de Lygia Clark se realiza a partir do conceito de “*homeomorfismo de um sistema de relações espaciais* (p. 204)” em que os espaços e construções são realizadas a partir das percepções corporais do homem. A própria artista, ao que parece, corrobora a extensão dessa leitura:

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. (...) através de cada um desses gestos, nasce uma arquitetura viva, biológica que, terminada a experiência, se dissolve (...) Neste momento, o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular (...) Ele inverte os conceitos casa corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária (Clark. 1969. p.132).

O ambiente, portanto, torna-se em certa medida parte do próprio corpo do sujeito, estabelecendo relações corpóreas e psicológicas com esse habitat. Nesses termos, a instalação a *Casa é o Corpo* traduz esta experiência por meio de um ambiente realizado através das medidas do homem. Para Huchet,

A criação objetificada, o espaço contido na abstração das formas geométricas e feito integralmente para sua posterior experiência diz respeito ao espaço arquitetônico. O espaço arquitetural, por sua vez, é aquele que a artista passa a habitar com os Bichos, espaço topológico que se estrutura por relações entre corpos e porções do espaço. O primeiro, a cristalização de uma forma geométrica, e o segundo, o homeomorfismo de um sistema de relações espaciais. A distinção que marcam quanto à posição do corpo no espaço é essencial para a compreensão do entendimento que Lygia Clark constrói de arquitetura. Como possibilidade de superação de um espaço continente permanente, que recebe o corpo como conteúdo (espaço arquitetônico), ela investiga o espaço-estrutura efêmero, sempre transformado pela experiência livre do corpo (espaço arquitetural) (Huchet, 2012. p. 204).

Com a amplificação do objeto, Lygia Clark passa a focar-se ainda mais na busca

pelas descobertas do sujeito por meio de sensações, agora sem vesti-lo ou penetrá-lo em uma obra, como na *Casa*. Já em Paris, lecionando Artes na Sorbone, volta-se ao estudo do eu, baseando-se nas ideias de expressão máxima dentro da arte de Kazimir Malevich²⁹ e na percepção corporal de Merleau-Ponty. No entanto, antes de se desfazer completamente do objeto de arte, Lygia Clark experimentou a participação dos espectadores, interessada nas suas “nostalgias” de duas maneiras: em obras individuais, onde o sujeito percebe-se pelo seu toque, ou vestindo-se (óculos, máscaras, luvas), e em obras coletivas (*O eu e o tu*, *Respire comigo*).

Nos quatro subcapítulos apresentados, a delimitação corporal na obra de Lygia Clark está posta de quatro maneiras correlatas: os objetos sensoriais de uso individual, os de uso coletivo, a roupa generificada e a casa-útero. Na primeira, os objetos sensoriais foram as descobertas iniciais da artista na criação de obras que permitissem experiências sensoriais, descobertas do corpo do indivíduo e de sua capacidade de formular ideias dos objetos e de si mesmo por meio do toque e por meio de suportes. Na segunda vertente, Lygia propõe outros objetos sensoriais, agora especificamente voltados à relação entre mentes e corpos distintos, que não obstante unem-se num mesmo ato comum mas também isolante, dada a incapacidade de fusão plena. Na terceira maneira, digamos, Clark veste o participante para atingir sensações e descobertas relacionadas à troca de gênero e sensações femininas, como do parto em *Cesariana*. A inversão dos sexos é tensionada com *Roupa-corpo-roupa*, pois o sujeito passa a ser a roupa (feminina-masculino) dentro de um corpo oposto, ao mesmo tempo em que toca outro com as mesmas trocas sexuais. A questão gênero também está explícita ao propor que todos tenham a sensação de uma cesárea, de gerar um filho, posta como função de procriação intrínseca à mulher.

A quarta maneira encontrada pela artista, por fim, remete-se à produção de uma instalação, uma obra ambiental, *A casa é o corpo*, em que o sujeito e objetos e divisórias de cunho arquitetônico, sem máscaras nem macacões, para assim penetrar novamente, ainda que por vias alusivas, em um útero feminino e materno, um corpo em que ele se encontra temporariamente seguro. A obra remete a questões freudianas da relação entre a mãe e seu filho, sendo que a ligação não está mais nos tubos ou elásticos dispostos entre os sujeitos, mas na relação maternal que gera a memória de um útero para sempre perdido.

29 De acordo com Gullar (2009), “A mesma radicalidade levou Lygia Clark ao quadro todo negro e, depois, ao quadro todo branco, que significava, como o foi para Malevitch, o impasse. Também ela abandonou a tela para construir os seus “Bichos”, no espaço real. Isso, sem saber do que fizera o artista russo, décadas atrás. É que ela, como Malevitch, havia enveredado pelo mesmo caminho: a utopia de uma arte autônoma, desligada da representação da realidade exterior”.

CONCLUSÃO

“Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.”

(Clark, 1968).

Lygia Clark estabelece, em seu percurso como artista, novas questões estéticas concernentes ao lugar e à relação do público com a arte, questão que vão desde a retirada do quadro da parede até aos Casulos, os Bichos, Caminhado chegando aos Objetos Sensoriais. Embasada nos conceitos de fenomenologia corporal e da arte de Merleau-Ponty, suas obras propõem ao corpo do público a participação e os estímulos com objetos cotidianos para que essas sensações, fantasmáticas, tornassem-se então arte. Segundo Merleau-Ponty o corpo possibilita estabelecer ligações com a consciência da realidade, sendo o corpo, como aponta também Nancy (2000), limitador da experiência do indivíduo com as dos demais.

No contexto da arte nacional dos anos 1960/70 surgiam experiências artísticas de interação do público com objetos. O corpo do espectador estava aberto a discussões, que envolviam a estética e eventual aplicabilidade política da obra, refletindo as questões ideológicas, econômicas e sociais que se faziam presentes naquela época. Naquela conjuntura política, o governo militar reprimia a sociedade tanto do ponto de vista político quanto moral, piorando a partir de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, quando houve uma intensificação da censura. Em paralelo a isso, a sociedade brasileira ampliava o consumo dos bens da indústria cultural, eletrodomésticos, anticoncepcionais (controlando a taxa de natalidade e aumentando o domínio sobre o corpo feminino) com o aumento da classe média urbana. As artes plásticas reagiam a essas transformações questionando seu status político e social. Os artistas, ao menos alguns deles, propunham “*novas formas de viver* (Brett, 2001. p.19)” além da posição do próprio corpo e da própria subjetividade como propostas de arte.

Uma importante semente dos movimentos artísticos daquele período havia sido Manifesto Neoconcreto. Publicado em 1959 (assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape), o manifesto propunha a superação do concretismo, ultrapassando o racionalismo e objetivando a percepção fenomenológica sensorial, mais diretamente corpórea, bem como uma nova forma de engajamento do artista na sociedade. O conceito de vanguarda também começa a ser intensificado nas publicações dos artistas e críticos para analisar o que está sendo produzido e

apontar novos rumos. No texto *Situação da vanguarda no Brasil*, por exemplo, Hélio Oiticica declarava que a vanguarda nacional deveria trazer a participação do espectador e a presença do que chamava de objeto, ali entendido como uma espécie de expansão da ideia de obra de arte para além dos meios expressivos tradicionais, como a pintura ou a escultura.

Em 1965 o artista plástico Hélio Oiticica participou da mostra *Opinião 65*, expondo fora do museu sua obra “Parangolés” com integrantes da escola da Mangueira. Os Parangolés eram capas com tecidos coloridos vestidos por passistas que dançavam. O artista pretendia possibilitar ao público se tornar o espectador, participante, vestindo os parangolés, afim de que ocorresse uma ampliação da consciência corporal. Em diálogo com os desdobramentos do neoconcretismo, no ano seguinte Lygia Clark publicou o texto “Nos recusamos”, em que propunha uma enviesada forma de expressão artística que, como em Oiticica, o espectador deveria exercer um novo papel ativo na obra de arte, o objeto de arte convencional deveria ser superado e a presença direta do sujeito ampliada.

Em 1966, os *objetos sensoriais* de Lygia Clark foram criados para tornar possível uma consciência alterada de nossos corpos, de nossas capacidades perceptuais e mesmo de nossas inevitáveis restrições físicas e mentais. Os *objetos sensoriais* da artista precisavam ser ativados em contato direto com o outro, em coordenação com as nossas funções corporais, orgânicas, subjetivas. Em boa parte de suas obras, Lygia Clark dava indicações de como agir e interagir com os objetos em busca de sensações que poderiam estar em meio ao corpo “fantasmático”, desenvolvendo novas formas de conceber a obra de arte, tirando dos meios tradicionais o papel de única forma de Arte (quadro e esculturas, por exemplo) e dando ao público o poder de participar do ato criativo por meio do estímulo de objetos cotidianos sugeridos pelo propositor.

Para explorar a fenomenologia sensorial do corpo, proponho que Lygia Clark tenha se valido, na série *Nostalgia do Corpo*, de quatro maneiras complementares, mas distintas de ativar o indivíduo, estabelecendo, em alguns casos, os possíveis limites do corpo fenomenológico de Lygia Clark. São esses: primeiro, por meio das sensações do espectador diante da manipulação direta de objetos destinados ao manuseio (*Luvas sensoriais*, *Mascaras Sensoriais*, *Água e conchas*); segundo, a relação desse indivíduo com os demais, em obras coletivas (*Ovo Mortalha*, *Dialógo*), o terceiro, a percepção generificada do sujeito que aceita o desafio de perceber sua própria condição de gênero por meio de roupas efetivamente vestíveis (Roupa-corpo-roupa), e quarto, num ambiente ampliado, um espaço que agora envolve o corpo dos participantes como um útero (*A casa é o Corpo*).

Por meio dos objetos sensoriais manuseados por um indivíduo, como as luvas, máscaras e óculos, entre outros, o participante tem a experiência de sentir os limites de sua própria individualidade de forma distinta das percepções cotidianas, como com a alteração do tato quando se segura um objeto quando se está com uma luva, como com a visão distorcida, aumentada ou voltada para si com os óculos, como com as máscaras que podem causar a sensação de mudanças na visão, na audição e no olfato, alterando a consciência do sujeito em relação ao que ocorre ao seu redor. Lygia Clark possibilitava que o público descobrisse como os significados comuns dos objetos e dos fatos podiam ser modificados com a alteração dos órgãos sensoriais (olfato, tato, visão), estabelecendo novos limites corporais para a compreensão da realidade. Por meio de simples sacos com conchas e luvas de borrachas, Lygia Clark viabilizou a conscientização de que o sujeito está dentro de si mesmo, contido em certos limites, que nada mais são, todavia, que uma forma de reencontro com seu próprio eu.

Na obra “*Roupa-corpo-roupa*” “*o eu e o tu*” de 1967, por exemplo, os sexos podiam ser alterados ficcionalmente, o homem vestindo-se interiormente com órgãos femininos e a mulher experimentando algumas características tidas como masculinas. Macacões de plástico igualmente sem definição de sexo por fora, somente com enxertos internos provocavam a sensação de pertencer a um sexo. Era preciso tocar-se por meio de zíperes para sentir o outro e a si mesmo. Lygia Clark viabilizava uma maneira diferente da “troca” de sexo, o vestuário que simbolizava em muitos casos o gênero que ao qual pertence o sujeito (vestidos e saias como roupas relacionadas no ocidente a mulheres, bem como ternos e gravatas ao mundo masculino) Aos observadores externos não era possível perceber o sexo dos participantes. Somente por dentro da peça (macacões de plástico idênticos) em que estavam costurados enchimentos de espuma e pelos era possível vivenciar a sexualidade de cada um. Tocando o corpo do outro se notava o próprio sexo, já que a mulher deveria vestir o macacão masculino e vice e versa, e ao tocar-se poderiam conhecer o corpo do outro. A peça ainda trazia um cano no umbigo que conectava os participantes, como se estivessem presos a um cordão umbilical, um pertencendo ou vindo do outro.

Lygia Clark ainda propunha a experiência dos limites do corpo por meio de obras coletivas. Num caso, duas mãos interligavam-se através de uma fita em *Diálogo das mãos*. Noutra, *Diálogos de Óculos*, as conexões intersubjetivas eram feitas pelo mecanismo de dois óculos. Nos dois casos, os participantes podiam movimentar-se e estabelecer relações com o que ocorria ao redor, porém estavam limitados aos desejos do outro, pois precisaria haver consenso para que os movimentos ocorressem sem interrupção. Os sujeitos estabeleciam

ligações com os outros sujeitos. Posteriormente, Lygia Clark utilizará estruturas, objetos que ligariam vários sujeitos, formando uma estrutura orgânica, viva, uma pequena sociedade e que todos estariam interligados e seus limites dependeriam dos demais. A mão do sujeito poderia alcançar até onde a outra permitisse.

Em 1968, Lygia Clark criou para a Bienal de Veneza uma instalação que simulava o aparelho reprodutor feminino, possibilitando ao público percorrer o interior de um corpo. Para além de objetos manuseáveis ou mesmo de roupas coletivas, era a própria ideia de casa, ou seja, de corpo-mãe, que estava em questão. Com essa proposta, os artefatos artísticos não seriam apenas pretextos para o manuseio individual ou para o contato com o corpo do outro: eles seriam o próprio espaço, o ambiente exterior, o invólucro comum dos corpos de todos os envolvidos. Ao realizar a “penetração”, entrando no ambiente, o espectador deparava-se com um quarto escuro de piso macio; depois, seguia para a “ovulação”, um espaço repleto de balões, bolas de borracha e de isopor; em seguida, entrava em uma bolha transparente no formato de uma gota, a “germinação” e, ao final do percurso, atravessava uma cortina de fios de “cabelo” para se deparar com um espelho deformado onde via o próprio reflexo.

Como se viu, a artista elaborou diversas estratégias distintas para que o espectador pudesse perceber, ou mesmo construir, os limites do corpo, entendidos de uma maneira positiva, ou seja, como um modo de compreender a realidade e sobretudo a identidade, sempre instável, do próprio eu. Os contatos com o entorno, com objetos, com o ambiente e com os corpos alheios apresentavam importantes implicações subjetivas, evidentemente, mas também poderiam ser vistos como emblemas de um mundo social fraturado e carente de diálogos e partilhas, típico de contextos históricos repressivos. Como na vida em sociedade, o corpo coletivo proposto por Lygia dependia do respeito mútuo, do acordo intersubjetivo, das ações e reações dos corpos individuais, do embate entre desejos díspares. Em certo sentido, era antecipação de um sonho estético ainda distante: uma democracia radical que se baseasse não na eliminação, mas sim na convivência de corpos distintos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs). *Por quê não?: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- _____. *Experiência crítica: seleção de textos de 1972 a 2002*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRITO, M. da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 31-53.
- BORDO, R. Susan. *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. Gênero, corpo, conhecimento*. Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1997.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-moderno”. *Cadernos Pagu*. v. 11, Campinas, 1998, p. 11-42.
- BURKE, Peter. O que é história Cultural? Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed., 2005
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. 2 ed. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.
- CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (Orgs.). *História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Editora Edusp, 2010.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

- _____. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008.
- DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2 ed. ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. Das novas figurações à arte conceitual. In: RIBENBOIM, R (Org). *Tridimensionalidade*. São Paulo, Itaú Cultural, 1997, p. 109-115.
- FICO, Carlos. Prezada censura: cartas ao regime militar. *Revista Topoi de História*, n. 5, Rio de Janeiro: UFRJ, set. 2002, p. 251-286.
- FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2006.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*. v. 22, n. 2, Porto Alegre, jul./dez. 1997.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982. (Coleção Tudo é História nº 41).
- HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. História & Arte, C/Arte, Belo Horizonte; 1ª edição, 2012
- JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, Priscila. *Arte e Política: situações*. São Paulo: Editora Alameda, 2013.
- JUSTINO, Maria José. *Mulheres na arte. Que diferença isso faz?* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.
- _____. Lygia Clark, a vivência dos paradoxos. In: *Cultura Visual*, n. 15, Salvador:

EDUFBA, mai. 2011, p. 95-114.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. (Coleções Edições do Pasquim, v. 113).

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Revista Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, p. 151-168.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 9, n.17, 2011.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Editora Figo, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

MEDEIROS, Izabella Maria. A relação entre corpo e subjetividade na obra de Lygia Clark. *Anais de trabalhos completos – XV Encontro Nacional da ABRAPSO*. Psicologia Social e Política de existência: Fronteiras e Conflitos. Maceió: ABRAPSO, 2009, p. 1-10.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. (Org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Vega, Lisboa, 2000

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 57-75.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o Movimento: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OITICICA, H. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1992.

_____. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

PRECIADO, Beatriz. Deleuze ou l'amour qui n'ose pas dire son nom. *Manifeste contrasexuel*. Paris: Balland, 2000.

_____. Multitudes queer. *Multitudes*, n. 12, 2003. Disponível em:

<http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-queer>. Acesso em: 1 ago. 2014

_____. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*. v. 19, n.1, Florianópolis, jan./abr. 2011, p. 11-20. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 03 ago. 2014.

PELEGRINI, Ana Cláudia Salvato; PECCININI, Daisy V. M. Opinião 65. Arte do século XX/XXI: *Visitando o MAC na web*. Módulo 4. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opiniaopiniaopinia.html> Acesso em 01 ago 2014.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REVISTA DOMUS. *La IX Bienal de São Paulo*, dez. 1967.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*. São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea. *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.

_____. Arte cura? *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.

_____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In: *Percurso – Revista de Psicanálise*. Ano VIII, n. 16. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1º semestre de 1996, p. 43-48. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf. Acesso em 1 ago. 2014.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintonia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval. In Cadernos de jornalismo e comunicação. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, nº 40, jan/fev 1973.

FONTES

AQUINO, Flávio. A louca arte dos nossos jovens artistas. In: Novas tendências da arte. *Revista Visão*, 28 abr. 1967.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 mai. 1970.

CARS, Rosa. Arte de Lygia é o Mundo Existencial. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1967.

CLARK, Lygia . A Sensível Manifestação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1971.

_____. Lygia Clark, uma arte sem consumo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 06 fev. 1971.

_____. A coragem e a Magia de ser contemporâneo. *Correio do Manhã*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1971a.

_____. Lygia Clark e a Proposição da Imanência. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jan. 1968.

CLARK, Lygia . OITICICA, Hélio. *Cartas 1964–74*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

_____. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

GULLAR, Ferreira. et al. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959, Suplemento Dominical, p. 4-5.

_____. *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Uma experiência radical. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 jun. 2009.

_____. Quadrado negro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 2009.

_____. Arte sem obra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov. 2012.

MANUEL, Antonio. Antonio Manuel: ‘Foi como se me mutilassem’. *O Globo*, Cultura, 23

mar. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/antonio-manuel-foi-como-se-me-mutilassem-11957324> Acesso em 01 ago. 2014.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação. *Ensaio de Opinião*, São Paulo, v. 2, 1979.

MAURICIO, Jayme. Lygia Clark e a proposição da imanência. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 06 jan. 1968.

_____. Mary e Lygia escultoras premiadas em Paris e Salvador. *Correio da manhã*. 5 de janeiro de 1967.

_____. Lygia e as caixas. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, 10 jan. 1967.

PEDROSA, Mario. A Crise brasileira e o movimento: Opinião, opinião, opinião. *Correio da Manhã*, 11 set. 1966, Caderno 4, p. 3.

_____. Os deveres do crítico de arte na sociedade. *Correio da manhã*, 10 jul. 1969.

_____. Significação de Lygia Clark. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 out. 1963.

PONTUAL, Roberto. Lygia Clark: a fantasmática do corpo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. de 1974.

SAVAGET, Edna. Caminhando de capacêtes vivenciais. A riquíssima Lígia veio de Minas – como não sobreviver de sua arte – as fabulosas ideias que atuam mais que ácido lisérgico. *Jornal do Brasil*, Caderno GB, n. 2, 1967.

FONTES DE CATÁLOGOS

BRETT, Guy. Lygia Clark: Seis Células. *Lygia Clark*. Trad. A. C. O Mundo de Lygia Clark. Barcelona: Catálogo Fundação Antoni Tàpies, 1998, p. 7.

BRETT, Guy. Arte de Vanguarda e Terceiro Mundo. *Art and Criticism*. Trad. A. C. o Mundo de Lygia Clark. Winchester: out. 1979, p. 3.

BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. Lygia Clark: catálogo. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 21/10-21/12/1997 (espanhol/português).

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. In: SCOVINO, Felipe e CLARK, Alessandra (Org.). *O Mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 2004.

_____. et. al. *Da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

_____. et al. *Lygia Clark*. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies e Paço Imperial, 1999. (Catálogo da Exposição *Lygia Clark*).

_____. *Catálogo da Fundação Antoni Tàpies*. Trad. e arquivo da A. C. O Mundo de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Navilouca, 1975.

HERKENHOFF, Paulo. *A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando*. In: *CLARK, Lygia. Lygia Clark*. São Paulo: MAM, 1999. p. 7, 57.

DO CORPO à Terra – um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001

NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967

Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988- Cornelia Butler and Luis Perez-Oramas, 2014

VÍDEOS

ROLNIK, Suely. DVD- Arquivo para uma obra-acontecimento – 26h e 11min. português.

SESC-SP.

Água com conchas - <https://www.youtube.com/watch?v=ckQEQ4HKCE8>