

DANIELA PINOTTI MALUF

**LYGIA CLARK E MERLEAU-PONTY:
PARALELOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Campinas
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M299L Maluf, Daniela Pinotti.
Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. / Daniela Pinotti
Maluf. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Lygia Clark. 2. Maurice Merleau-Ponty. 3.
Fenomenologia.
4. Arte brasileira. I. Couto, Maria de Fátima Morethy.
II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes.
III.Título.

(lf/ia)

Título em ingles: “Lygia Clark and Merleau-Ponty: parallels”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Lygia Clark – Maurice Merleau-Ponty –
Phenomenology – Brazilian art

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Francisco Duarte Jr.

Prof. Dr. Jozé Leonardo do Nascimento

Prof^aDr^a Lucia Helena Reily

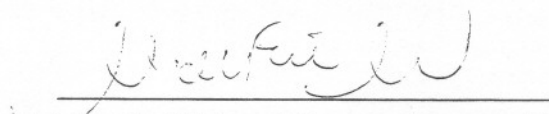
Prof^a Dr^a Ana Maria Tavares Cavalcante

Data da defesa: 09 de Março de 2007

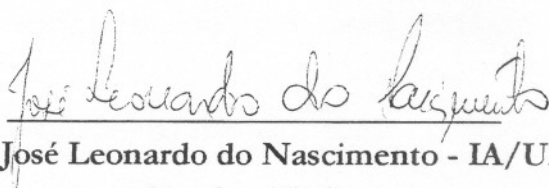
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

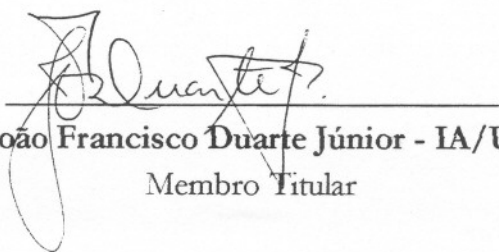
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestranda **Daniela Pinotti Maluf** - RA 22718, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto - IA/UNICAMP
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento - IA/UNESP
Membro Titular



Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior - IA/UNICAMP
Membro Titular

Dedico este trabalho ao meu marido,
Marcelo Pinotti Maluf, que participou de
todas as etapas deste processo, sempre
me incentivando e acolhendo. Além de
ser um grande interlocutor das ideias aqui
presentes

200730782

Dedico este trabalho ao meu marido, Marcelo Pinotti Maluf, que participou de todas as etapas deste processo, sempre me incentivando e acolhendo. Além de ser um grande interlocutor das idéias aqui presentes.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, que me aceitou no meio do caminho e se fez imprescindível para a conclusão deste trabalho.

Ao Marcelo Rafael de Carvalho que com sua leitura contribuiu para um aprimoramento do texto e também me deu confiança.

Ao Prof. Dr. Renato Cohen (*in memorian*) pela sua presença e possibilidade de aprendizado.

Aos meus familiares que sempre torceram por mim e me apoiaram.

A todos aqueles que contribuíram de maneira direta ou indireta para a realização desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação teve por objetivo encontrar alguns pontos de contato entre a obra plástica da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988); uma das artistas mais importantes do cenário nacional no século XX, com o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961); um dos principais desenvolvedores do pensamento fenomenológico. Para tanto, partiu-se de um contexto histórico, já que as idéias de Merleau-Ponty chegaram aos artistas brasileiros através de críticos como Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-), e que, por sua vez, foram os interlocutores desses pensamentos com Lygia Clark. Destacando-se o papel da crítica merleau-pontyana à teoria da Gestalt que Gullar utiliza em seu Manifesto Neoconcreto de 1959 (movimento que Lygia participou). O primeiro paralelo a ser traçado entre as duas obras, foi a abertura das obras de Clark, aproximando-a da noção trabalhada pelo ensaísta italiano Umberto Eco (1932-), em seu estudo intitulado *Obra aberta*, além do modo como Merleau-Ponty também desenvolve esta questão, pois para ele a abertura do mundo e do visível são inalienáveis. Passando por outros dois conceitos que circundam o tema central: obra em movimento e estrutura. O segundo ponto de contato entre Merleau-Ponty e Lygia Clark, é a relevância e o papel do processo, como modo de ser da obra. Ambos propunham que o fazer é mais importante do que o resultado obtido através dele, por isso possuem obras que se modificam constantemente e constantemente assimilam o novo como condição para manterem-se vivos. E, por fim, a interação entre sujeito e objeto, que se utiliza do corpo e do mundo para se construir, rompendo com a noção positivista de mundo interno e mundo externo. Tanto para Lygia como para Ponty o todo não pode ser dividido em partes, porque deste modo o perdemos. Utilizando para isso o referencial fenomenológico como metodologia de trabalho.

Palavras-chave: Lygia Clark, Maurice Merleau-Ponty, Arte brasileira, Fenomenologia.

ABSTRACTS

This text has the main purpose to show some important aspects about two works: from one of the most important brazilian plastic artists in the 20th century Lygia Clark (1920-1988), and one of the principal phenomenological thinking developer, the french philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). There is an historical context at first, because Merleau-Ponty ideas came up to brazilian artists by Mário Pedrosa (1900-1981) and Ferreira Gullar (1930 -) for example, and they were the interlocutors from these thoughts with Lygia Clark. Emphasizing the ideas of Merleau-Ponty critics to the Gestalt theory, used by Gullar in his Manifest Neoconcreto – 1959 (Lygia had participated in this movement). The first parallel to be established between both works was the proximity from Clark work to the Italian Umberto Eco (1932-), in his work “*Opera Aperta*”, besides the way Ponty develop this point, because he says that the world and the visible are not alienated. Other two concepts relating to the main point: work in movement and structure. The second parallel between Merleau-Ponty e Lygia Clark is the relevance and the idea of process. Both of them proposed that making is more important than the result. Because of it, they have works that changes in a constant way, using the new to be alive. Finally, the interaction between man and object, that uses body and world to build themselves, finalizing the positivist idea of two worlds: inside and outside. Lygia and Ponty understands that the entire cannot be divided into parts, because we loose it in this way. Using the phenomenological reference as a work methodology.

Key words: Lygia Clark, Maurice Merleau-Ponty, Brazilian Art, Phenomenology.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	1
2 INTRODUÇÃO	3
3 CAPÍTULO 1 – ALGUMAS RAÍZES HISTÓRICAS	7
4 CAPÍTULO 2 – OBRA ABERTA	30
5 CAPÍTULO 3 – OBRA EM PROCESSO	57
6 CAPÍTULO 4 – SUJEITO-OBJETO	78
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
8 BIBLIOGRAFIA	103

APRESENTAÇÃO

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou.

Clarice Lispector¹

Quando vi finalizado meu projeto de mestrado este representou o nascimento de um embrião que carregava em mim.

No segundo ano do curso de psicologia descobri como se daria a psicologia em minha vida, com as primeiras aulas de fenomenologia imediatamente me reconheci nas palavras de Maria Fernanda Beirão. Durante um ano de convivência com Maria Fernanda conheci grande parte dos autores aos quais me dedico a estudar até hoje, inclusive o próprio Merleau-Ponty. Mas “como se” o mestre estivesse dizendo ao aprendiz que é necessário caminhar sozinho, ela faleceu uma semana após o término das aulas.

Dentre as lembranças, uma sempre me intrigou: a imagem dos sapatos com os quais ela foi enterrada. Esses sapatos me pareceram de “bruxa”. “Bruxa” destas que sabem lidar com a magia da vida, com o encanto do cotidiano, assim como Clarice Lispector, - a quem devo o fato de estar aqui, pois foi através de seus livros que aprendi a gostar de ler - ou “bruxa” como Lygia Clark.

Foi durante a exposição inaugurada no dia 1º de junho de 1999 no MAM – São Paulo, que entrei em contato pela primeira vez com o trabalho de Lygia Clark. Naquela época eu conhecia pouco da obra de Lygia, e sempre à distância: dentro de redomas de vidro ou sem a permissão para tocá-las, ou seja, sem ser banhada pela experiência sensorial que faz parte da proposta da artista. Na ocasião desta exposição foi diferente, o toque era possível (havia réplicas que podiam ser manipuladas), portanto, foi neste momento em que a obra de Clark efetivamente aconteceu.

¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1993, p. 25.

Era uma exposição retrospectiva de sua carreira e, por isso, lá estavam desde os primeiros quadros, as *Escadas*, as *Superfícies moduladas*, até a exibição do vídeo *Memórias do corpo*, no qual Lygia mostrava como transcorriam as sessões terapêuticas que ela desenvolvia, passando pelos *Bichos*, *Trepantes*, *Óculos sensoriais*, *Roupas corpo* e *Objetos relacionais*. Havia também, *A casa é o corpo*. A proposta desta casa-corpo é uma espécie de “vivência” do nascimento, da germinação até a expulsão do feto, e foi prazeroso nascer e re-nascer com sua obra. Naquele momento, não havia nenhuma diferença entre o meu sentir, o meu viver e o meu conhecer. Entre o meu corpo e o corpo da obra, definitivamente, tudo era uma coisa só, sem nome e sem explicações, tudo era vida e nascimento.

Foi durante esta experiência que percebi que o meu modo de ver o mundo e a teoria na qual eu havia aprofundado os meus conhecimentos, ou seja, a perspectiva fenomenológica estava ali. Percebi uma compreensão através dos sentidos e sabia que a partir daquela experiência eu poderia ampliar o entendimento da teoria, assim como, a teoria poderia me ajudar a apreender as proposições de Lygia.

Daquele momento em diante comecei a estudar mais sobre Lygia Clark e também sobre Merleau-Ponty. O que apresento nesta dissertação, é a minha visão deste encontro.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo encontrar pontos de ligação entre a obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e a obra plástica de Lygia Clark (1920-1988), não me restringindo ao contexto histórico no qual algumas aproximações da teoria merleau-pontyana se deram com o trabalho de Lygia, e sim, ressaltando a “empatia” e a “similaridade” observadas por mim entre os pressupostos teóricos de um e as obras e/ou proposições de outro. Optei por utilizar a palavra “paralelos”, pois tanto Lygia quanto Ponty traçaram seus próprios caminhos, e tal como duas retas paralelas, encontram-se no infinito.

Um desses “pontos de contato” entre meus dois interlocutores pode ser encontrado quando compreendemos que tanto a obra de Lygia quanto a fenomenologia de Ponty partem do fato de que devemos “ir às coisas mesmas” se desejamos conhecê-las.

A fenomenologia (estudo do fenômeno, aquilo que se mostra) está baseada na descrição. Ela entende o homem como ser-no-mundo, sem a clássica separação entre sujeito e objeto. O mundo é um caráter do ser, assim como o ser é intrínseco ao mundo.

Para a fenomenologia o homem é visto como um ser inacabado, que está em constante vir a ser, ele está obrigatoriamente lançado no tempo, vivendo num passado, presente e futuro que se transformam e transformam o próprio homem com isso.

Edmund Husserl (1859-1938) delimitou as linhas mestras da fenomenologia como uma filosofia universal. Seu princípio metodológico fundamental era o que se chamou de “redução fenomenológica” ou “*epochê*”, que consiste na “colocação entre parênteses” dos pressupostos que traçamos sobre o mundo, a fim de que se consiga uma percepção livre de idéias pré-concebidas, ou seja, cumprindo com a tese básica da fenomenologia que é a de ir às coisas mesmas. A fenomenologia preocupa-se com a experiência essencial, não

interpretada ou categorizada de acordo com princípios preestabelecidos. Para Husserl, as ciências matemáticas são manifestamente ciências eidéticas e a filosofia fenomenológica compartilha deste mesmo modo de compreensão do mundo, ou seja, seu objeto é constituído não por fatos estritos, mas por conexões essenciais.

Esta metodologia consiste, antes de tudo, em descrever a essência, não sendo um método dedutivo nem empírico. Não explica mediante leis nem deduz a partir de princípios, mas considera imediatamente o que está perante a consciência, ou seja, a própria coisa em si e sua essência. Nesta abordagem é valorizada uma visão particular, pois cada ser humano percebe o mundo a sua maneira e é somente a partir desta percepção que ele está no mundo e interage com ele.

Merleau-Ponty auxiliou a desenvolver amplamente os pensamentos fenomenológicos e apontou alguns perigos que rondavam a teoria, como por exemplo, que a fenomenologia poderia cair em um idealismo despregado do real, porque vale lembrar que a “redução”, por mais que suspenda os conceitos apriorísticos que temos sobre o mundo, nunca deixa de pertencer a ele, de estar amalgamada ao mundo, rompendo assim com toda noção de neutralidade científica. Os alertas de Ponty afirmavam que a “redução fenomenológica” nunca será completa, sempre uma tentativa, portanto, o conhecimento nunca é absoluto ou acabado ele está em aberto, pronto para ser fecundado por novos olhares.

A fenomenologia dedicou grande parte de seus estudos à compreensão desta dualidade forjada entre mundo interno e externo. A fenomenologia está baseada na descrição e no estudo do ser-no-mundo, entendendo esse mundo sem a possibilidade do descolamento do significado da experiência dela mesma, portanto, a procura deste significado da experiência é o desígnio da pesquisa fenomenológica.

A partir deste arcabouço metodológico tracei um caminho que me aproximou das obras de Maurice Merleau-Ponty e de Lygia Clark, a fim de perceber o modo e o como elas poderiam se entrelaçar, fazendo uso da análise

qualitativa de material documental, como: livros, artigos, cartas enviadas pela artista para colegas de profissão, documentação de obras, vídeos, catálogos de exposições, entre outros, sempre à luz da fenomenologia, especialmente de Merleau-Ponty, que serve tanto como sujeito de minha análise como base metodológica.

Ponty dialogou com a história da filosofia e com a epistemologia, sendo considerado um filósofo inquieto. Ele dedicou a maior parte de sua carreira ao estudo da percepção e da linguagem, utilizando-se, em diversos casos, da produção artística. Sua obra é vasta, porém, devido a sua morte precoce, muitos textos ficaram incompletos.

A filosofia de Ponty é uma filosofia viva, em movimento e, por isso, tão apaixonante. Seus textos lembram o prazer de um viajante que está descortinando novos horizontes a cada momento e nos conduzem junto com ele a uma redescoberta e transformação de nós mesmos e do mundo. *“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”.*¹

É dentro deste contexto de transformação que também se encontra a vasta obra de Lygia Clark, vasta não só pela quantidade, mas sim pela riqueza de formas e de expressão. Na concepção de arte de Clark predomina a transgressão, ela rompe constantemente com os paradigmas estabelecidos pela arte e transcende o próprio objeto artístico.

Lygia incorpora a transformação do mundo, do sujeito e do objeto em sua obra, ela não fala do indivisível, em seu trabalho o indivisível se dá.

Este mundo que é pele e esta pele que é mundo é uma das mais marcantes características da obra de Clark. Lygia aproxima o espectador da obra a ponto dos dois fundirem-se. Assim, Lygia Clark constitui um exemplo primoroso deste artista que integra o seu “sentimento do mundo” com a necessidade de

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 14.

expressão. Essa inquietação, resultante da “tensão” permanente dá o “tom” da produção de Lygia.

Lygia Clark brinca com o mundo e também põe o mundo para brincar com ela. O resultado de toda essa experimentação fez com que o seu trabalho saísse da bidimensionalidade, passando a ocupar o espaço real, tridimensional. Porém, essa transformação não foi repentina, ela foi construída passo a passo, como quem monta e desmonta as peças de um jogo de encaixes infinito.

Sendo assim, a fim de abordar alguns aspectos das obras de Clark e Ponty a presente dissertação foi dividida nos seguintes capítulos: Capítulo 1 – Algumas raízes históricas; que consiste na reconstrução histórica de parte do contexto e do modo pelo qual o pensamento de Merleau-Ponty chegou ao cenário da arte no Brasil e as possíveis influências que isto teve na reflexão acerca das obras de Lygia Clark. Ressaltando o modo e os objetivos de se utilizar o pensamento merleaupontyano para compreender e embasar a produção artística dos artistas Neoconcretos.

No Capítulo 2 – Obra aberta; será abordada uma característica presente em Clark, que é a idéia de obra aberta, no qual me aproximei dos conceitos desenvolvidos pelo ensaísta italiano Umberto Eco (1932-), além das reflexões de Merleau-Ponty sobre este aspecto presente tanto nas obras de arte, como na relação do sujeito com o mundo. Utilizando-me também de outros dois conceitos que circundam o tema central: “obra em movimento” (criado por Eco) e estrutura.

Já no Capítulo 3 – Obra em processo; abordo mais um ponto de contato entre Clark e Ponty que é o da obra em processo, no qual apresento a importância do fazer, e do processo como modo de ser da obra.

No Capítulo 4 – Sujeito-objeto; é apresentada a união entre sujeito e objeto, na qual, a obra plástica se dissolve e evidencia-se o papel do participante e sua relação com o objeto, além de se abordar a noção de corpo elaborada por Merleau-Ponty a partir do pensamento fenomenológico, que representa o grande elo entre o sujeito e o objeto, para, por fim, apresentar minhas considerações finais.

CAPÍTULO 1

ALGUMAS RAÍZES HISTÓRICAS

Maurice Merleau-Ponty nasceu na França, na cidade de Rochefort-sur-Mer, em 4 de março de 1908. Sua carreira acadêmica se inicia com a publicação da tese, denominada *A Estrutura do Comportamento*, de 1938. Depois publica sua tese de doutorado em filosofia em 1945, *Fenomenologia da Percepção*¹, e torna-se professor da Universidade de Lyon, transferindo-se para a Sorbonne em 1949 e assumindo a cátedra de filosofia do Collège de France, em 1952. Ponty falece prematuramente, vítima de embolia pulmonar, em 3 de maio de 1961, deixando um grande legado teórico e muitas obras incompletas.

A Fenomenologia da Percepção é sua obra mais conhecida e também a de maior influência sobre o presente trabalho. Nela, o autor destrincha o “como” percebemos. Neste texto o filósofo discorre sobre os tópicos fundamentais para a compreensão da fenomenologia, partindo de uma retomada da perspectiva husserliana, referindo-se à fenomenologia como o estudo das essências sem se esquecer da importância da “facticidade”, ou seja, a existência e a condição de ser-no-mundo, para essas essências.

Ponty elege a percepção como foco de seu estudo e constrói uma trajetória que vai desde os impasses com as tendências normativas da percepção (teoria da Gestalt, principalmente), nas quais os elementos percebidos permanecem sempre os mesmos, independentemente dos sujeitos que os percebem. Passando depois para o entendimento das funções do corpo para a percepção (das questões fisiológicas até a sexualidade), atravessando o difícil dilema da percepção do corpo do outro como semelhante ao nosso e da percepção do próprio corpo, até chegar à extensão de nossos corpos no mundo e aos significados que atribuímos a tudo isso através da linguagem, analisando a

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

condição de ser-no-mundo como uma unidade indissociável, que está engendradora de espacialidade e temporalidade.

Na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se têm de fazer uma síntese.²

Na *Fenomenologia da Percepção*, Ponty encerra o seu estudo discorrendo sobre a liberdade, deixando o livro, de certo modo, “em aberto”, a fim de enfatizar e exemplificar o seu conceito de liberdade.

Merleau-Ponty sempre se incomodou com as perspectivas unilaterais que, a seu ver, reduziam o mundo a um único aspecto a ser compreendido, seja privilegiando a matéria e a razão, como nos casos do empirismo e do racionalismo, seja privilegiando as idéias, como no idealismo. Ponty sempre visava a síntese: “ser-no-mundo”.

O que caracteriza o filósofo é o movimento que leva incessantemente do saber à ignorância, da ignorância ao saber, e um certo repouso neste movimento... (...) Pois, filosofar é procurar, é afirmar que há algo a ver e a dizer. Ora, hoje, quase não se procura. “Regressa-se”, “defende-se” uma ou outra tradição. As nossas convicções fundam-se menos sobre valores ou verdades descobertas do que sobre os vícios e os erros das que detestamos. (...) Passando um certo ponto de tensão, as idéias deixam de proliferar e de viver, caem no plano das justificações e dos pretextos, tornam-se relíquias, pontos de honra, e aquilo a que pomposamente chamamos o movimento das idéias reduz-se ao conjunto das nossas nostalgias, dos nossos rancores, dos nossos acanhamentos, das nossas fobias.³

Fica nítido com o texto o quanto Ponty esta intimamente dialogando com novas perspectivas, no lugar de manter uma determinada tradição ou corrente de pensamento, podemos a partir de suas palavras afirmar que há uma batalha entre as “idéias nostálgicas” e a necessidade de se manter o pensamento vivo e em “estado de tensão”.

² Idem. p. 320.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p. 11 e 54.

O mundo, para Merleau-Ponty, nunca esteve distante do sujeito que o percebe e as idéias só poderiam existir através, a partir e para o mundo. A fim de explicitar esta unidade, ser-no-mundo ou sujeito-objeto, o filósofo entende a arte como uma das provas desta “união indelével” e aproveita para alertar que, ao tentarmos separar esta união, corremos o risco não apenas de perdermos o todo, mas também as partes.

Ao falar de arte, um dos artistas mais citados por Merleau-Ponty é o pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), ao qual ele dedica um ensaio exclusivo: “A dúvida de Cézanne”, além de mencioná-lo em outros escritos.

O que chamamos de sua obra para ele era apenas a tentativa e a abordagem de sua pintura. (...) O Objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com os outros objetos, é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta sua impressão de solidez e materialidade. (...) Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Para ele a linha divisória não está entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências.⁴

Para Ponty, Cézanne não acolhe a separação entre “sensação e pensamento” (ou, se preferirmos, entre mente e corpo), não apreende o mundo de um modo cindido. Merleau-Ponty vê nas pinturas de Cézanne a síntese de suas próprias idéias. E como o próprio filósofo diria, ele não enxerga a “representação de suas idéias”, pois, representação ainda é uma forma de distanciamento do mundo, ele encontra as idéias em si, apenas ditas em uma linguagem diferente, a linguagem plástica no lugar da filosófica.

A arte, segundo Ponty, é muitas vezes responsável por “escancorar” a nossa relação de ser-no-mundo e é daí que resulta a função da produção artística em seus textos. Em seus escritos, a arte não aparece com um fim alegórico ou de

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Seleção: Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1980, p. 113, 115 e 116.

exemplificação, ela é uma das maneiras pelas quais percebemos a nossa própria condição.

Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que vão enraizar em outras consciências. Se a obra é bem sucedida, tem o estranho poder de transmitir-se por si. (...) O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre.⁵

As obras têm uma “vida” para além delas mesmas, por isso Merleau-Ponty faz uso desta riqueza de relações geradas e propiciadas por elas. Uma “boa obra” tem um “poder germinador”, ou seja, ela consegue “brotar” nas pessoas que entram em contato com ela e, desta forma, ganham uma amplitude extraordinária que Ponty tanto admira e se utiliza. Para ele, as obras de arte e a própria linguagem são as “vozes do silêncio”⁶:

Muito mais que um meio, a linguagem é algo como um ser e por isso pode tão bem trazer-nos alguém à presença: a fala de um amigo ao telefone transmite-nos o próprio, como se estivesse todo nesta maneira de enunciar-se e despedir-se, de principiar e terminar suas frases, de caminhar pelas coisas não ditas. (...) A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a coisa mesma.⁷

No ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” Merleau-Ponty escreve sobre o modo como a linguagem se institui e mais uma vez utiliza-se de criações artísticas e de pintores para explicitar seu tema. No texto, Ponty faz referência a Matisse, Cézanne, Klee e ressalta a idéia da obra de arte como o ponto central de sua criação, como se a mão adivinhasse o pensamento, sem esta passagem pela linguagem, verbal e/ou reflexiva, propriamente dita.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. Idem, p. 121.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989. Texto originalmente publicado em 1960.

⁷ Idem, p. 92 e 93.

Merleau-Ponty faz uso dos artistas para construir sua argumentação, a fim de explicitar o significado fenomenológico de ser-no-mundo. Para ele os artistas são pessoas que já têm em si esta consciência de unidade sujeito-objeto e sentem uma necessidade de expressar o modo como vivem e compreendem esta integração.

Os artistas já têm presente um certo sentimento do mundo: buscaram alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores a seu sentimento que os orienta.⁸

Em Ponty o artista é visto como alguém que é capaz de catalisar o ser-no-mundo em suas obras; é aquele que expõe a união do dito “interior” com o “exterior” agregando a isso seus sentimentos.

E é por isso que a arte também consegue sintetizar saberes que a construção teórica apenas pode esboçar. Portanto, não é sem propósito que a última frase da *Fenomenologia da Percepção* não seja de autoria de Ponty, mas de Saint-Exupéry⁹. Merleau-Ponty encontra na literatura as palavras que julga serem as mais adequadas para compendiar suas idéias, evidenciando, mais uma vez, o papel da arte em sua vida e em seu pensamento.

Os escritos de Ponty chegaram ao cenário artístico brasileiro através de Mário Pedrosa (1900-1981) e, posteriormente, de Ferreira Gullar (1930-), os quais encontraram em suas idéias os fundamentos para a arte que estava sendo realizada no Brasil na década de 1950, principalmente no Rio de Janeiro.

Mário Pedrosa foi um dos maiores intelectuais e críticos de arte do Brasil, além de ser uma figura política de extrema relevância e atuação desde a década de 1920 até sua morte em 1981. Em 1949 defendeu a tese *Da natureza*

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de cursos (1949–1952)-psicossociologia e filosofia*. Campinas: Papirus, 1990a, p. 293.

⁹ Segue o trecho de Saint-Exupéry que encerra a *Fenomenologia da Percepção*: “Teu filho está preso no incêndio, tu o salvarás... Se há um obstáculo, venderias teu braço por um auxílio. Tu habitas em teu próprio ato. Teu ato és tu... Tu te transformas... Tua significação se mostra, ofuscante. Este é teu dever, é tua raiva, é teu amor, é tua felicidade, é tua invenção... O homem é só um laço de relações, apenas as relações contam para o homem.” Saint-Exupéry, A. de, *Pelote de Guerre*, p. 171 e 174, Apud MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p. 612.

afetiva da forma na obra de arte, na qual já incorporava a teoria da *Gestalt*, sendo um dos primeiros intelectuais a divulgar essa teoria no âmbito nacional.

Uma hipótese provável para o primeiro contato de Pedrosa com as obras de Merleau-Ponty é que este pode ter ocorrido no momento da elaboração de sua tese, já que ao estudar a *Gestalttheory* deve ter estudado, também, seus críticos, como, neste caso, Ponty. O filósofo já havia publicado *Estrutura do comportamento e Fenomenologia da Percepção*, nos quais já realiza diversas críticas à *Gestalt*, o que me faz crer, embora não exista nenhum relato sobre isso, que as idéias de Ponty chegaram até Pedrosa por este meio.

Balizado por teóricos da *Gestalt*, como Koffka, Köhler, Guillaume, entre outros, Mário Pedrosa manteve-se, durante muitos anos, distante da discussão merleau-pontyana, e mesmo quando dela se aproxima, não chega a abandonar os pressupostos gestálticos, os quais, para ele, respondem questões básicas sobre as obras de arte.

A obra de arte pertence também à categoria do funcionalmente objetivo, que é a característica do físico; onde não há mesa não podemos ver uma mesa; lá onde não se encontra fisicamente nenhuma obra de arte, também não seremos capazes de apreciá-la ou de vê-la. E assim voltamos ao problema da percepção que é central não só para o conhecimento das coisas práticas, mas essencial para o da obra de arte. Através dela é que um objeto físico pode produzir, ao contato com o nosso ego, um objeto fenomenal. As aquisições da Gestalt nesse campo respondem pelo caráter senão positivo ao menos relativamente objetivo das relações formais no objeto de arte.¹⁰

Para Pedrosa a *Gestalt* dava conta da maioria de suas indagações teóricas acerca das obras de arte. Assim, é importante ressaltar, Pedrosa só veio a se abrir a determinadas idéias ligadas à fenomenologia posteriormente.

Embora adotando vários conceitos extraídos da fenomenologia e insistindo cada vez mais no caráter inédito das formas artísticas, Mário Pedrosa não chega entretanto a desenvolver uma crítica completa à Gestalt e suas referências a Merleau-Ponty são poucas, mas é por indicação sua que os neoconcretos adotam a

¹⁰ PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte". In PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1996, p. 152 e 153.

autoridade da Fenomenologia da Percepção para se afastarem da Gestalt e marcarem sua divergência com o concretismo [paulista].¹¹

Um dos poucos textos em que Mário Pedrosa cita Merleau-Ponty é “O conflito entre o ‘dizer’ e o ‘exprimir’”, publicado originalmente em 12 de março de 1967, ou seja, tardiamente, bem depois que as idéias de Ponty já circulavam no meio artístico brasileiro. Nele, Pedrosa apresenta uma discussão sobre a linguagem expondo diversas perspectivas sobre o tema, de Charles Peirce até Wittgenstein, passando por Ponty. Ele comenta:

Para Merleau o pensamento é apenas a nervura da vegetação da palavra. No fundo, é como se cada homem tivesse, consciente ou inconscientemente, por trás dela, sua caverna de representações. Desta é que partiria a emissão.¹²

No texto, ficam claras uma série de ressalvas que Pedrosa faz a Ponty, não porque discordasse plenamente do pensamento do filósofo, mas sim porque sempre articulou uma série de idéias de pensadores diferentes para construir suas formulações teóricas, maneira esta muito próxima do próprio Merleau-Ponty. Ele não negava o valor dos pressupostos da *Gestalt*, mas questionava algumas de suas noções e apontava para questões que haviam sido deixadas em aberto, principalmente no que se refere ao sentido e ao significado das coisas percebidas.

Para Mário Pedrosa, a arte é uma forma de conhecimento mas também um fenômeno vital, no qual está implicado o homem não mutilado e, com ele, a sociedade global. Portanto, sem nunca ter formulado uma teoria acabada da arte, vai combinando uma série de sugestões teóricas que lhe permitem pensá-la no seu conjunto.¹³

Conforme aponta Otília Arantes, Pedrosa tinha uma visão da arte bastante ampla, percorrendo sobre obras elaboradas por crianças até sobre os grandes movimentos artísticos mundiais, conseguindo, deste modo, reunir as

¹¹ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 61.

¹² PEDROSA, Mário. “O conflito entre o ‘dizer’ e o ‘exprimir’”. In PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. op. Cit., p. 352.

¹³ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. op. Cit., p. 66.

principais idéias e pensadores da arte em seus textos. Além de ter sido o primeiro e um dos maiores defensores da arte abstrata no Brasil.

No Brasil o movimento abstrato tinha, por volta de 1950, um único defensor: Mário Pedrosa – que começou a contaminar os artistas mais jovens. (...) A primeira Bienal de São Paulo, em 1951, veio ampliar o interesse pela arte abstrata no Brasil e, particularmente, pelo movimento suíço. (...) A partir de então, no Rio e em São Paulo, os artistas jovens entregaram-se de maneira mais decidida às experiências no campo da linguagem geométrica.¹⁴

Ferreira Gullar não escondia o fato de que era “discípulo” de Mário Pedrosa nos fins da década de 1940 e início dos 50. Contudo, mesmo que as idéias de Ponty tenham chegado até os artistas brasileiros pelas mãos de Pedrosa (que propriamente se utilizou muito pouco dessas idéias), foi Gullar o grande divulgador e articulador do pensamento merleau-pontyano dentro do cenário artístico da época.

Ferreira Gullar, um dos maiores nomes da crítica de arte e da poesia brasileira, inicia sua carreira de modo informal, sem uma formação acadêmica. Conhece Mário Pedrosa e um jovem grupo de artistas cariocas, que mais adiante constituiriam o Grupo Neoconcreto, após mudar-se de São Luís do Maranhão, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro.

A pretensão de Gullar sempre foi a de ser escritor/poeta, trabalhando desde meados da década de 1950 em jornais e revistas. Sua função dentro do grupo de artistas era um tanto quanto diferenciada, ele muitas vezes funcionava como um grande articulador de idéias e pensamentos do grupo, sendo o autor do Manifesto Neoconcreto e da Teoria do Não-objeto.

Lygia Pape (1929-2004), artista plástica que também pertenceu ao Grupo Neoconcreto, descreve o papel de Gullar dentro do grupo e comenta a influência das idéias de Merleau-Ponty no Neoconcretismo:

Ferreira Gullar, que era poeta e redator de jornal, escreveu o texto para a primeira exposição [de artistas Neoconcretos], o qual, além de expressar idéias pessoais, funcionou também como uma

¹⁴ GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 210 e 211.

espécie de resumo do que se fazia dentro do grupo. Quando descobriu Merleau-Ponty, possivelmente através de Mário Pedrosa, começou a trazer para o grupo certas identidades de expressão que encontrou nos textos. Mas as obras já estavam prontas. Havia uma certa identidade ou impregnação entre as pessoas do grupo.¹⁵

Ao buscar referências para os trabalhos que estavam sendo produzidos, Ferreira Gullar e seus companheiros perceberam que os escritos de Merleau-Ponty correspondiam em grande parte aos seus interesses. Esta aproximação de idéias aconteceu também com outros teóricos, como Suzanne Langer, Ernest Cassirer, Wleidlé, que são também citados no Manifesto Neoconcreto. Posteriormente, Hélio Oiticica (1937-1980)¹⁶ mencionará o teórico Herbert Marcuse, comentando em especial seu livro *Eros e civilização*¹⁷.

Todo esse referencial teórico é utilizado para embasar as pesquisas específicas que os artistas Neoconcretos já estavam produzindo. Os Neoconcretos buscavam o alargamento das fronteiras da produção artística e, exatamente por isso, as teorias que adotaram para ampliar as discussões sobre suas propostas eram “teorias abertas”, que enfatizavam as relações dos homens com o mundo.

O grupo neoconcreto formou-se a partir de uma dissidência dos concretos, dissidência que se dava pelo fato dos neoconcretos terem abandonado uma conceituação a priori sobre as coisas. (...) o que caracterizava o neoconcreto era o sentimento de liberdade, a quebra das categorias, a invenção.¹⁸

¹⁵ PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998, p. 43.

¹⁶ Hélio Oiticica cita Marcuse em seus ensaios e textos teóricos, bem como em cartas trocadas com Lygia Clark. Lygia ao responder a umas das cartas de Hélio escreve em 26.10.1968: “Vou ver se leio o tal do Marcuse pois é uma pêra que ainda não provei. Diga-me quais os outros livros que devo ler pois acho que está na hora de mudar essa minha maneira de ser. De ignorância basta!” FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 63.

¹⁷ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

¹⁸ PAPE, Lygia. “Depoimento à Glória Ferreira”. In FIGUEIREDO, Luciano (apres.) *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Apresentação. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea - USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986, p. 68.

Não é sem propósito que os Neoconcretos encontram na teorização de Merleau-Ponty um dos embasamentos do movimento, pois a filosofia de Ponty também não era uma filosofia apriorística. O que os artistas Neoconcretos buscavam, naquele período, era especificamente a libertação de velhas formas de se fazer arte, o que acarretou em uma nova relação entre o espectador e a obra, que ficava mais próxima e acessível.

Abramos um parêntese. Se tomamos o construtivismo como a disposição de, num primeiro momento, decompor radicalmente “o conteúdo representacional e os limites técnico-formais” das artes plásticas, descobrindo, por assim dizer, os elementos puros com os quais, num segundo momento, poder-se-á proceder à reconstrução do mundo, entendemos que fugindo ao naturalismo, ele pode se valer da fenomenologia na tentativa de reconstituição da experiência elementar pré-reflexiva ou mesmo antepredicativa. (...) Ou seja: a *epoché* fenomenológica permite pensar com um novo rigor não-cientificista a radicalização do espírito originalmente construtivo que, recusando qualquer noção de tradicional, pretende reconduzir a arte ao ponto zero.¹⁹

No próprio Manifesto Neoconcreto evidencia-se a importância das idéias e questionamentos de Merleau-Ponty e da fenomenologia. Tal documento foi redigido por Ferreira Gullar em março de 1959 e assinado também pelos artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim (1926-) e Theon Spanúdis (1915-1986). Está colocado no Manifesto que:

(...) em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas

¹⁹ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 184 e 185.

(que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.²⁰

No documento que inaugura e oficializa o Movimento Neoconcreto, as idéias de Merleau-Ponty servem de sustentação. Isto se deve principalmente às críticas efetuadas por Ponty à *Gestalt* e à teoria da forma que foram freqüentemente utilizadas pelos Concretos Paulistas, evidenciando esta relação intrínseca entre a fundamentação teórica, as obras de arte produzidas e a diferenciação ideológico-política dos dois grupos.

Os neoconcretos argumentam que a complexidade das relações do indivíduo com o meio não pode ser reduzida às relações obtidas em situações de isolamento equivalentes às de laboratório, o que reabre a questão da percepção em arte retomando o problema da significação.²¹

Este distanciamento de uma perspectiva mecanicista ou mesmo classificatória é o que permite aos Neoconcretistas a criação de obras experimentais e dificilmente catalogáveis.

Não entrarei nas discussões que foram travadas entre o grupo de São Paulo (artistas Concretos) e o do Rio de Janeiro (artistas Neoconcretos), uma vez que este debate já foi exaustivamente discutido por outros autores, tais como Ronaldo Brito, Maria Alice Milliet, Ferreira Gullar, Aracy Amaral, Paulo Herkenhoff e Mário Pedrosa. Utilizarei apenas os dados essenciais para o entendimento da função da teoria de Merleau-Ponty para os artistas Neoconcretos e, mais especificamente para Lygia Clark, com a finalidade de recompor sucintamente o contexto histórico da época.

Maria de Fátima Morethy Couto, em seu livro *Por uma vanguarda nacional*, discute as rivalidades e eventuais diferenças apresentadas entre os grupos paulistas e cariocas, mas o apresenta de modo não partidário, diferente do habitual, por isso mais próximo do modo como trabalho e analiso esta questão.

²⁰ GULLAR, F. "Manifesto Neoconcreto". Apud BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 10 e 11. Publicado originalmente no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959.

²¹ MILLIET, Maria Alice. *Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 91.

A meu ver, definir concretistas como fundamentalmente dogmáticos e submissos a teorias importadas e neoconcretistas como extremamente intuitivos e libertários significa apenas estabelecer uma oposição fictícia cuja origem remonta ao debate acalorado da época, mas não nos ajuda aprofundar a reflexão sobre as principais características de tais movimentos e sobre suas maiores indagações.²²

Assim, sob meu ponto de vista, a demasiada valorização da arte Neoconcreta em detrimento da arte Concreta, deve-se acima de qualquer outra questão, a posicionamentos políticos, e não propriamente à qualidade e/ou o valor das obras. É verdade que a produção dos artistas muitas vezes divergia, mas ainda julgo ser enganoso pensar que essas “divergências” são capazes de qualificar hierarquicamente sua produção. Como diminuir o inestimável valor das obras de artistas como: Antônio Maluf (1926-), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luis Sacilloto (1924-2003), Geraldo de Barros (1923-1998), Willys de Castro (1926-1988), Lothar Charoux (1912-1987)? Porém, à guisa de me deter em meu tema, fico apenas com as “indagações” Neoconcretas.

Para Merleau-Ponty, o perceber não vinha desprovido de um significado, seja ele qual fosse, e este significado estava completamente entranhado à própria percepção, sendo impraticável a separação do objeto percebido e o sentido ou significado deste mesmo objeto. É justamente esta concepção que tanto atrai os artistas Neoconcretos. Tal como expõe Ferreira Gullar, em seu livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*:

[Os concretos paulistas] partiam de um conceito de forma – avalizado pelos psicólogos da Gestalt – que identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A *Gestalttheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita a leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (...), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio

²² COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 119 e 120.

físico e o seu comportamento na percepção. (...) Merleau-Ponty demonstra que (...) a forma é mais simples por ser privilegiada, isto é, nós a julgamos mais simples pelo fato mesmo de que ela se adequa harmonicamente à nossa percepção. (...) Não se pretende com isso negar a *Gestalttheorie* – suas descobertas sobre as leis da percepção são definitivas – mas, sim, adotando o ponto de vista de Merleau-Ponty, negar a interpretação teórica dos princípios descobertos. A importância dessa crítica, para a arte, está em que ela reabre o problema da percepção ao invés de dá-lo como esgotado e decifrado.²³

O pensamento de Merleau-Ponty é utilizado por Gullar a fim de ressaltar como a nossa percepção é integrada e também como “somos unidos ao espaço e aos objetos”. Desta forma ele consegue agregar definições às obras produzidas naquele momento específico.

Na verdade, como diz Merleau-Ponty, ‘os sentidos se simbolizam’, à percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas, etc. – e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais.²⁴

Gullar assimilou Ponty de um modo bastante intenso e decisivo, uma vez que seus postulados favoreciam uma teorização sobre as obras produzidas no momento, e mais, ampliavam a concepção de percepção vigente (basicamente as noções de percepção fornecidas pela *Gestalt*).

Toda essa fundamentação teórica chega de modo diluído às obras de Lygia Clark. Segundo seu próprio relato, ela não gostava muito de acompanhar discussões filosóficas ou construções teóricas. Clark geralmente pedia para que seus amigos lhe contassem sobre o que eles estavam lendo e contentava-se com estas informações. Foi desta maneira, provavelmente, que ficou conhecendo os escritos de Merleau-Ponty, através de Ferreira Gullar.

Eu era uma pessoa muito anarquista. 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, Mário Schemberg, Ferreira Gullar, uma formação cultural. Eu não

²³ GULLAR, Ferreira. op. Cit., p. 233 e 234.

²⁴ GULLAR, Ferreira. Idem, p. 244.

lia nada, eles liam muito e conversavam comigo. Mas é coisa de orelha, ouviu? ²⁵

Seria, portanto enganoso falar que as obras de Lygia Clark se basearam na fenomenologia desenvolvida por Ponty, porque, como ela mesma diz, era tudo “coisa de orelha”, ou seja, este universo intelectual lhe chegava com distância, devido ao seu parco interesse. Porém, não é enganoso falar que as obras de Lygia têm um modo fenomenológico de apreensão do mundo, e é por isso que a teoria se apresenta tão adequada para o alargamento da compreensão das obras.

Lygia Clark nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 23 de outubro de 1920. Chegou ao Rio de Janeiro em 1947 para estudar com Roberto Burle Marx (1909-1994) e, logo em seguida, em 1950, mudou-se para França, onde estudou com Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985), entre outros. Só retornou ao Brasil em 1952. Em 1954 integra o Grupo Frente, juntamente com Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann e Abrahan Palatnik (1928).

Em 1959 passou a integrar o grupo de artistas Neoconcretos. Em 1970 parte do Brasil para Paris e leciona na Sorbonne de 1973 até 1976, quando retorna ao país, para realizar o que ela chamou de “reestruturação do self” ou “sessões terapêuticas”. Lygia morreu de infarto em 25 de abril de 1988, no Rio de Janeiro.

Durante seu percurso artístico o Neoconcretismo manteve-se presente e a compreensão da influência dessas idéias é importante para o melhor entendimento do conjunto de suas “obras”.

A arte neoconcreta recorre ao pensamento encarnado, indissociável do corpo, como redução-limite de todo o conhecimento. Sua ação é de cunho fenomenológico, seu sentido deve transparecer na interseção das experiências individuais, na engrenagem de umas com as outras, nesse nó de relações. Não teme a contaminação da mente pelo corpo, nem cair no caótico subjetivo. Afirma a integração das faculdades psicossensoriais do

²⁵ CLARK, Lygia. “A coragem e a magia de ser contemporâneo”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. Apud MILLIET, Maria Alice. op. Cit., p. 21

homem como capaz de gerar uma objetividade mais profunda porque indissociada. Rompe o domínio da pura visualidade para convocar todas as sensibilidades num mergulho na ambigüidade das sensações e no jogo simbólico em que elas se traduzem. Abandona a intenção de se inserir no sistema de produção – cerne da política cultural do projeto construtivo –, por uma atuação tangencial ao mercado da arte, não produtiva, mas expressiva.²⁶

Assim, como aponta Milliet no que se refere à arte Neoconcreta, é possível observar estes paradigmas norteando o desenvolvimento artístico de Lygia por um grande período, senão durante toda sua vida. Este “pensamento encarnado” foi levado por Lygia até suas últimas conseqüências (sessões terapêuticas), assim como a “encarnação” das emoções, dos sentimentos e dos sentidos. Os sentidos, em particular, talvez tenham sido os mais explorados pela artista, que via uma necessidade eminente de se resgatar a capacidade humana de sentir, de despertar um corpo que estava há muito tempo adormecido e, muitas vezes, esquecido desde os primeiros anos da infância.²⁷

Ao mesmo tempo em que as obras de Lygia não dependiam estritamente do ideário do Movimento Neoconcreto, ela não era completamente independente deste pensamento, porque os interlocutores de suas obras, bem como o grupo com quem ela convivia e trocava experiências compartilhava dessas idéias e acabava por se influenciarem mutuamente. Lygia Clark mantinha-se, assim, integrada ao movimento e independente dele ao mesmo tempo.

Neste momento de sua trajetória, suas preocupações estão cada vez mais imbricadas com a busca da unidade homem-mundo, que também correspondem às idéias fenomenológicas, tal como podemos perceber em seu texto “A morte do plano”, de 1960.

²⁶ MILLIET, Maria Alice. op. Cit. p. 92.

²⁷ Lygia nos últimos anos de sua vida se dedicou ao que ela denominou de sessões terapêuticas, nas quais buscava o resgate deste corpo esquecido. Trabalhando com sensações e com o contato de alguns objetos com o corpo dos “clientes”, ela conseguia atribuir um novo sentido para as experiências vividas e também para a própria estrutura corporal. Além de resgatar sensações corporais, que segundo ela estariam perdidas desde os primeiros anos da infância, baseando-se também em alguns pressupostos psicanalíticos.

Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços.

²⁸

As transformações propostas por Lygia, como a quebra da moldura (*Composição nº 5*, de 1954), a inserção da linha orgânica (*Planos em superfície modulada nº 1*, de 1957) ou mesmo o descolamento da obra em relação à parede (*Casulo*, de 1959), podem ser entendidas como movimentos de aproximação do espectador com a obra, como estratégias para este “envolvimento fenomenológico” com o objeto de arte. O ser humano, para Lygia Clark, transcende a soma das partes, ele é capaz de criar e, por isso, pode também ir “além” do “real”.

Quando negava o quadro e tudo fazia para destruí-lo ou, pelo menos, confundi-lo com o que está para lá de seus limites e contornos convencionais, na verdade o que procurava Lygia era esse novo fascínio moderníssimo que é o espaço. (...) O espaço, como o brinquedo para a criança ou o espelhinho para o selvagem, tem o dom de lhe entreter e despertar a imaginação rica, viva e em dia com a sensibilidade moderna. (...) A atual pintura de Lygia, em contraposição ao puro sensorial óptico, nos revela ser o espaço composto de vetores que nos permitem ter dele uma consciência fenomenológica efetiva e não puramente sensorial. Daí o interesse de seu atual esforço e a sua contribuição para a formulação no nosso meio de uma nova sensibilidade.²⁹

Por meio da transformação da obra, Lygia Clark propunha uma transformação da percepção da própria obra. Buscava um envolvimento fenomenológico, que levasse em conta todas as sensações e sentimentos que foram mobilizados e despertados diante e com relação ao objeto em questão, dando sentido e significado ao objeto de arte, fazendo dele um exemplo concreto da condição de ser-no-mundo.

²⁸ CLARK, Lygia. “A morte do plano”. In CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 13.

²⁹ PEDROSA, Mário. “Lygia Clark, ou o fascínio do espaço”. In *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otilia Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1998, p.289 e 290.

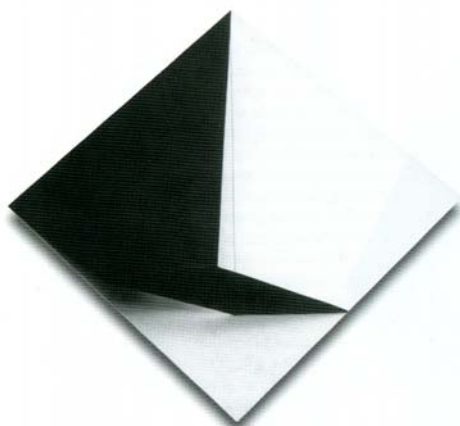


Fig. 1
Lygia Clark. *Casulo*, 1959, Nitrocelulose sobre lata, 42,5 x 42,5 x 6,5 cm. Coleção Família Clark

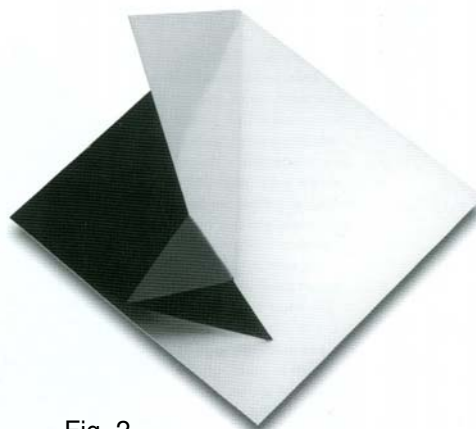


Fig. 2
Lygia Clark. *Casulo*, 1959, Nitrocelulose sobre lata, 42,5 x 42,5 x 6,5 cm. Coleção Família Clark

Tomemos como exemplo os seus *Casulos* (figuras nº 1 e 2). Se adotarmos como base uma denominação mais rígida, não poderemos dizer que eles são pinturas, porque apresentam “um corpo tridimensional engendrado na obra” e algumas vezes nem mesmo chegam a serem pintados, como no caso do *Casulo de Ferro*. Entretanto, se tentarmos definir os *Casulos* como esculturas também teremos problemas, pois o que eles discutem não é propriamente o espaço da tridimensionalidade. Eles se mantêm presos à parede, como se fossem telas “estufadas”, ou que “desabrocham” acabando por revelar seu interior. A discussão primordial dessas obras refere-se ao “corpo” da própria obra, aos possíveis “movimentos” e “extensões” destes “corpos” no espaço.

Reflexões sobre o espaço, como as efetuadas por Lygia, já haviam sido realizadas por outros artistas como Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Naum Gabo, Vladimir Tatlin, que inauguraram uma série de mudanças de padrões e categorias artísticas nas duas primeiras décadas do século XX. É justamente este contexto que é discutido e apoiado por Ferreira Gullar em sua *Teoria do Não-objeto*³⁰ de

³⁰ GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. In AMARAL, Aracy Abreu. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro, São Paulo: MEC - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, Catálogo de Exposição, p. 85 e 90.

1959, a qual tomou como ponto de partida primordialmente os *Bichos* de Lygia Clark, como afirma a artista:

O Gullar então disse: “Lygia, se você chama isso aí de escultura, isso não é nada, isso aí é alguma coisa que pode ser chamada de não-objeto. Eu falei: “Ferreira Gullar, a teoria passa, a obra quando é boa fica”. Foi o que aconteceu. Quer dizer, não tinha tanta importância assim. E eu renegava, dizia que o meu não era não objeto. Eu achava que o único que tinha feito não-objeto de verdade, naquela ocasião, era o próprio Ferreira Gullar – aquelas caixinhas maravilhosas dele, de onde saem pássaros, cuco. Quem achava também que era só o Gullar que tinha feito não-objeto era o Mário Pedrosa. Eu e o Mário concordávamos enquanto que o Ferreira achava que todo mundo tinha feito não-objeto. Ele foi o mais importante de todos nessa época, porque realmente abriu uma outra forma de expressão. Eu acabei fazendo não-objeto anos depois com “Caminhando”, com outro tipo de coisa diferente. Mas anos depois.³¹

Fica, portanto, evidente que o termo não-objeto teve de ser cunhado a fim de que os artistas Neoconcretos se emancipassem de definições pré-existentes e este “objeto” pudesse ser visto e experimentado de um modo diferente. O não-objeto, na visão de Gullar, é toda obra que propõe a ruptura da passividade do espectador, que expande os limites da obra e do corpo de quem se relaciona com ela, e também a obra que não cabe dentro das definições: pintura, escultura, objeto.

Na *Teoria do Não-objeto*, Gullar trata dos impasses que artistas como Mondrian (*Broadway Boogie-Woogie*) e Malevich (*Branco sobre branco*) impuseram às artes plásticas. As obras saíram de seu caráter metafórico e passaram a dialogar diretamente com o espaço real. Os artistas abandonaram a “proteção” oferecida pela moldura, que delimitava o que era a realidade e o que era a representação da realidade.

É justamente esta quebra de fronteiras que também propiciou outras rupturas, como, neste caso, a do objeto. É como se o próprio objeto de arte perdesse o seu lugar tradicional e passasse a assumir outras posições e

³¹ CLARK, Lygia. “Entrevista” In FIGUEIREDO, Luciano e SUZUKI JR., Matinas. “A quebra da moldura”. Folhetim, Folha de São Paulo, São Paulo, 02.03.1986, p. 4.

possibilidades, ele foi “dessacralizado”, e algumas vezes até desmaterializado como no *Caminhando* de Lygia Clark.

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.³²

O não-objeto é um objeto entregue, dado, aberto, vulnerável. Ele é especialmente congregador. Ferreira Gullar constrói a imagem do não-objeto de uma forma tão intensa e poética que ele consegue construir um objeto a partir de sua “quase ausência”, o não-objeto, por mais que permaneça sendo um “objeto material” ele rompe com as amarras físicas e se desloca para a pessoa que interage com ele.

Essa amálgama entre mundo e objeto é o que define o não-objeto, independentemente da catalogação que este objeto possa ter recebido anteriormente.

A teoria do ‘não objeto’ de Ferreira Gullar enuncia claramente a concepção de obra e a inerente relação público/obra dentro do movimento neoconcreto. Define o ‘não-objeto’ como uma não-representação, uma apresentação cuja significação se funda em si mesma por não se referir a nenhum objeto real. Essa significação é enriquecida pela participação do espectador estimulada pelo próprio objeto. Estimulação intrínseca à obra que pela atuação do outro libera suas potencialidades.³³

A obra ganha em significações, ela passa a emanar e receber vida, se transforma nas mãos do espectador, ela passa a ser mais vulnerável, “mais humana”, “orgânica”.

Neste sentido, até mesmo os títulos que Lygia Clark atribui às suas obras revelam este “envolvimento contínuo e cada vez mais intenso com o mundo”. Passando de nomes que se referiam estritamente à construção espacial da obra (*Superfícies Moduladas*, *Espaços Modulados*, *Contra-relevos*) para títulos que se referiam à elementos da natureza (*Ovo*, *Casulos*, *Bichos*) até chegar a uma

³² GULLAR, Ferreira. op. Cit., p. 85.

³³ MILLIET, Maria Alice. op. Cit., p. 85.

nomenclatura viva, “em processo”, que fazia alusão à ação e à continuidade (*Caminhando, Respire Comigo, Diálogo, Objetos Relacionais*).



Fig. 3
Lygia Clark. *Ovo*, 1958, Pintura industrial sobre madeira, Ø 30 cm. Coleção Adolpho Leirner.

Em sua obra *Ovo*, de 1958, (figura nº 3) o nome da obra já é orgânico, mas a construção ainda é completamente geométrica. Lygia sempre apresenta estes elementos que são aparentemente contraditórios, mas, na verdade, são complementares. Neste caso, a própria forma revela esta complementaridade, pois aqui o ovo é um círculo, uma forma “síntese”, uma referência não apenas ao ovo como objeto real, mas também ao ovo como símbolo, de vida, de nascimento, de continuidade e renovação.

O ovo, considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma idéia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e muitas outras ainda. (...) O ovo cósmico e primordial é uno mas encerra ao mesmo tempo céu e terra, as águas inferiores e as águas superiores; na sua totalidade única, comporta todas as múltiplas virtualidades.³⁴

Lygia Clark cria como se a criação fosse uma necessidade que partisse tanto da artista como da própria matéria por ela trabalhada. Ela deixa germinar o ovo além de assimilar suas características simbólicas, o que lhe possibilita realizar a união do que aparentemente é oposto, mas não é, ela sintetiza.

³⁴ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 672-4.

A ela a este “modo de ser” das obras de Lygia, referem-se Paulo Sérgio Duarte e Frederico Morais:

[O que ela nos oferece] é quase uma demonstração aristotélica de como o corpo, do olho até o corpo inteiro, vai ser impregnado pelo trabalho. O trabalho de Lygia é impregnar, no princípio o olho, depois as mãos com o olho, depois o olho com as mãos, o corpo inteiro.³⁵

[Lygia] trabalhando a partir da borda do quadro, negando a moldura, introduziu a noção de tempo no quadro. Melhor, Lygia Clark passou a trabalhar diretamente no/e com o espaço, o que a levou aos ‘bichos’ (isto é, à escultura). A partir daí, criava-se um novo tipo de relação da obra com o espectador, este pegando, participando da obra, senão da sua criação, pelo menos de seu desabrochar ou desenvolvimento.³⁶

Esta saída da parede para a ocupação do espaço e a assimilação cada vez maior do que até então poderia ser chamado de espectador, foi resultado da necessidade de união entre sujeito e objeto, sentida por Clark.

O trajeto de Clark em sua carreira lembra muito o envolvimento de uma relação amorosa, tudo começa com um olhar, depois este olhar se intensifica aproximando gradativamente um amante do outro, acontece o “flerte”. A seguir, só o olhar não dá conta do desejo do encontro e surge o toque, primeiro sutil, hesitante, duvidoso, as mãos dadas. Mas as mãos também não dão conta da necessidade de aproximação sentida, surge aí todo o corpo, uma ampliação do tato, um sentir com toda a pele, aparecem os cheiros, os gostos, e nada mais está separado, os dois seres passam a ser “o encontro”.

Tal analogia entre o processo das obras de Lygia e uma relação amorosa é justificável tanto pelas próprias obras ou propostas da artista, como pela relação arte e vida almejada e conquistada. Lygia Clark efetivamente conseguiu agregar sua carreira, sua vida, suas obras, o mundo, transformando

³⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. “Depoimento à Glória Ferreira”. In FIGUEIREDO, Luciano (apres.) op.Cit., p. 78.

³⁶ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 14.

tudo em existência e, por isso, as categorizações, os rótulos, e algumas vezes nem mesmo as palavras lhe cabem.

Clark é intensa, plena, de acordo com a concepção fenomenológica de que cada ser é um infinito de possibilidades, e compreende muito bem a condição humana, como podemos atestar por meio de suas próprias palavras:

Plenitude. Transbordamento de sentidos. Cada vez que respiro, o ritmo é natural, fluido. Ele se cola à ação. Tomo consciência de meu “pulmão cósmico”. Penetro no ritmo total do mundo. O mundo é meu pulmão. Seria esta fusão a morte? Por que esta plenitude tem sabor de morte? Estou tão incrivelmente viva... Como unir sempre esses dois pólos? Nas inúmeras retomadas de minha vida, descobri a identidade da vida e da morte. Descoberta que, no entanto, cada vez tinha um novo sabor. Uma noite tive a percepção de que o absoluto era este “cheio-vazio”, esta totalidade do interior do exterior de que falo sempre. O “cheio-vazio” contém todas as potencialidades. É o ato que lhe dá sentido. (...) Nós somos uma totalidade espaço-temporal.³⁷

Essa união dos opostos, ou, se preferirmos, esse “encontro” marca definitivamente a obra de Lygia Clark, e, de maneira diferente, mas nem por isso menos intensa, este tema também é discutido por Merleau-Ponty que, através da descrição da interação dos corpos, demonstra como todas as nossas ações estão permanentemente associadas ao mundo e aos outros:

O corpo do outro, funcionando, realiza nos seus movimentos o deslocamento de certas formas corporais cuja apreensão não é a simples soma da percepção de movimentos vistos, e meu corpo também me é dado não como uma soma de sensações mas como um todo. Entre os dois, há esse laço da forma comum às percepções visuais e táteis; é através delas que se comunicam. Tudo se passa como se as intuições e realizações motrizes do outro se achassem numa espécie de relação de imbricamento intencional, como se meu corpo e o do outro formassem um sistema.³⁸

Do mesmo modo, temos a possibilidade de compreender os escritos de Ponty e as obras de Lygia formando um “sistema”. O “corpo” das obras de Lygia e o “corpo” dos textos de Ponty apertam seus “laços”, abrem-se um para o outro.

³⁷ CLARK, Lygia. “Do ato”. In CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. op. Cit., p. 24.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne*. op. Cit., p. 310.

Portanto, a partir daqui a união se estreita e se particulariza. Distancio-me da perspectiva história para estabelecer de modo pessoal paralelos entre Lygia Clark e Maurice Merleau-Ponty.

CAPÍTULO 2

OBRA ABERTA

não há um
sentido único
num
poema

Haroldo de Campos –
EX/PLICAÇÃO¹

Lygia Clark construiu obras que podemos chamar de “abertas”. Umberto Eco (1932-) contribui imensamente para a compreensão do conceito de “obra aberta” e, por essa razão, utilizarei de suas reflexões com a intenção de aprimorar e aprofundar essa discussão.

No ensaio de Eco, *Obra aberta*, que começou a ser escrito em 1958 e somente foi concluído dez anos mais tarde, o autor analisa as diversas possibilidades de apreensão e interpretação das obras de arte. Nele, Eco fala sobre a amplitude de leituras e significações que uma obra pode ter, afirmando que toda obra tem em si a possibilidade de múltiplas interpretações e fruições.

Antes de qualquer coisa, vale uma ressalva feita pelo próprio Umberto Eco na nota introdutória da edição brasileira da *Obra aberta*. Ele faz referência ao texto de Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, ensaísta e crítico brasileiro, intitulado *A obra de arte aberta*, que havia sido publicado antes de seu estudo, mas que ele, Umberto Eco, só tomou conhecimento posteriormente.

Haroldo publicou seu texto em 1955² trazendo referências como Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Alexander Calder, entre outros. Neste ensaio, lança a discussão sobre o caminho contemporâneo a desenvolver-se nas obras de arte. Questiona a linearidade da obra, sua estrutura fechada, com

¹ CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos - Poemas*. São Paulo: Brasiliense. 1985, p. 43.

² CAMPOS, Haroldo de. “A obra de arte aberta”. In CAMPOS, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos / 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 30 e 33.

princípio meio e fim, e para isso expõe produções artísticas que experimentam uma poética não-linear.

Sobre sua similaridade com o texto elaborado por Haroldo, Umberto Eco comenta:

É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever a *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido o artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso.³

Assim, Haroldo de Campos e Umberto Eco acabaram por produzir reflexões semelhantes a respeito do mesmo tema, sem terem intercambiado suas idéias, mas, conforme apontou Eco, ambos respondiam às necessidades de seu tempo. Podemos entender assim que, deste mesmo modo, esta noção de obra aberta também se colocou de “maneira imperiosa” a meus interlocutores, Lygia Clark e Maurice Merleau-Ponty, devido às circunstâncias contextuais que enlaçam ambos. Sendo que, Merleau-Ponty discorreu sobre este tema e Clark apresentou esta característica em suas obras.

A discussão sobre a abertura das obras e suas possibilidades de interpretação se faziam necessárias às “demandas históricas” daquele momento, não só para ampliar o entendimento das obras que estavam sendo produzidas, bem como pelas transformações nas relações estabelecidas entre obra e público. O que estava aparecendo nas décadas de 1950 e 1960 era uma nova proposta de compreensão da arte.

Podemos então nos perguntar, como a abertura se dá em uma obra de arte? Ou ainda, podemos dizer que todas as obras são abertas? Ou igualmente abertas? A princípio, Umberto Eco esclarece:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro

³ ECO, Umberto, *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 17. Introdução à edição brasileira de agosto de 1968.

ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (...) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível.⁴

Desta maneira, Eco coloca a abertura da obra como condição para sua assimilação pelo fruidor, porque é através da “reinvenção” da obra e da aproximação com o autor que o espectador adquire condições de criar um diálogo como a obra. Para Eco todas as obras são abertas, porque sempre é possível estabelecer relações com elas, mesmo que existam obras, como veremos mais adiante, em que este processo se dá de outra maneira.

Já Merleau-Ponty em seu ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, texto escrito em seu momento mais “estruturalista”, aponta:

A obra que se cumpre não é, logo, a que existe em si como coisa, mas a que atinge o espectador, convidando-o a retomar o gesto que a criou e, saltando mediações, sem outro guia que não o movimento da linha inventada, a alcançar o mundo silencioso do pintor, ora proferido e acessível.⁵

Dentro dessa perspectiva, público e obra compõem um cenário particular, no qual as texturas, as cores, as sensações, as nuances são oriundas de um subtexto que compete a cada experiência. Somente o espectador, tem condições de explicitar como se deu sua relação com a obra de arte, e que sentidos agregou ao objeto, talvez sem nem ao menos se dar conta disso. Nossos

⁴ Idem, p. 41 e 42.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” In *Textos selecionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p.98.

olhos não são “puros”, nem ingênuos, eles são olhos agregadores de valor, de sentido, de significado, de história, de relações, são olhos que olham o mundo ao mesmo tempo em que olham para si mesmos.

Aqui, é preciso eliminar desde já a possibilidade de equívoco: evidentemente, a operação prática do intérprete enquanto ‘executante’ difere da de um intérprete enquanto fruidor. Contudo, para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’. A noção de *processo interpretativo* abrange todas essas atitudes.⁶

Quando Eco se refere aos intérpretes está falando diretamente dos casos relativos à música, pois esta pode ser executada por diversos intérpretes (instrumentistas ou maestros), no entanto, com Lygia Clark, o fruidor e o intérprete se confundem.

Como coloca Eco, este “processo interpretativo” consiste nas diversas maneiras de apreensão da obra, que será “re-criada” por seus espectadores e fruidores, muitas vezes de forma a distanciar-se das concepções do próprio artista que a elaborou. A obra tem em si certa “autonomia”, porque mesmo sendo fruto da criação de um artista específico, em contato com o mundo ela se transfigura, adicionando novos significados, edificando relações particulares. Na realidade, a obra só pertence completamente ao artista em seu momento de criação, pois logo após ela já passa a ser agregada e digerida pelo mundo, torna-se “carne do mundo”. “A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.”⁷

A arte abre novos espaços no real. Ela é um ato criador que se concretiza e, por isso, rompe com as fronteiras entre real e imaginário, ou melhor, ela fica na própria fronteira. Umberto Eco define uma obra de arte como:

⁶ ECO, Umberto. op. Cit. p. 39. Texto extraído da nota de rodapé.

⁷ Idem. p. 54.

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos, de modo que cada possível fruidor possa re-compreender (...), a forma originária imaginada pelo autor. Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (...).⁸

Portanto, para ele, toda obra se apresenta como uma “obra aberta”, pois será constantemente “recriada” tanto por seus executores como por seus fruidores. Porém, conforme aponta Haroldo de Campos ⁹, existem obras que contém em si mais “silêncios”, mais espaços que permitem uma nova organização da linguagem. Assim, começamos a falar de obras que apresentam diferentes níveis de abertura, com maior ou menor acolhimento do espectador, exigindo deste, por sua vez, envolvimento também diferenciados.

Esta definição de abertura das obras não consegue abarcar na totalidade as proposições de Lygia Clark, nas quais encontramos muito mais que “silêncios”, encontramos também a necessidade de um fazer compartilhado entre artista e espectador.

Nas proposições de Lygia, o fruidor, em grande parte das vezes, também deve “interpretar” a obra, não através de conjecturas, mas sim do seu toque, da sua experimentação, vestindo a obra, “comendo-a, respirando-a, fazendo-a acontecer”. Destarte, executante e fruidor estão fundidos na mesma pessoa, ao mesmo tempo.

⁸ Ibidem. p. 40.

⁹ CAMPOS, Haroldo de. “A obra de arte aberta”. In CAMPOS, Augusto de, et al. op. Cit., 1975. p. 30.

A obra ganha vida, eu me apodero da obra, eu passo a ser seu criador. Merleau-Ponty, refere-se a este processo durante a leitura de um livro, mas que, no caso encaixasse perfeitamente com as intenções de Lygia Clark para com a sua obra e o tipo de participação solicitada por ela.

Uma vez que li o livro, ele existe claramente como um indivíduo único e irrecusável para além das letras e das páginas, é a partir dele que reencontro os detalhes de que necessito, e pode-se mesmo dizer que, ao longo da leitura, é sempre a partir do todo, como este podia me aparecer no ponto onde eu estava, que eu compreendia cada frase, cada cadência da narrativa, cada suspensão dos acontecimentos, tanto assim que eu leitor, posso ter a impressão de ter criado o livro de ponta a ponta, como diz Sartre.¹⁰

Em grande parte de suas obras/proposições, realizadas a partir dos anos 1960, tais como *Bichos*, *Obras Moles*, *Caminhando*, *Respire Comigo - pedra e ar*, *Baba Antropofágica*, *Roupa-Corpo*, a própria obra ou proposição pode ser transformada ou mesmo gerada pelo fruidor-criador-participante. Neste caso, as obras não estão propriamente “abertas”, elas ainda não estão “prontas”, elas aguardam o diálogo com o espectador, elas estão por fazer, estão no meio de seu processo de criação propriamente dito, portanto, estão “completamente abertas” para a relação com seus interlocutores/atores.

Na fala de Lygia Clark em carta a Hélio Oiticica, fica nítida esta abertura levada ao extremo:

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira sua própria pedra... (...) Quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* e então é mais importante.¹¹

Para Clark, a abertura da obra representava a liberdade do espectador-ator de criar e recriar a proposta do artista. Com isso a autonomia do espectador se amplia e a do artista se transforma, pois, como diria Hélio Oiticica sobre si

¹⁰ MERLEUA-PONTY, Maurice. “A ciência e a experiência da expressão”. In *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 32.

¹¹ CLARK, Lygia. “Carta datada de 14 de novembro de 1968”. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 85.

mesmo, ele era um “propositor de atividades criadoras” ¹², termo que também podemos utilizar para nos referirmos à Lygia.

No conceito de abertura adotado por Lygia Clark está implícita uma criação compartilhada, e não apenas uma fruição ou execução coletiva.

Merleau-Ponty também discorre sobre a abertura, não necessariamente dos objetos, ou objetos de arte, mas do “visível”. Em sua opinião, esta abertura contribui para o entendimento do papel do observador:

Mas é próprio do visível, dizíamos, ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura a outras visões além da minha. Quando, portanto, essas se realizam, acusam os limites da nossa visão de fato, salientam a ilusão solipsista que acredita que toda superação é uma auto-superação. Pela primeira vez, o vidente que sou me é verdadeiramente visível; pela primeira vez, me apareço até o fundo debruçado sobre mim mesmo debaixo de meus próprios olhos. Também pela primeira vez meus movimentos não se encaminham para as coisas a serem vistas, a serem tocadas, ou em direção a meu corpo, no ato de vê-las e palpá-las, mas dirigem-se ao corpo em geral e por ele mesmo (seja o meu ou o de outrem), pois, pela primeira vez, seu acoplamento com a carne do mundo, o corpo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo que vejo o tesouro necessário do que ele próprio vê. ¹³

Ponty nos traz a idéia de uma dupla abertura, do mundo e do sujeito, do vidente e do visível, ampliando, assim, as possibilidades de compreensão desta abertura além do campo das obras de arte, já que para que o objeto se abra para o espectador é fundamental e imprescindível que o espectador também se abra para a obra.

Nas idéias de Ponty é freqüente esta idéia de “mão-dupla”, porque não há neutralidade nem do sujeito, nem do objeto, e isto é favorecido pelo fato do corpo estar no mundo, e aqui podemos entender como parte deste mundo as obras de arte. Segundo Merleau-Ponty, lidamos com o mundo e com os outros

¹² “o artista é o propositor de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida ‘a priori’, ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto (...). OITICICA, Hélio. “Objeto – instâncias do problema do objeto”. GAM nº 15, Rio de Janeiro, Fev. 1969. Apud PECCININI, Dayse. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, FAAP, 1978, p. 97 e 98.

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000a, p. 139.

como prolongamentos de nosso corpo e desta maneira somos levados a nos relacionar sempre de modo aberto. Uma bengala para um cego, não é um objeto é uma extensão de seu corpo, e as pessoas com quem convivemos também o são.

Sinto meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo com um certo poder sobre o mundo; ora, é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu formam um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno (...). Mas esta vida estranha é uma vida aberta, assim como a minha com a qual ela se comunica.¹⁴

Com minha existência aberta para o mundo (mundo entendido aqui como objetos, seres vivos e seres iguais a mim), Ponty nos traz uma noção de abertura inalienável aos seres humanos e a toda e qualquer ação humana. Deste modo, generaliza-se a compreensão de abertura, mas não se aprofunda em temas peculiares do objeto artístico. Para adentrarmos nesta discussão, novamente, é necessário que retomemos as especificidades das obras de arte, agora por meio de Umberto Eco.

Eco ao tentar se aproximar de questões que tangenciam obras com um maior grau de abertura ou liberdade, elabora uma outra formulação, que é da “obra em movimento”,

onde encontramos hoje objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos. Em nível mais restrito, podemos lembrar os *móviles* de Calder ou de outros autores, estruturas elementares que possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões.¹⁵

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 474.

¹⁵ ECO, Umberto. op. Cit., p. 51.

Um exemplo de uma obra em movimento seriam os *Móviles* (figura nº 4) de Alexander Calder (1898-1976) ¹⁶, artista plástico americano, tal como pontuou Eco. Elas são obras cinéticas que se transformam continuamente devido à ação do deslocamento de massas de ar ou através da manipulação do espectador. Por esta razão, estão quase em constante movimento e sempre se apresentam de uma forma diferente. Tais obras nos dão a impressão de um universo interminável de variações, porque a cada momento toda a estrutura se modifica, com um determinado ritmo, ora mais lento, ora mais ágil, mas a estrutura da obra permanece constantemente em busca de um equilíbrio, mesmo que precário e fugaz.

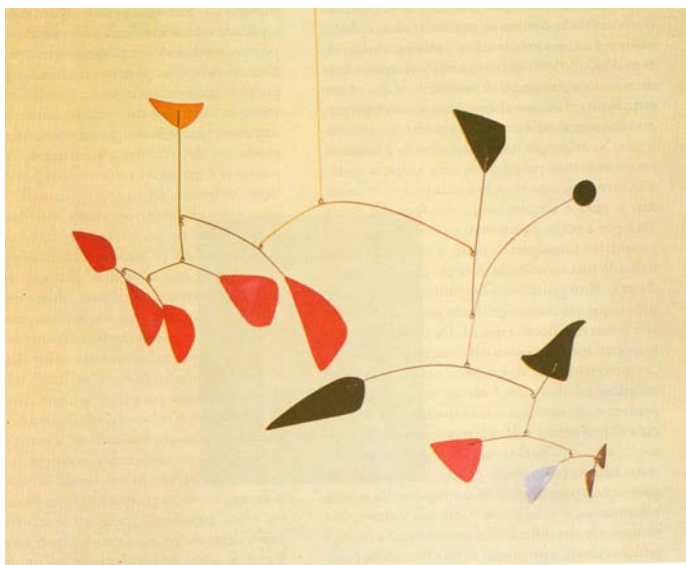


Fig. 4
Alexander Calder. *Móvil*. s/d. Metal
esmaltado. Milão, Galeria Il Naviglio.

Os engenhos que [Calder] constrói, grandes ou pequenos, geralmente são móveis: o movimento resulta de um sistema complexo e perfeito, porém visível, de alavancas, balancins, suspensões, contrapesos. Um levíssimo toque, mesmo uma simples corrente de ar, basta para desencadear um movimento rítmico que, aos poucos, estende-se aos elementos mais distantes, depois diminuindo até parar; um equilíbrio instável que, perturbado, logo se recompõe. Naturalmente requer a colaboração do observador; é ele que, tocando um elemento qualquer em suspensão, coloca todos os outros em movimento. (...) Todavia note-se que o movimento do engenho nada tem de

¹⁶ Calder inicia seus *Móviles* em 1932, utilizando-se de chapas metálicas e tintas industriais para construir estruturas leves e móveis, que a partir de sistemas de contrapesos permanecem em um equilíbrio instável, que se altera principalmente em decorrência das correntes de ar.

mecânico: é a recuperação *natural* de um equilíbrio alterado momentaneamente – a única força que entra em jogo é a inércia.¹⁷

O “fenômeno da obra em movimento” proposto por Umberto Eco inclui o movimento da obra em si, porque através do movimento a obra se recria e apresenta novas facetas ao público. Sendo assim, temos um diálogo entre a abertura do fruidor para a compreensão da obra e a abertura da obra para o fruidor, que sempre se depara com uma obra “diferente”, mesmo que as modificações sejam sutis.

Este conceito da obra em movimento é, portanto, caracterizado por um duplo direcionamento. Porque a abertura parte tanto do espectador, que interpreta e interage com a obra, como da própria obra em si, que pode ser transformada por ações humanas ou por motores ou equipamentos elétricos ou mesmo por ações naturais, gerando um outro modelo de contato com a obra.

Pois o interesse de Calder é que, uma vez em movimento (...), esses vetores isolados evoquem no observador um sentido de volume virtual. (...) E é esse sentido gerado de volume que faz dos móveis uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo esboçado agora pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência. (...) A trajetória dos móveis de Calder conduz, partindo das geometrias abstratas de Gabo, ao conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo.¹⁸

No caso de Calder, esse antropomorfismo, que Rosalind Krauss aponta em sua obra, deve-se, quase exclusivamente, ao movimento e às formas orgânicas do móvel ou do volume proporcionado por elas. Assim, é pelo seu cinetismo que a obra se aproxima da natureza.

A pessoa que está em contato com a obra também tem que estar em contato consigo mesma, descobrindo a si mesma e ao seu corpo conjuntamente com a experimentação do objeto.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 485 e 487.

¹⁸ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 258, 260 e 262.

Já para as obras de Clark, o termo antropomorfismo é inadequado para ser empregado, uma vez que suas obras, mesmo que façam alusão a estruturas ou movimentos humanos, não tentam reproduzir ou se aproximar destes movimentos, a ação humana é estimulada e agregada à obra, o movimento humano é parte dela. Para Lygia Clark o cinetismo se dá pelo movimento combinado entre o objeto e o corpo de seu manipulador, numa interdependência constante. A força motriz dos trabalhos de Clark é sempre o movimento humano.

Sendo assim, embora os *Bichos* de Clark e os *Móviles* de Calder apresentem estruturas que sirvam de sustentação para o “corpo”, tal como uma espinha dorsal (que no caso dos *Bichos* são dobradiças e dos *Móviles* as vigas de arame), as diferenças entre as obras são preponderantes, conforme aponta Maria Alice Milliet:

A especificidade do cinetismo em Clark está em que a movimentação se dá pela interferência do sujeito como participante, engajado, senão na criação, no desdobramento de configurações latentes no objeto enquanto estático. O espectador deixa de sê-lo; é estimulado a abandonar a posição distanciada e passiva em relação à obra de arte, torna-se parceiro ativo do artista, sendo que esse propõe e aquele dispõe. A obra se abre para a ação do sujeito, abandona o repouso inerente à escultura tradicional e adquire uma quase vitalidade ao incorporar a mutação como dado ontológico.¹⁹

Neste trecho, Milliet desenvolve a concepção particular de cinetismo proposto por Lygia, a qual se relaciona muito mais com a participação do espectador do que com a mobilidade da obra em si. Poderíamos até dizer que o movimento não se dá apenas “externamente”, com um gesto ou uma mudança de posição, mas que o movimento se dá no modo como o espectador passa a compreender a obra e a se relacionar com ela, apresentando, desta forma, um movimento que fica implícito, para quem apenas observa a cena de fora, como espectador do espectador.

¹⁹ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 75.

O problema do cinetismo nas obras de arte é bastante complexo e conta com uma série de perspectivas. Guy Brett também fala-nos da particularidade deste cinetismo com relação às obras de Clark e Oiticica:

Eu acho que havia muitas tendências dentro da chamada arte cinética, ou cinetismo. É uma espécie de confluência de muitos problemas ou contradições diferentes, de paradoxos que estavam no ar naquele tempo, por exemplo, em relação ao aspecto mecânico. (...) No caso de Lygia e Hélio, o cinetismo do corpo, eu suponho que, com todos esses rótulos em arte, eles se tornam muito elásticos, você nunca sabe quando está escrevendo alguma coisa, se não está esticando o rótulo para que abranja coisas que você quer dizer, porque acha que são importantes.²⁰

Tal como nos coloca Brett, o cinetismo de Lygia Clark, ou mesmo de Hélio Oiticica (principalmente em seus *Parangolés* e obras posteriores), refere-se a um tipo de “movimento” completamente distinto dos trabalhos de Calder, Naum Gabo ou Abraham Palatnik, precursores e mestres da arte cinética. O movimento, para Lygia, provém da necessidade de interação com a obra, do corpo-a-corpo, com ênfase constante nos sentidos e na percepção, ou em outros termos, conforme destacou primorosamente Brett, do “cinetismo do corpo”.

Nas proposições de Lygia Clark, o movimento e os objetos estão a serviço da redescoberta do corpo, por isso apresentam sempre uma riqueza de direções e escolhas. O movimento não é utilizado como um distanciamento, pois Lygia buscava, através dele, uma aproximação arrebatadora, uma “perdição entre sujeito e objeto”, ou ainda, como coloca Brett:

O que realmente diferencia os artistas brasileiros mais originais, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, é o interesse deles pela pessoa humana em sentido completo. Lygia Clark tem falado de “ser consciente de novo sobre os gestos e atitudes da vida cotidiana”. A necessidade de realizar isto e comunicá-lo, levou-a a uma idéia extraordinária de “escultura”. Suas “obras” são apenas instrumentos, que, em contato direto com uma pessoa, tornam-se

²⁰ BRETT, Guy. “Depoimento a Carlos Zílio e Luciano Figueiredo”. In: FIGUEIREDO, Luciano (apres.) *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea –USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986, p. 26. Ver também: BRETT, Guy. *Kinetic art*. Londres: Studio Vista, 1968.

um meio de focar as suas sensações de sentir-se vivo, enquanto as vivencia.²¹

Este caráter de “instrumento”, que mantém a obra inacabada, é justamente o que permite uma aproximação maior do artista com o público, retira-o da condição de espectador, para lhe incumbir de uma nova função, a função de co-autor. Isto acarreta não apenas uma nova postura do fruidor, mas também uma responsabilidade inaugural.

Agora nosso olhar, nosso toque e nossas intervenções passam a recriar a obra e levar esta nova criação a cabo, saindo do controle do próprio artista, pois uma vez que a obra foi colocada à disposição do público para ser concluída, por mais que seja sugerida pelo artista/propositor, o público não necessariamente se comportará da maneira esperada. Do mesmo modo que não se pode ter controle sobre a fruição dos espectadores, não se pode controlar o tipo de interação que este estabelecerá com as obras se estas se apresentarem disponíveis para uma interação direta.

Aqui fugimos do controle mais rigoroso sobre a obra. Nem mesmo a distância entre obra e espectador, tão freqüentemente requerida nos espaços expositivos, é mantida. No entanto, esta relação direta com a obra é geralmente impossibilitada e censurada devido à “sacralização” dos objetos de arte, atitude esta que está na contramão das intenções de Lygia, que pensava seus objetos com livre acesso a todos, de acordo com Mário Pedrosa:

[Lygia Clark] nega a contemplação da obra de arte como essencial ao completar do ato do gozo estético. E assim negando, nega a sacrossanta intocabilidade da obra de arte. A noção de “distância psíquica”, tão imprescindível à contemplação e ao provar da obra de arte, é substituída por outra relação que é a da obra e do sujeito que a contempla. Ou a relação em que a figura do contemplador cede lugar à do espectador, cujo papel não é mais apenas o de contemplar: ele entra por assim dizer na idéia ou no projeto do criador, completa-o, redescobre-o, enriquece-o com sua intervenção. O espectador não sai do cotidiano contemplando; sai agindo, fazendo.²²

²¹ BRETT, Guy. “Londres, 1969”. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, s/p.

²² PEDROSA, Mário. *Política das artes: Textos escolhidos I*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São

Esta inter-relação entre a proposta do artista e a atuação do espectador é condição inalienável para a existência destas obras. Caso contrário, ficamos apenas admirando uma obra em potência, e não a obra propriamente dita.

Lygia Clark fez parte de um grupo de artistas que, durante as décadas de 1960 e 1970, rompeu com os cânones presentes na arte até aquele momento, pois buscavam um alargamento das fronteiras das artes plásticas.

Porque não sendo mais ele [o artista] autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a 'obra' perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.²³

Ao chegar em uma exposição sua em Stuttgart, no ano de 1964, Lygia Clark se deparou com os *Bichos* pendurados em fios de nylon, a própria Lygia, segundo seu relato ao amigo Oiticica, disse que estes estavam dispostos como se fossem os Móveis de Calder. Na ocasião, ela foi censurada pelos próprios galeristas que julgavam estar expondo suas obras da melhor forma, Lygia, todavia, não permitiu que os *Bichos* permanecessem daquele modo e, com uma tesoura, cortou todos os fios e deixou as esculturas no chão para que pudessem ser manipuladas pelos visitantes.

As obras de Lygia Clark não questionam o espaço expositivo propriamente dito, mas exigem deste lugar, uma disposição para que algumas regras clássicas sejam rompidas. Lygia requer que os museus, as galerias e as exposições liberem o acesso do tradicional "espectador" às obras e propostas, pois o espectador, para Clark, é também o participante e o co-criador.

Paulo: EDUSP, 1995, p. 269.

²³ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 27.

Merleau-Ponty também apresenta a sua visão sobre os museus e esta se assemelha à desenvolvida por Lygia Clark:

Deve-se ir ao Museu como os pintores, na sóbria alegria do trabalho, e não como é de costume, com uma reverência cujo tom é meio forçado. O Museu nos dá uma consciência de ladrões. Incomoda-nos a idéia de que essas obras não tenham sido feitas para *acabar* precisamente entre essas paredes morosas, para detecção dos que passeiam aos domingos ou dos “intelectuais” das segundas-feiras. (...) O Museu sufoca a veemência da pintura assim como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em “mensagens” escritos que foram antes de mais nada gestos de um homem.²⁴

Atualmente, na ocasião de algumas exposições são construídas réplicas dos *Bichos* e de alguns *Objetos Relacionais* para que possam ser manipulados, mas esta ainda não é uma prática freqüente, o que impede que o público compreenda e exercite as proposições de Lygia.

Umberto Eco comenta o modo como os artistas contemporâneos lidam com a possibilidade de abertura de suas obras e a conseqüente alteração na concepção de arte que isto implica:

Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos [anos 1970] voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí porque se tentou também imposta (sic) o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser “obra” um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.²⁵

No caso das obras criadas por Lygia Clark, esta ambigüidade chega a níveis extremados, principalmente em seus *Objetos Relacionais*, mas também nos *Bichos* e *Obras Moles*. E é justamente por serem ambíguas que as proposições de Lygia conseguem um movimento inerente à própria obra, como se pulsassem entre a “forma” e a “não-forma”, ou “estrutura” e “abertura”, em dois sentidos

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” In *Textos selecionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²⁵ ECO, Umberto. op. Cit. p. 23. Introdução à segunda edição, sem data.

contrários e complementares, marcando, uma vez mais, um predicado dos trabalhos e das idéias de Clark; a união dos opostos, ou seja, a totalidade.

Ponty adota o conceito de dialética de modo bastante próximo a esta complementaridade dos opostos desenvolvida por Clark:

A dialética não é uma relação entre pensamentos contraditórios e inseparáveis: é a tensão de uma existência em direção a uma outra existência que a nega e sem a qual, todavia, ela não se sustenta.²⁶

Lygia sempre utilizou meios que aparentemente eram contraditórios para atingir, através deles, a totalidade. Como os objetos que eram empregados na redescoberta do corpo, ou no “comodismo que trazia incômodo”, e assim por diante. Em trecho de carta a Hélio Oiticica, de 26 de outubro de 1968, Lygia Clark escreve:

Para mim, na medida em que revelamos um novo mundo somos ainda um resto de um mundo antigo, e se não fazemos mais a “obra” somos de qualquer maneira o “personagem” que expressa o pensamento “obra”. Toda essa minha percepção nada tem de romântica, porque nunca me propus ser diferente para fazer arte, mas estou me sentindo numa posição cômoda que me incomoda muito. *Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.*²⁷

Clark sabe que está em um momento histórico marcado essencialmente pela transição e transformação de valores, no qual conceitos antigos e novos convivem. Ela diz saber que mesmo pensando sua obra de forma não convencional esta acaba carregando uma história anterior a ela. Para Lygia, a arte contemporânea estava se descobrindo e se fazendo, e não só a arte, mas também os valores do mundo, uma nova construção do real, que vai além da exclusiva “interpretação do mesmo”.

A junção dos opostos, em Lygia, também pode ser vista na união do social com o individual. Ela não separava o contexto em que vivia, dela mesma, ao mesmo tempo em que não fazia de suas vivências meras circunstâncias proporcionadas pela conjuntura. A fim de auxiliar na compreensão dessa questão,

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit. p. 232.

²⁷ CLARK, Lygia. “Carta de 26 de outubro de 1968” In FIGUEIREDO, Luciano (org.). op. Cit., p. 59.

faço novamente uso das reflexões que Umberto Eco apresenta acerca das obras produzidas durante os anos de 1960 e 1970:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelecem como que um campo de probabilidades, uma ‘ambigüidade’ de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.²⁸

É neste íterim que podemos analisar os trabalhos de Lygia e também contextualizá-los, porque ela está inserida em uma tendência das artes que visava à ruptura dos limites pré-estabelecidos, tanto socialmente, como politicamente, ideologicamente e artisticamente.

Durante esse período eclodiu uma necessidade de transformação social que acabou acarretando uma série de movimentos ligados à contracultura, à liberação sexual, à ênfase na qualidade das relações humanas, à queda das barreiras raciais, entre outros.

Foi durante a década de 1960 que Lygia Clark produziu diversos *Bichos*, os quais, com suas estruturas metálicas e suas dobradiças, “exigiam do fruidor um empenho autônomo”, exatamente como apontava Umberto Eco.

A própria Lygia descreve:

[Bicho] É o nome que dei às minhas obras desse período, pois suas características são fundamentalmente orgânicas. Além disso, a charneira de união entre os planos me faz lembrar uma espinha dorsal. (...) A disposição das placas de metal determina as posições do Bicho, que ao primeiro golpe de vista parece limitado. Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode efetuar, eu respondo: ‘Não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe...’. (...) Cada Bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. (...) É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade,

²⁸ ECO, Umberto. op. Cit., p. 93.

nem de nossa parte nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas.²⁹

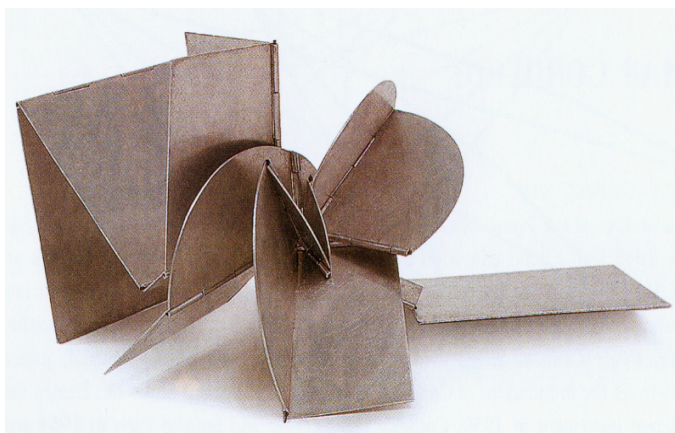


Fig. 5
Lygia Clark. *Bicho de Bolso*, 1966,
Alumínio. Galeria Bergamin



Fig. 6
Lygia Clark. *Bicho Ponta*, 1960,
Alumínio. Coleção Afonso
Henrique Costa, Gerard Loeb e
Paulo Kuczynski.

Ao falar dos *Bichos* (figuras nº 5 e 6), Lygia refere-se a eles como “seres vivos” com possibilidades indetermináveis. Talvez objetivamente estas posturas ou posições que os *Bichos* podem adquirir sejam, de certo modo, limitadas pela própria estrutura metálica que os constituem. Porém, nas obras de Clark estes movimentos dependem dos gestos dos “ditos” observadores, então a estrutura da obra passa a ser estendida para o corpo do “observador”.

Todos os *Bichos* são diferentes, cada um tem a sua “individualidade”. Alguns apresentam um número maior de dobradiças e, conseqüentemente, uma amplitude maior de posições, como em *Desfolhado* (1960), *Bicho de Bolso* (1966), *Bicho Flor* (1960-63). Ou, com menos dobradiças, como em *Bicho Ponta* (1960) ou *Invertebrado* (1960). Há *Bichos* que apresentam formas circulares e outros que só contêm retas e ângulos, além da diferença de tamanho e de peso entre eles. No

²⁹ CLARK, Lygia. “1960: Os bichos”. In CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p. 17.

entanto, não são essas características que marcam a essência da distinção, mas sim o tipo de interação entre os *Bichos* e os espectadores.

Ferreira Gullar comenta sobre esta necessidade de interação com os *Bichos*:

Aqui, entretanto, as conotações táteis se somam à solicitação motora e, se atendermos a essa solicitação, se movermos a estrutura e a transformamos, já uma segunda contemplação se nos oferecerá mais rica de conotações: a nossa própria experiência motora aderiu a estrutura e é como se nos tivéssemos vertido nela: contemplamô-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.³⁰

Fica nítida a necessidade da artista de manter a obra “por fazer”, conforme ressalta Gullar. As estruturas e a construção dos objetos estão a serviço da abertura do espectador para sua própria percepção. Portanto, desde os *Bichos* até os *Objetos Relacionais* e as propostas coletivas, o intuito primeiro de Lygia sempre foi o de fazer com que através da experiência e da vivência com o objeto ou com os outros, o participante tivesse um contato diferenciado com ele mesmo.

O trabalho de Lygia alterou completamente toda essa relação, porque fez com que as pessoas descobrissem essa vitalidade em si mesmas, ela deliberadamente não tomou essa expressividade tradicional do artista para si mesma, mas sim despertou-a nas outras pessoas, de alguma forma.³¹

Assim, podemos compreender melhor os sentimentos despertados quando estamos diante de suas obras, diante delas “ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido.”³² Vivemos entre a salvação e a perdição, vivemos no caminho, no entre. É justamente esta sensação que nos toma quando manipulamos um *Bicho* de Lygia, pois habitamos esta lacuna.

³⁰ GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 253.

³¹ BRETT, Guy. “Depoimento a Carlos Zílio e Luciano Figueiredo”. In FIGUEIREDO, Luciano. (apres.) op. Cit., p. 32.

³² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de cursos (1949-1952)-psicossociologia e filosofia*. Campinas: Papirus, 1990a, p 236.

Num primeiro momento, diante de um *Bicho*, nos perguntamos: o que desejo fazer? Logo depois passamos para outra pergunta: o que ele pode fazer? E de repente tudo se transforma e a questão que nos surge é: o que “nós” (eu e o *Bicho*) podemos fazer?

A ação passa a ser coletiva, o diálogo se estabelece, e é neste sentido que as palavras de Lygia sobre o fato de que só os *Bichos* sabem o que eles são capazes de fazer se concretizam, já esta relação não tem como ser delimitada. Porque por mais que o objeto *Bicho* possa ser finito enquanto estrutura, ele se mantém infinito enquanto relação com o objeto.

Quantas posições cada um de nós pode ter com cada um dos *Bichos*? Com certeza a resposta a esta questão é infinita, uma vez que se relaciona não apenas com a possibilidade concreta da obra, mas também com os desejos e atuações de seus “co-realizadores”.

A obra de Lygia Clark responde (...) a essa vontade de pensar a obra como corpo aberto ao diálogo. Se algo caracteriza sua obra, é talvez o fato de pensá-la como organismo vivo, como estrutura plástica que quer emular o animal, o vegetal e que acaba trabalhando com essa matéria viva que é o corpo e a psique do espectador-participante.³³

No entanto, não devemos nos esquecer que a intenção da artista permanece, até mesmo quando Lygia diz ignorar as “possibilidades de recriação de suas obras”. Diante disso, nos deparamos com um ponto interessante do ensaio de Umberto Eco, quando ele coloca em cheque o “completo acaso”, no que se refere ao processo artístico.

Eco fala da obra em aberto, e não somente da obra aberta. A obra em movimento começa a aparecer, também, como a obra por fazer, ou a obra inconclusa, e, portanto, em certos aspectos, imprevisível:

A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário

³³ JIMENÉZ, Ariel. “Definindo espaços”. In JIMENÉZ, Ariel, RAMÍREZ, Mari Carmen. (Textos) *Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros*. São Paulo: MAM, 2002, p. 40.

nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre desejado pelo autor. (...) O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: Não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas do desenvolvimento.³⁴

Assim sendo, não é porque uma obra se propôs a ser “mais aberta” que outras, ou ainda, não é porque a obra exige que o fruidor seja também o intérprete/executor dela, conduzindo a mesma a horizontes de certa forma ainda não conhecidos ou executados, que ela aceita toda e qualquer forma dentro de si. Como explica o autor:

O Dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito ‘aberto’ a qualquer recomposição de material que exhibe, mas não é uma *obra*. A *abertura* e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos.³⁵

Eco desenvolve seu pensamento apontando para a necessidade de uma estrutura a fim de que a liberdade aconteça; mesmo que estas duas idéias se apresentem contraditórias, ambas acabam por nos provar que não são. Cada uma representa uma condição sem a qual a outra não poderia existir. Os limites do objeto e seu contexto favorecem a abertura, ou melhor, são as condições para a abertura.

No caso dos *Bichos*, as dobradiças são as estruturas necessárias para a construção da obra e também para o diálogo com o fruidor, já que sem elas as

³⁴ ECO, Umberto. op. Cit., p. 62.

³⁵ Idem., p. 63.

obras permaneceriam estáticas, ou se desmantelariam. A obra só existe porque tem essa estrutura, essa “coluna vertebral” que permite seus movimentos.

Sendo assim, começa a aparecer uma outra questão que é crucial, tanto para a obra de Lygia como para o pensamento de Umberto Eco e como também para a teorização de Merleau-Ponty: a noção de estrutura. Na obra de Lygia Clark a estrutura é aquilo que permite que a obra “se faça plenamente”, ou seja, ela está a serviço da “liberdade” que a obra se propõe. Se os *Bichos* não tivessem uma estrutura eles simplesmente não existiriam. Ela, a estrutura, é a condição inalienável da existência da “coisa”, obra.

Merleau-Ponty se aproxima dessas idéias de estrutura, ou do assim chamado “estruturalismo”, no final da década de 1950, momento em que começa a se debruçar com mais afinco sobre questões referentes à linguagem. Ele não chega a abandonar sua postura fenomenológica, mas revê alguns conceitos e passa a compreendê-los de um modo diferente, enfocando a organização, através da linguagem, dos processos perceptivos. O filósofo italiano Andrea Bonomi comenta o modo como a estrutura foi trabalhada por Merleau-Ponty:

Esta estrutura é antes de mais nada *articulatória*, na medida em que institui diferenciações no interior do campo, desenterra dimensões, traça linhas de força, diversifica níveis privilegiados em volta dos quais o campo inteiro vai gravitar.³⁶

É recorrente lidarmos com o mundo e com as teorias formuladas a partir dele através de opostos, mas nem sempre esta é uma maneira que condiz com a realidade. Por isso, quando falamos em estrutura, a abertura nos soa como antônimo deste conceito. No entanto, vivenciamos esta ambigüidade em nosso próprio corpo, que possui um esqueleto ósseo que nos permite a liberdade de movimentos e também nos limita. Porém, sabemos que sem esta sustentação nenhum movimento que reconhecemos como “movimento humano” seria praticável. Assim, é necessário entendermos estes termos como o “dentro e o fora” de uma fita de Moebius, indissociáveis.

Merleau-Ponty esclarece sua concepção de estrutura:

³⁶ BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 42 e 43.

A própria sociedade é a totalidade desses sistemas de interação. Dizendo que são estruturas, pode-se distingui-los das “idéias cristalizadas” da antiga filosofia social. Os sujeitos que vivem numa sociedade não têm necessariamente conhecimento do princípio da troca que os governa, assim como o sujeito falante não precisa, para falar, passar pela análise lingüística de sua língua. A estrutura é, antes, praticada por eles como óbvia. Por assim dizer, ela “os tem” mais do que eles as têm, se a compararmos com a linguagem, tanto no uso vivo da fala quanto em seu uso poético, onde as palavras parecem falar por si mesmas e tornar-se seres.³⁷

Desta maneira, Ponty deixa claro que entende as estruturas como sistemas, ou campos de força, que estão permanentemente interpenetrando as ações humanas. E isso se dá de tal modo que não nos apercebemos delas, principalmente se tratando da linguagem artística, ou, se desejarmos, poética, como escreve Merleau-Ponty.

Outro ponto interessante refere-se ao modo como Ponty discorre sobre a linguagem poética, atribuindo-lhe “vida”. Quando ele escreve que as palavras “tornam-se seres” podemos estabelecer uma aproximação pertinente com as obras de Lygia, que cria seus objetos ao mesmo tempo que não lhes castra a liberdade. De modo análogo ao de Lygia, Ponty vê o papel do filósofo, dele mesmo, tal como uma gangorra que se alterna entre o estabelecimento de limites e a sua superação, ou entre o que percebo como particular e o coletivo.

[Para o filósofo] A sua dialética ou a sua ambigüidade é apenas uma maneira de dizer aquilo que cada homem muito bem sabe: o valor dos momentos em que, efectivamente, a vida se renova, continuando, se reencontra e se compreende, ultrapassando-se, em que o seu mundo privado se torna mundo comum. Estes mistérios existem nele como em cada um de nós.³⁸

Nestes casos, as estruturas não se apresentam estanques, muito pelo contrário, elas se modificam e são maleáveis, poderíamos até mesmo dizer que são “estruturas abertas”.

³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. “De Mauss a Claude Lévi-Strauss”. In *Textos selecionados*. op. Cit., p. 144.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986. p. 80.

Este “estruturalismo” adotado por Merleau-Ponty ao final da vida assemelha-se ao utilizado por Umberto Eco, pois ambos não se mostram ortodoxos, o que impediria minhas aproximações e comparações.

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história faz para elas convergir.³⁹

Nas obras clarkianas esta “estrutura aberta” reaparece em diversas proposições, mas acima de tudo, está presente em seu modo de entender a arte. *O dentro é o fora – bicho sem dobradiça* (figura nº 7), de 1963, é uma das obras que pode auxiliar no esclarecimento deste modo de ser da sua criação.



Fig. 7
sta obr Lygia Clark. *O dentro é o fora – bicho sem dobradiça*, 1963, chapa de aço inoxidável recortada e soldada, 35,5 x 45,7 x 38,1 cm. Coleção Cisneros.

a apresenta um tema recorrente na carreira de Lygia, o dentro e o fora, que aparecem também em *Caminhando* (1964) e *Diálogo de Mãos* (1966), esta última produzida conjuntamente com Hélio Oiticica.

³⁹ ECO, Umberto. op. Cit., p. 29.

O tema 'dentro-fora' constitui linha importante para o entendimento amplo de Lygia Clark tanto se pensando no sentido dialético homem/mundo quanto em sua tradução plástica baseada numa percepção topológica.⁴⁰

Ao acompanhar com os olhos, ou mesmo com as mãos, o fora se transforma em dentro e vice-versa, ou seja, ambos são avesso e direito do mesmo *Bicho*, que não pode ser dividido em partes, nem pode ser separado do mundo que o constitui e do qual ele faz parte.

Segundo o relato de Lygia Clark, *O dentro é o fora*, apareceu em sua vida por meio de um sonho.

Através desta janela eu vejo passar lá fora o que é para mim, o que está dentro. Quando acordo, a janela do quarto é a do sonho, o de dentro que eu procurava é o espaço de fora. Deste sonho nasceu o Bicho que denominei 'dentro-fora'. É estrutura de aço inoxidável, elástica e deformável. No meio da estrutura existe um vazio. Quando a manipulamos, este vazio interior dá à estrutura aspectos completamente novos. (...) Inúmeras vezes eu acordei na janela de meu quarto procurando o espaço exterior como sendo o 'dentro'.⁴¹

Com esta obra, Clark expõe de modo significativo sua necessidade de criar uma nova relação com o espaço, que não pode mais ser dividido e delimitado por arestas; para a artista o espaço interpenetra o sujeito revelando-nos a condição ontológica de ser-no-mundo. Os espaços se misturam e se complementam. "A atividade criadora de Lygia compreende obra e pensamento amalgamados por uma vivência profunda do 'ser no mundo'"⁴².

No *Bicho: O dentro é o fora*, a estrutura, de chapa de aço inoxidável recortada e soldada, é maleável. Deste modo, a interação proposta pelo fruidor bem como as características do lugar no qual a obra vai repousar modificam constantemente a obra sem, no entanto, alterar sua estrutura primordial, que parte da fita de Moebius.

⁴⁰ MILLIET, Maria Alice. op. Cit., p. 57.

⁴¹ CLARK, Lygia. "1965: Do ato". In: CLARK, Lygia. op. Cit., p. 23.

⁴² MILLIET, Maria Alice. op. Cit., p. 14.

Com a obra *O dentro é o fora*, nos deparamos com diversos rompimentos de fronteiras, desde a da distância usualmente estabelecida entre obra e espectador, até a concepção tradicional de espaço. Para compreendermos a obra precisamos nos embaralhar com ela, precisamos “misturá-la no mundo” e, mais do que tudo, precisamos alterar nossas concepções de espaço e nossa percepção da realidade.

Mesmo estes rompimentos partem da “estrutura aberta” da obra, que permite que ela se transforme, mas mantenha sua identidade. O *Bicho O dentro é fora* não apresenta mais uma coluna vertebral, ele é maleável, por inteiro o que permanece é apenas o metal e o modo como ele foi recortado e soldado a partir da fita de Moebius. Este *Bicho* abre caminho para todas as *Obras Moles*, feitas de borracha flexível, e *Trepantes*, constituídos de metal e associados freqüentemente a materiais orgânicos como troncos de árvores, que são a continuidade da carreira de Lygia Clark.

O dentro é o fora (por mais que seja uma obra de um apelo estético grande), exige, na concepção da artista, o manuseio, trazendo em si mais uma característica da abertura das obras, que a “abertura temporal”, porque exige a duração da manipulação.

Um presente sem porvir ou um eterno presente é exatamente a definição da morte, o presente vivo está dilacerado entre um passado que ele retoma e um porvir que projeta. Portanto, é essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como “abertos”, reenviar-nos para além de suas manifestações determinadas, prometer-nos sempre “outra coisa para ver”.⁴³

Nesse trecho, Merleau-Ponty apresenta a “abertura temporal”. O “porvir” dos objetos e do mundo garante sua receptividade para novos experimentos e re-significações. Dentro da perspectiva fenomenológica, a abertura temporal é a condição para a existência, que só se dá no tempo e no mundo. O ser-no-mundo ou o ser-aí (Dasein) significa uma dupla localização, espacial e temporal.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. Cit.*, p. 447.

É a importância inquestionável do presente, que se compõe de futuro e de passado que é vista pela teoria fenomenológica de um modo muito semelhante ao abordado e desenvolvido por Lygia, já que ser-no-mundo implica necessariamente uma temporalidade e Lygia Clark sempre foi uma grande “defensora” do instante, ou uma “propositora do agora”. “Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora”.⁴⁴ Ou melhor, para Lygia a arte se vive no instante e é somente a partir dele que existe a experiência. Tudo se dá no decorrer do processo de construção e de vivência da obra.

⁴⁴ CLARK, Lygia. 1968: Nós somos propositores. In CLARK, Lygia, op. Cit., p. 31.

CAPÍTULO 3

OBRA EM PROCESSO

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Antonio Machado¹

Existem dois métodos mais usuais de abordarmos o processo de construção de uma obra: o primeiro é o histórico, que se refere ao estudo do desenvolvimento da vida e/ou da obra, geralmente relacionado a uma sucessão de fatos ordenados de maneira cronológica. O segundo privilegia a análise do processo como modo de ser da obra, ou seja, o processo de criação tem tanta, ou mais, importância que a obra finalizada.

Em minha pesquisa, as atenções estão especialmente voltadas para o processo como o modo de ser da obra, dentro de uma abordagem fenomenológica. Justamente porque esta característica marca tanto Lygia Clark quanto Maurice Merleau-Ponty.

Com Merleau-Ponty esse processo pode ser percebido tanto no interior de um mesmo texto ou ensaio como nas mudanças de um escrito para o outro, e, mais do que isso, esse processo é descrito como condição do texto. Como quando o autor se refere à construção da *Fenomenologia da Percepção*:

Este livro iniciado não é uma certa reunião de idéias, para mim ele constitui uma situação aberta da qual eu não saberia dar a fórmula complexa, em que eu me debato cegamente até que, como que por milagre, os pensamentos e as palavras se organizem por si mesmos.²

¹ MACHADO, Antonio. *Poesias escogidas*. Madrid: Aguilar, 1958, p. 260.

“Tudo passa e tudo morre,/ mas o nosso é passar,/ passar fazendo caminhos,/ caminhos sobre o mar.” (tradução nossa)

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 493.

É este modo de construção do texto que garante o modo de ser dos seus escritos, que partem sempre da experiência para uma tentativa de compreendê-las. Como nas palavras do próprio Ponty, o “mundo vivido” sempre é maior do que as teorizações que realizamos sobre ele.

Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo e meu “psiquismo”, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.³

Dizer que a ciência é a “expressão segunda” significa dizer, justamente, que esta nunca pode se sobrepor à experiência-vivência do mundo. “O real deve ser descrito, não construído ou constituído.”⁴ Este trabalho de descrição do “real” implica, necessariamente, uma transformação incessante, colocando os resultados obtidos em um lugar de menor destaque do que a ênfase dada ao processo, porque a descrição está sujeita a mudanças tanto quanto o mundo.

Dizer que o mundo é, por definição nominal, o objeto X das nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do sábio, como se tudo o que foi ou é nunca houvesse sido senão para entrar no laboratório. (...) É preciso que, com meu corpo, despertem os *corpos* associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território e seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e inovador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia...⁵

As idéias de Ponty propõem constantemente o abandono das conclusões prévias a fim de que adotemos uma postura que mantenha as

³ Idem, p. 3.

⁴ Idem, p. 5.

⁵ Idem, “O olho e o espírito”. In MERLEAU-PONTY, Maurice *Textos selecionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 48.

características fundamentais das coisas, ou seja, o seu caráter provisório e inacabado. O processo é para Merleau-Ponty o único modo de compreensão do mundo que respeita sua “essência”; a teorização sobre ele vem em segundo plano.

Já com Lygia Clark esse processo se dá tanto na confecção de suas obras como no próprio modo de ser delas, assim como nas vivências propiciadas por diversas de suas proposições.

Lygia, também, deixava explícito esse modo “mutante” de ser das suas obras em seus textos. Tanto nos destinados à publicação como em seus escritos pessoais (correspondências e diários). Clark procura demonstrar que suas obras sempre correspondiam a uma necessidade, sempre dialogavam diretamente com sua vida.

Lygia descreve em carta a Hélio Oiticica esta perda de lugar da obra em nome da vivência possibilitada por ela. Em seu discurso podemos perceber que a obra é um instrumento que está a serviço da transformação do ser humano.

Por Deus a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.⁶

É claro que os escritos de Merleau-Ponty e as proposições de Lygia Clark não são equivalentes, mas discutem situações semelhantes. Assim, procuro evidenciar, em ambos os sujeitos de minha análise, o processo de criação e de transformação das obras, fato ressaltado, diversas vezes, por seus críticos e estudiosos.

Marilena Chauí refere-se à Merleau-Ponty:

Havíamos dito ser muito difícil escrever sobre Merleau-Ponty porque corremos o risco de converter suas questões em teses. Quando o acompanhamos, vemos que a experiência não é um ‘conceito’, mas uma maneira de ver, ler, escrever, pensar que orienta seu interesse para direções abandonadas pelo filistinismo. O filisteu fala sobre a pintura, a literatura, a ciência, a história, a

⁶ CLARK, Lygia. “Carta de 26.10.1968, França.” In FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 56.

filosofia. Merleau-Ponty, fiel à recusa das facilidades da representação, envereda por outro caminho. Olha o pintor, lê o escritor, acompanha o cientista, escava o acontecimento, interroga o filósofo. São as experiências que o inquietam, comovem e perseguem.⁷

Do mesmo modo que Chauí, o filósofo italiano Andrea Bonomi, diz que Merleau-Ponty destaca-se pela sua capacidade de “ler os filósofos sem embalsamar-lhes o pensamento, de pensar, como uma vez ele escreveu, ‘em seu rastro’, e de neles encontrar mais um incitamento para a pesquisa do que respostas já prontas.”⁸ E é deste mesmo modo que buscarei compreender os escritos filosóficos de Merleau-Ponty, sem enrijecê-lo.

Merleau-Ponty inaugura sua trajetória acadêmica analisando e enriquecendo alguns dos argumentos formulados por Edmund Husserl, um dos principais teóricos, senão o principal, da fenomenologia. A crítica que ele realiza se deve ao seu modo próprio de se aproximar dos textos filosóficos, considerando os pontos de partida para discussões, o que mantém o caráter instituinte das obras filosóficas, além garantir sua liberdade de argumentação.

Para fazer jus à interrogação, não basta ao filósofo declarar que ela é interminável, que o homem nunca parou de suscitar questões acerca da sua situação no mundo, porque, por verdadeira que seja tal idéia, é demasiado geral para ter consistência; o filósofo terá ainda de levá-la a bom termo efetivamente, dar-lhe saída, fazer a coisa de tal forma que, na obra, as respostas suscitadas pelas perguntas não ponham em parte alguma termo à reflexão que, de um domínio de experiência a outro, a passagem seja sempre preservada, que o sentido se desvende na impossibilidade em que nos achamos de permanecer em algum lugar, enfim que o discurso inteiro seja como uma única e mesma frase onde se possa distinguir, decerto, momentos, articulações e pausas, mas cujo conteúdo, em cada proposição, não possa ser dissociável do movimento geral.⁹

⁷ CHAUI, Marilena de Souza. *Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 42 e 43.

⁸ BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 23.

⁹ LEFORT, Claude. “Posfácio”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000a.

Claude Lefort nos coloca que Ponty não procurava respostas nos escritos filosóficos, ele procurava perguntas, e mesmo as respostas que encontrava eram entendidas como parte da reflexão, e não como conclusões sobre o assunto. Justamente por isso é que ele não “embalsamava o pensamento” produzido até a sua época, ele renovava este pensamento, buscando entender de que maneira o filósofo que ele estivesse estudando construía suas idéias. Desta forma, Ponty ampliava as possibilidades de compreensão de escritos, devolvendo-lhes sua vitalidade inicial. Os textos, em suas mãos, transformavam-se em questões atuais.

Durante toda a sua carreira, Merleau-Ponty se interessou em acompanhar os “processos das coisas”, como, por exemplo: o modo como o homem percebe o mundo, os processos da linguagem, o desenvolvimento humano, o processo de criação artística, a interlocução com as obras de arte e o contato entre homem e mundo.

Podemos, então, perguntar por que o processo interessava tanto a Ponty, e para essa questão temos algumas respostas possíveis: primeiramente, porque o processo garante a experimentação e a experiência; durante o fazer os resultados ainda não estão prontos, permanecem instáveis, podendo ser modificados a qualquer momento. Em segundo lugar, porque o filósofo não se interessava pela simples relação entre causa e consequência, pois esta relação não descortina o modo como os fenômenos se dão, não revela o acontecimento. O estabelecimento da causalidade, via de regra, está embutida de uma valorização errônea, pois separa em duas partes o todo.

O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.¹⁰

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, op. Cit., p. 6.

Como coloca Ponty, tanto o mundo como nossa percepção dele não são elementos dados *a priori*, pelo contrário, são elementos que só se dão no processo. Desta maneira, podemos compreender a importância desse constante fazer para o filósofo em questão.

Mas não é só para ele que este estado “gerundial” é imprescindível. Do mesmo modo que Chauí ressalta a “obra em construção” em Ponty, Maria Alice Milliet aponta esta característica em relação à produção de Clark:

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. Persiste em cada etapa de sua obra a inquietação, o questionamento. Nunca a estagnação, sempre a mutação.¹¹

A obra em construção permanente conduz a uma maleabilidade de formas e propostas quase infinitas, entretanto, apresenta dificuldades muito maiores e impasses freqüentes. Não tenho dúvida de que seria muito mais fácil repetir inúmeras vezes a fórmula que já havia dado certo, no caso de Lygia, os *Bichos*, do que se entregar constantemente à dúvida do novo.

Lygia mantém o foco de sua trajetória no processo e não na obra, demonstrando claramente o seu despojamento com relação ao universo artístico: “Aliás, eu sempre disse que, para mim, fazer arte era antes me elaborar como ser humano; não era ter nome ou ter qualquer tipo de conceituação.”¹² Ou ainda, nas palavras de Mário Pedrosa:

De fato, partindo do quadro sem moldura, reduzindo as superfícies moduladas, ela passa de um estágio a outro até construir no espaço real com os “casulos” e os “bichos”, que inauguram as obras de participação do espectador no Brasil, estamos em 1958. Seu insaciável espírito de investigação e pesquisa não para aí. Ela prossegue até a redução atual da obra a uma mera atividade criativa que, por intermédio de algum pobre material, como que tenta reinaugurar o gesto dos primeiros

¹¹ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 16.

¹² Clark, Lygia. “Entrevista a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki”. In FIGUEIREDO, Luciano e SUZUKI JR., Matinas. “A quebra da moldura”. Folhetim, Folha de São Paulo, São Paulo, 02.03.1986, p. 2.

contatos humanos de um para outro ou outros, num anseio grupal tribal em que se remocem as fontes vivas do corpo pela mediação plurissensorial, ou a descoberta no outro do próprio ego, a partir do qual tudo recomençaria – a vida, o amor, a convivência, a comuna primeira solidária.¹³

Lygia é incansável, a descoberta é o seu lema e sua maior virtude. As rupturas propostas por suas obras ou proposições são resultados, quase diretos, desta necessidade veemente de transformação.

Como nos fala Pedrosa, ela reduz a obra a “uma mera atividade criativa”, para com isso expandir a percepção do sujeito, torná-lo capaz, tanto quanto ela, de criar e descobrir ou redescobrir as relações fundamentais, tais como: “a vida, o amor, a convivência...”. A arte está plenamente voltada para a vida, e, tal como esta, em eterno movimento.

“Só o instante do ato é vida”, afirmou Lygia Clark em 1965:

O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar uma significação. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si. Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.¹⁴

Fica nítido, tanto nos textos da própria Lygia como nos estudos realizados a seu respeito, que o interesse que ela tem em sua produção não diferia do seu interesse para com a experimentação em sua vida. Sua criação e sua vivência estiveram, ao longo de sua existência, sempre ligados, e essa relação refletia-se em sua produção diretamente.

Para tanto, gostaria de traçar algumas considerações sobre a obra que representa uma das maiores rupturas da trajetória de Lygia, o *Caminhando*, de 1964 (figura nº 8).

¹³ PEDROSA, Mário. *Política das artes: Textos escolhidos I*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p. 260 e 262.

¹⁴ CLARK, Lygia. “1965: A propósito do instante”. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 27.

“Caminhando” é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O “Caminhando” leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma atualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um ‘Caminhando’: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito.¹⁵

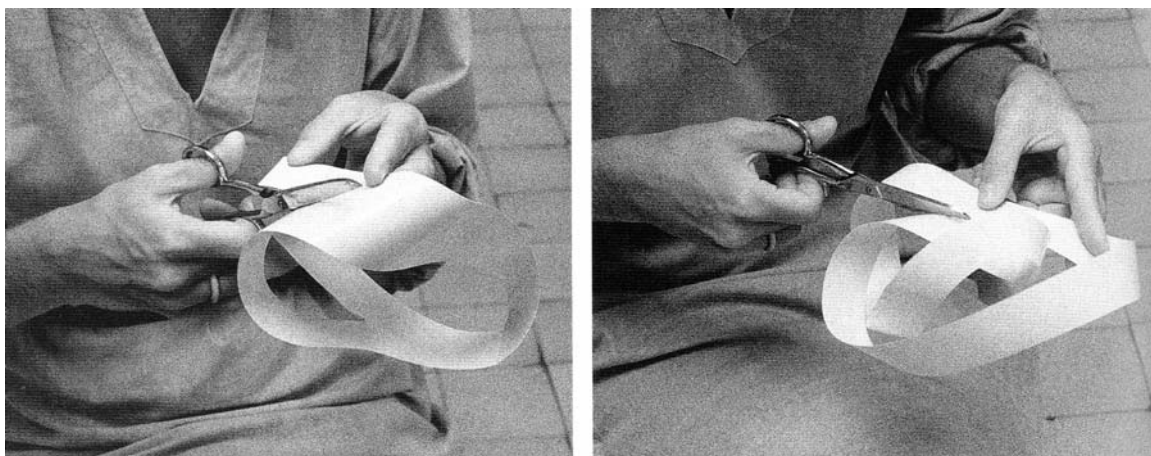


Fig. 8
Lygia Clark. *Caminhando*, 1963, Papel e tesoura.

Com estas instruções Lygia possibilita que a obra aconteça, pois não basta cortar um pedaço de papel para que a obra se dê, é necessário um modo determinado. Por exemplo: se a tira de papel não for colada corretamente e, deste modo, não obtivermos uma fita de Moebius, o *Caminhando* não existe, porque para que ele exista é fundamental que todos os elementos estejam arranjados da forma indicada pela artista. Lygia consegue “concretizar” o tempo, consegue pegá-lo com as mãos e dá-lo de presente a todos aqueles que participam e criam a “sua obra”.

¹⁵ CLARK, Lygia. “1964: Caminhando”. Idem, p. 25.

Foi a fita de Moebius que lhe sugeriu a precariedade do plano. Seu 'caminhando' é uma fita que o espectador, agora criador, corta, numa experiência pessoal e intransferível. A tesoura segue a picada 'a resposta vem a medida que o espectador opta'. O final (o fim da picada é a floresta, isto é, 'o vazio pleno', o espectador, ele mesmo). (...) Lygia Chegou ao instante, ao ato. Para aquele [Malevitch], o artista era um preconceito do passado, para esta [Lygia Clark], é mero intermediário: o importante no "caminhando", é o fazer a obra, e não ela mesma.¹⁶

É evidente que cada um de nós pode fazer o *Caminhando*, pode inclusive realizá-lo diversas vezes, sem nunca deixar de ser, concomitantemente, o mesmo e um outro.

Pelo *Caminhando* somos impelidos à totalidade. O corte da fita de Moebius nos faz pensar na intencionalidade e na aleatoriedade de cada gesto.

Com *Caminhando* fazemos escolhas, optamos por caminhos, mudamos de direção, provocamos o destino, nos perdemos, nos encontramos, temos dúvidas, temos certezas, somos exatos, hesitamos, desistimos, somos pacientes, obsessivos, descuidados, ficamos atentos, brincamos, andamos a grandes cortes, tomamos cuidado, somos indiferentes, nos arrependemos, nos entregamos, morremos. Todas as sensações e questionamentos cabem enquanto dura a experiência.

Portanto, a obra repete a condição humana em si, à de sermos sempre os mesmos e mudarmos constantemente. Desta maneira, esta "obra" poderia ser considerada uma "ode ao processo".

A proposição [*Caminhando*] visa apenas restituir ao participante a sua naturalidade: o gesto natural, anterior a toda pantomima; o gesto situado aquém das convenções sociais que inibem a expressividade do corpo e das codificações dramáticas que o sistematizam em linguagens cênicas: contra o disciplinamento que regra as experiências do corpo natural, Lygia mostrou que não há movimento supérfluo, inadequado ou sem função, e que portanto qualquer movimento corporal pode ser vivido como um momento de liberdade.¹⁷

¹⁶ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 22 e 23.

¹⁷ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 99.

Neste caso, o que temos é uma ação que só tem a intenção de existir, e não de significar, interpretar ou aludir a outras ações. O gesto é tomado por ele mesmo, com toda a intensidade do instante, sem “ter olhos” para o “por quê” ou para o “com que finalidade” este ato está sendo executado. É a suposta “banalidade” da ação de cortar o papel, que devolve o ser a ele mesmo, que o faz redescobrir a própria mão, o sentir, o escolher, enfim, a liberdade.

É a partir do *Caminhando* que Lygia rompe, dentro de sua própria trajetória, com uma série de elementos da tradição artística, tais como a obra de arte como objeto perene, e com o próprio valor da obra e do mercado das artes. Todas estas rupturas acabaram por proporcionar um alargamento dos limites de suas propostas, mas mantendo-se sempre coerente ao seu maior desígnio: a “união arte-vida”.

Embora inserida num determinado contexto e sintonizada com os problemas enfrentados pelo meio artístico de sua época, como por exemplo a questão do suporte, a dessacralização da obra de arte, a inserção da arte na produção industrial, a participação do espectador etc., Lygia posiciona-se diante de tais questões de maneira própria e original, devido sobretudo à liberdade de experimentação que se permite. Ao mesmo tempo, desenvolve uma espécie de autocrítica que baliza toda sua prática e a mantém fiel a um compromisso ético, configurado no desejo de união arte-vida.¹⁸

Na verdade, a vivência do corte, a descoberta das formas, a surpresa dos desdobramentos possíveis da ação do espectador-participante e da fita de Moebius, permite uma “apropriação do gesto e do tempo”.

Assim, a efemeridade da obra contrasta com a duração do sentido da vivência da obra, pois este fica fecundando passado, presente e futuro com suas provocações. A experiência não se encerra nela mesma, o *Caminhando* continua sempre no gerúndio, permanece infinitamente se fazendo.

O tempo passado, no *Caminhando*, tem a característica da “redescoberta” do ato, e o tempo futuro vem das escolhas e da continuidade do

¹⁸ ANDRADE, Risonete Alves Pereira de. *Lygia Clark: A Obra é o Seu Ato, Dos Casulos ao Caminhando*. Dissertação de mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 44.

gesto. Mas essas duas esferas temporais não estão dissociadas do presente, muito pelo contrário, elas só se dão no presente e só são possíveis através da experiência que é plena e incompleta ao mesmo tempo, porque lhe é característico permanecer aberta.

Com a finalidade de apurarmos nossa apreensão da obra, voltemos a August Ferdinand Moebius (1790-1868), matemático e astrônomo alemão, que descobriu que com uma torção de 180 graus em uma fita, antes de se juntar as duas pontas ou suas extremidades, consegue-se uma configuração espacial completamente diferente da do círculo obtido com a união da fita sem a torção.

A fita de Moebius é em si uma experiência inusitada, porque temos diante de nossos olhos um objeto que nos surpreende, uma vez que contraria o nosso “condicionamento” perceptivo, tão dependente de dicotomias. A fita funde dentro e fora, avesso e direito.

A nossa percepção foi exaustivamente treinada a conceber e pressupor o mundo com uma determinada configuração e ficamos confusos em todos os momentos em que isso se altera.

Ao falar sobre a nossa percepção da realidade deparei-me com um outro problema que traz à baila um dos modos mais usuais de se pensar a nossa sociedade e realidade que é sustentado por postulados como a divisão entre *Res Cogitans* e *Res Extensa* de René Descartes (1596-1650). Esta divisão que exerce uma influência significativa até os dias de hoje e que determina a separação entre interno e externo, entre mental e material, tornou-se tão intrínseca às relações humanas que é necessário que façamos um esforço considerável para que consigamos compreender a realidade sob outra perspectiva.

Se Descartes parte da premissa que “penso logo, existo”, a existência passa a ser dada, como diz Merleau-Ponty, exclusivamente pela subjetividade e o mundo passa a ser o gerador dos enganos e dos erros.

O *Cogito* cartesiano valoriza o pensamento em detrimento do mundo, às avessas das discussões e percepções provocadas pelas obras e proposições de

Lygia Clark e também às avessas do pensamento fenomenológico defendido e desenvolvido por Merleau-Ponty.

Ponty, assim como outros filósofos que o antecederam, não quis negar a existência ou a importância do pensamento ou da dúvida, mas ele colocou uma nova condição: de que para se pensar é necessário pensar sobre “algo”, mesmo que este algo seja o próprio pensamento. Mas para que o pensar se torne possível, obrigatoriamente o ser tem que estar no mundo.

Se, como diria Descartes, minha única certeza é a de que tenho a capacidade de duvidar; minha certeza é a dúvida em si. Contudo, diria Merleau-Ponty, se posso duvidar é porque estou me relacionando com o mundo, pois sem ele não há dúvida possível, a dúvida sempre é dúvida de algo, a dúvida sempre exige o ser-no-mundo.

A primeira verdade é ‘Eu penso’, mas sob a condição de que por isso se entenda ‘eu sou para mim mesmo’ estando no mundo. Quando queremos ir mais longe na subjetividade, se colocamos em dúvida todas as coisas e em suspenso todas as nossas crenças, só conseguimos entrever o fundo inumano através do qual, segundo a expressão de Rimbaud, ‘nós não estamos no mundo’, como o horizonte de nossos envolvimentos particulares e como potência de algo em geral que é o fantasma do mundo. O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim.¹⁹

Assim, a compreensão das relações sujeito-objeto, arte-vida, dentro-fora, criador-fruidor dependem da superação das cisões que tomamos como apriorísticas e da busca de um novo modelo de entendimento destas questões, sem que transformemos estas unidades em elementos homogêneos ou estáticos. Merleau-Ponty propõe o pensamento fenomenológico como forma de superação destas cisões e de apreensão destas relações:

Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre

¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. Cit.*, p. 546.

‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.²⁰

A “facticidade” é a não separação do todo. Tudo já está “ali”, não precisa ser unido, pois não está separado. Estas questões sobre a divisão entre sujeito e objeto, pensamento e matéria, ou mesmo “dentro e fora” vêm sendo discutidas de diversas maneiras e por distintas áreas de conhecimento. Cabe a nós apenas destacar as que mais se aproximam do objetivo deste estudo, no caso, a fenomenologia de Ponty e as proposições de Lygia Clark.

Tomando como exemplo apenas a fita de Moebius constatamos que uma série de artistas desenvolveram suas obras a partir dela, tanto no Brasil como no exterior. Dentre eles se encontram: Mauritus Cornelis Escher (1898-1975), Max Bill (1908-1994) e Lygia Pape.

Vale destacar, porém, que num “momento incipiente” da arte construtiva brasileira, o artista plástico suíço Max Bill, que ganhou o prêmio internacional de escultura na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo com sua *Unidade tripartida* (1948-49), atraiu a atenção de vários artistas do cenário nacional, principalmente daqueles que viriam a ser conhecidos como pertencentes aos grupos Concretos e Neoconcretos.

Introduzindo a fita de Moebius na arte, Max Bill salvou o Neoconcretismo da geometria euclidiana, abrindo a possibilidade para um movimento em direção da topologia; se ele contudo reduziu a fita a forma do volume tradicional da escultura, o Neoconcretismo estava apto para inventar uma nova trajetória de experiências com esta topologia – uma única superfície sem ‘dentro’ ou ‘fora’. [Tradução nossa]²¹

²⁰ Idem, p. 1.

²¹ HERKENHOFF, Paulo. “Divergent parallels: toward a comparative study of Neo-concretism and Minimalism”. In VVAA. *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Harvard University Art Museums. Cambridge; Yale University Press, New Haven, 2001, p. 108

“Al introducir la banda de Möbius el arte, Max Bill salvó al neoconcretismo de la geometría euclidiana, y abrió la posibilidad de un desplazamiento hacia la topología; si bien el artista redujo la banda al volumen de una escultura tradicional, el neoconcretismo fue capaz de inventar nuevos senderos para la experiencia que constituye su topología – una sola superficie sin ‘adentro’ ni ‘afuera’.”

Assim, como aponta Paulo Herkenhoff, o Neoconcretismo se apropriou das idéias de Moebius e de Max Bill de um modo específico, enfatizando, acima de tudo, as mudanças nas concepções de espaço, e não necessariamente as relações matemáticas, que também estão presentes de maneira marcante na obra.

Particularmente, no *Caminhando* de Lygia Clark esta influência é “antropofagicamente deglutida” ao modo do pensamento de Oswald de Andrade, pois ela incorpora a idéia fundamental da fita de Moebius e constrói suas obras a sua própria maneira, como se estes elementos lhe servissem de vocábulos para que ela mesma pudesse compor suas frases. Com Lygia a fita ganha movimento, maleabilidade e interatividade.

Lygia Pape foi outra artista que utilizou a fita de Moebius. Ela comenta:

No caso da fita de Moebius, que vários de nós usaram, é o dentro e o fora ao mesmo tempo que interessa, há uma ambigüidade, não há um elemento que obstrua a relação sujeito e objeto. E é esse dado que caracteriza a participação e que vai se descobrir no Merleau-Ponty, a coisa fenomenológica, você e a relação direta com o objeto, essa clareza, essa falta de opacidade, você mergulha direto no objeto, não tem leitura apriorística, a relação sujeito objeto se dá livremente.²²

Pape, em seu texto, explicita não só a importância da fita de Moebius para o Neoconcretismo, bem como evidencia o modo como este grupo de artistas se apropriou dela, criando um paralelo com a teorização merleau-pontyana.

Essa apreensão direta ou fenomenológica, da qual Lygia Pape nos fala, marca o tipo de relação estabelecida com o espectador.

A fenomenologia tem um de seus principais pilares na “redução fenomenológica”, ou *epoché*, proposta primeiramente por Husserl e também discutida por Ponty. Esta redução consiste na tentativa de entrarmos em contato com as coisas mesmas, ou seja, com o próprio fenômeno, com aquilo que se dá,

²² PAPE, Lygia. “Depoimento a Glória Ferreira”. In FIGUEIREDO, Luciano (apres.) *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea –USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986, p. 70.

sem que primeiramente nos preocupemos com o juízo que fazemos sobre o fenômeno. É como se descrevêssemos, e não analisássemos, o que é dado.

Merleau-Ponty sempre alertou que a redução fenomenológica nunca é realizada por completo, pois isto a aproximaria do idealismo, porém como estamos constantemente no mundo podemos ter a certeza de que “não existe pensamento que abarque todo o pensamento”²³. Portanto, não existe redução completa.

Voltando ao comentário de Lygia Pape, podemos compreender que este encontro direto (ou a “coisa fenomenológica”) refere-se a esta necessidade de entrega do espectador à obra, sem um lugar distanciado ou analítico. Exalta-se a primazia da experimentação e da vivência.

Tanto Lygia quanto Merleau-Ponty, cada um a sua maneira, propunham que “o caminho se faz ao caminhar”, por isso, as relações eram constantemente construídas e transformadas, como ilustram tão brilhantemente os versos de Antonio Machado:

Caminante son tus huellas/ el camino, y nada más;/ caminante, no hay camino,/ se hace camino al andar./ Al andar se hace camino,/ Y al volver la vista atrás/ Se vuela senda que nunca/ Se ha de volver a pisar./ Caminante, no hay camino,/ Sino estrellas en la mar.²⁴

Se não há caminho, pois este deve ser traçado a cada passo, o grande destino a ser atingido é o da experimentação, pois os “passos” é que são fundamentais para a jornada e não o local que se precisaria alcançar. Mais do que isso, os passos desaparecem logo após serem dados, exaltando com isso a relevância do presente, os versos nos orientam e aconselham: “caminhante” se não há caminho entregue-se à caminhada, entregue-se à experiência e atribua a cada passo uma importância ímpar, pois este jamais poderá ser dado novamente.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. op. Cit., p. 11.

²⁴ MACHADO, Antonio. op. Cit., p. 254.

“Caminhante são tuas pegadas/ o caminho, e nada mais;/ caminhante, não há caminho,/ se faz o caminho ao andar./ Ao andar se faz o caminho,/ e ao voltar a vista atrás/ se vê a vereda que nunca/ se há de voltar a pisar./ Caminhante, não há caminho,/ se não estrelas no mar.” (tradução nossa)

Não estou com isso querendo negar os pressupostos históricos que sustentam Lygia Clark e Maurice Merleau-Ponty, mas apenas me aproximando dos fundamentos destas obras, que viam na experimentação seus embasamentos e, no processo, um momento mais importante do que o trabalho acabado, uma vez que, ele já era o próprio trabalho. Conforme as palavras de Ponty:

Se a fenomenologia foi um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não é nem acaso nem impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, de Proust, de Valéry ou de Cézanne – pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente.²⁵

Merleau-Ponty compara a construção da filosofia fenomenológica à construção das obras de arte. É uma edificação do pensamento, que, por tentar apreender o mundo e não teorizar sobre ele, necessita de uma atenção especial, que nunca se distancia de seu “objeto” de estudo. Contraria-se assim os pressupostos que pregam que o pesquisador e/ou o teórico deve se manter o mais distante possível de seu “objeto” de estudo, a fim de que se conserve uma suposta e pretensa neutralidade científica, a qual, para Ponty, não há como existir.

O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. Pela primeira vez a meditação do filósofo é consciente o bastante para não realizar no mundo e antes dela os seus próprios resultados. (...) O mundo fenomenológico não é explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade.²⁶

Esta neutralidade, também é exigida, de certo modo, com relação às obras de arte, mas Lygia faz questão de negá-la. Quebrando os limites tanto da obra como dos espaços expositivos, Lygia rompe com as distâncias exigidas pelo

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p. 20.

²⁶ Idem. p. 18 e 19.

mundo da arte, tanto quanto Ponty quebra com as distâncias do mundo acadêmico. No mesmo sentido que a construção teórica de Ponty, Lygia, em 1966, escreve um texto intitulado “Nós recusamos” e nele propõe:

Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive; (...) Recusamos a idéia freudiana do homem condicionado pelo passado inconsciente e damos ênfase à noção de liberdade; Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.²⁷

Lygia recusa os dogmas preestabelecidos, recusa todos os tipos de determinismo, inclusive o psíquico, recusa o seu lugar do “artista”, quando recusa a obra de arte, enfim, Lygia Clark prega a liberdade. Ela é contra a cristalização e contra todas as tentativas de se compreender o real como sendo algo já dado e estático.

A fim de ilustrar esta questão, recorro à trajetória do herói grego Teseu, que, indo ao encontro de seu pai se deparou com Procusto, que recebia os viajantes em sua morada. No entanto, depois do jantar, os convidados eram obrigados a dormir em seu leito de ferro, e, nele, os viajantes eram amarrados e tinham que ali se encaixar, caso contrário, Procusto mandava esticar os que fossem menores que a cama ou cortar as partes que sobrassem dos que eram maiores²⁸.

A tendência de “encaixar” o vivido em paradigmas preestabelecidos não era bem aceita por meus interlocutores, ambos viam no real algo muito maior do que as formulações teóricas e por isso tinham tanta necessidade de construir seus

²⁷ CLARK, Lygia. “Nós recusamos”. In CLARK, Lygia. op. Cit., p. 30.

²⁸ “Um dos malfeitores chamava-se Procusto e tinha um leito de ferro, no qual costumava amarrar todos os viajantes que lhe caíam nas mãos. Se eram menores que o leito, ele lhes espichava as pernas e, se fossem maiores, cortava a parte que sobrava. Teseu castigou-o, fazendo com ele o que ele fazia com os outros.” BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 187.

próprios percursos a cada passo do caminho, sabendo que este estaria em constante mudança.

Lygia Clark não se seduzia com teorias ou paradigmas que limitassem sua produção. Quando fazia parte de algum grupo específico, como no caso dos grupos Frente e Neoconcreto, era porque o grupo fazia sentido para com o tipo de obra que ela estava realizando. Caso contrário, Lygia não se integraria àquele grupo de pessoas ou defenderia suas idéias. Sua autonomia para a produção sempre foi um de seus aspectos mais marcantes.

Frederico Morais, ao se referir ao processo artístico de Lygia, escreve que ela produz uma “arte viva” e compara-a aos monges budistas que estão constantemente à procura da “essência das coisas do mundo”.

‘Casulos’, ‘bichos’, ‘trepantes’, a obra de Lygia é profundamente orgânica, é arte viva, gerundial. Acontece, vive o instante. É o todo. (...). É o movimento rítmico e constante da sístole e da diástole do ‘respire Comigo’. (...) Para a filosofia oriental, vivo é aquele que morre a cada instante. A obra de Lygia não é dicotômica ou dualista, é polarizadora. Passado e futuro juntam-se no instante, como Einstein e Lao-tsé encontram-se na relatividade. Não há oposições: bem ou mal, feio ou bonito. Um só existe em função do outro, nada é isolado, tudo é relativo. (...) Lygia assemelha-se àqueles monges budistas, da seita contemplativa Zen, procurando a ‘budeidade’ que existe em todas as coisas (nas plantas, nos pássaros, no homem, na terra ou no ar), uma emoção singela, semelhante àquela da flor que cai (símbolo mais caro do Zen). Como diz Lao-tsé, progredir é voltar atrás. Lygia à medida que avança, com ousadia e simplicidade volta aos fundamentos, aos elementos, aos sentidos, àquilo que constitui a ordem universal das coisas.²⁹

Esta busca contínua da integração é o cerne da trajetória de Lygia Clark. Como na obra *Respire comigo*, de 1966 (figura nº 9), a qual Morais faz referência, que consiste em um tubo de borracha flexível utilizado para mergulho, cujas extremidades são abertas e inseridas uma na outra e mantidas presas através da pressão dos dedos. Ao realizarmos movimentos de extensão e retração do tubo conseguimos um som semelhante ao da respiração.

²⁹ MORAIS, Frederico. op. Cit., p. 23 e 24.

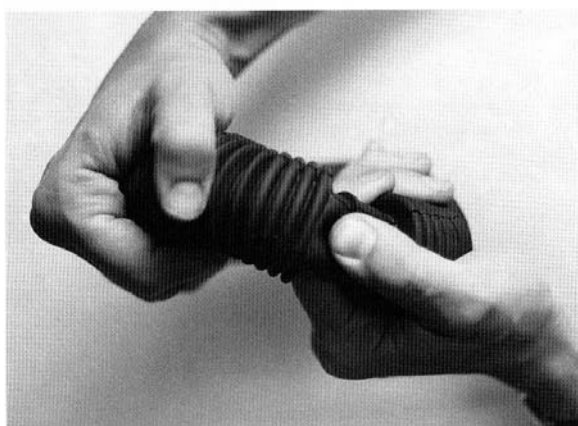


Fig. 9
Lygia Clark. *Respire comigo*, 1966, Tubo de borracha utilizado para mergulho.

Respire comigo é um dos *Objetos Relacionais* inventados por Clark. Ele era utilizado, tanto individualmente, como também no decorrer das sessões terapêuticas desenvolvidas por ela.

Durante as sessões, de acordo com o relato da própria artista no vídeo *Memória do corpo*³⁰, o *Respire comigo* era utilizado também como tubo através

³⁰ CARNEIRO, Mário. *Memória do corpo*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1985. Este é um vídeo no qual

do qual ela emitia alguns sons no ouvido do “paciente” ou como um falo que ela colocava no lugar dos órgãos sexuais, em homens e mulheres. Na verdade, os objetos criados por Lygia permaneciam em freqüente transformação.

A cadência da respiração gerada pelo *Respire comigo* produz uma sintonia muito forte com o ritmo que impomos ao objeto e nossa própria respiração. É como se, ao vivermos uma experiência análoga à respiração, a nossa própria respiração se transformasse, mudasse de compasso e de intensidade. O nosso corpo se vê obrigado a dar conta de ações que automáticas que nem sequer percebemos. Respirando com o *Respire comigo* respiramos de uma maneira diferente, tal como se estivéssemos fazendo isso pela primeira vez. O corpo se abre para o sentir. Com esta obra, Lygia Clark “re-inaugura a respiração”, dando a esta ação um significado que talvez estivesse esquecido há muito tempo.

Frédérick Leboyer, médico obstetra, descreve as primeiras respirações dos recém-nascidos:

É pela respiração que a criança entra no reino dos opostos. Respirando pela primeira vez, ultrapassa uma fronteira. E entra. Inspira. E desta inspiração nasce o seu contrário, a expiração. Que por sua vez...

Está lançado para toda a vida nesta interminável oscilação, o próprio princípio deste mundo onde tudo não passa de respiração, de balanço, onde tudo, eternamente, nasce de seu contrário, o dia da noite, o verão do inverno, a pobreza da riqueza, a força da humildade.

Sem fim, sem começo.

Respirar é ficar em uníssono com a criação, é estar de acordo com o universal e sua eterna oscilação.³¹

Penso que estas palavras de Leboyer condensam, em grande parte, a experiência com o objeto de Lygia em questão – *Respire comigo*, a oscilação, os contrários que convivem, o eterno movimento, enfim, o ritmo da vida e do universo. São exatamente estas as sensações proporcionadas pelo contato com a

Lygia apresenta os materiais básicos que ela utilizava em suas sessões terapêuticas, além de exemplificar como se dava a própria sessão, como se fosse um passo a passo.

³¹ LEBOYER, Frédérick. *Nascer sorrindo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 68.

“obra”, que se apresentam ao “espectador” em estado embrionário, completamente “por fazer”.

Lygia fala de um corpo que não pode ser possuído, como se fala habitualmente, ela lida com um corpo vivido, e que muitas vezes permanece na periferia do vivido, como se fosse um acessório, um mero equipamento que permite a locomoção, a recepção do mundo e um invólucro do que é realmente importante e que habita seu interior. Visto assim o corpo perde seu significado.

Podemos dizer que Merleau-Ponty também queria redescobrir o corpo e compreender como percebemos, como estamos no mundo, como nos comunicamos, como sentimos e pensamos, enfim, foi a partir do corpo que ele construiu toda sua teoria.

Assim sendo é a condição de ser-no-mundo que fundam os trabalhos de Lygia Clark e Merleau-Ponty.

CAPÍTULO 4

SUJEITO – OBJETO

Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.

Hilda Hilst¹

Yve-Alain Bois (1952 -), crítico e historiador da arte, relatou sua experiência com o objeto *Pedra e ar* (1966) de Lygia Clark:

She placed in my hand a small transparent plastic bag that she had just blow up and sealed with a rubber band. It was hot with her breath. She placed a pebble on one of its corners, which balanced precariously and sank into the corner of the bag. (...) I felt as though I was clumsily helping a very delicate animal to give birth (...). The contrast between the nothingness of the prop and the intensity of my perception while playing yoyo(...), this gap between the simplicity of the actual gesture and the kind of generic memory of the body it awoke in me is something that I never forgot.²

A estrutura quase banal de *Pedra e ar* (figura nº 10), um saco plástico cheio de ar, amarrado com um elástico e com uma pedra arredondada em um dos cantos, se contrapõe à dimensão alcançada pela experiência com o objeto, como relata Bois.

A noção de obra já está completamente pulverizada nesta etapa dos trabalhos de Lygia, e até mesmo a noção de objeto pode ser questionada, pois a

¹ HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editorial. 1980, p. 10.

² BOIS, Yve-Alain. "Some Latin Americans in Paris". In VVAA. *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Harvard University Art Museums. Cambridge; Yale University Press, New Haven, 2001, p. 94. "Ela colocou na palma da minha mão um pequeno saco de plástico transparente que acabara de encher e fechar com um elástico. Estava quente com seu hálito. Colocou uma pedra em um dos cantos do saco que depois de se balançar precariamente se afundou ali. (...) Me sentia como se estivesse ajudando lentamente a parir um animal muito delicado. (...) O contraste entre a insignificância da proposição e a intensidade da minha percepção enquanto brincava com ele como um ioiô (...), a diferença entre a sensibilidade do gesto e o tipo de memória genérica do corpo que despertava em mim, é algo que nunca esquecerei." (tradução nossa).

“coisa-objeto” sempre está a serviço do contato e não de sua própria materialidade, permanência ou existência.



Fig. 10
Lygia Clark. *Respire Comigo -
pedra e ar*, 1966, Saco Plástico,
elástico e seixo.

Pedra e ar é uma constante transformação enquanto permanece nas mãos de seu fruidor-participante, porque qualquer movimento deste proporciona também uma mudança e um desequilíbrio no objeto. Além disso, ao executar leves movimentos de compressão do saco plástico este empurra a pedra para cima e para baixo, como se o saco estivesse respirando através de nossas mãos. Tornamo-nos responsáveis pela vida daquele ser-objeto, por seu movimento, por sua respiração. Mas basta que retiremos a pedra de cima, ou estouremos o saco plástico para que o objeto se desfaça e deixe de existir, ou ainda, basta que deixemos de lado o “objeto” e tudo volta a ser um pequeno seixo e um saco plástico cheio de ar.

Então, onde está o próprio “objeto”? Para que ele serve? Ele existe em si mesmo? Estas perguntas somente podem ser respondidas após o contato, com a vivência. O “objeto” somente existe se eu estiver em contato com ele, se meu corpo estiver interagindo, co-existindo, vivendo de maneira potencializada a minha condição humana de ser-no-mundo.

Justamente por isso esses “objetos” são denominados por Lygia Clark de *Objetos Relacionais* são construídos a partir de materiais baratos e facilmente encontráveis no cotidiano (pedras, sacos plásticos, meias de nylon, bolinhas de isopor, entre outros), e podem ser facilmente reconstruídos por qualquer um de nós, bastando-nos ter os materiais necessários e, em alguns casos, uma ilustração ou foto da proposta de Lygia. No entanto, a reprodução material ou física do objeto não significa quase nada, porque é como se ele não existisse em si mesmo, ele só existe em contato com o sujeito.

Todos esses “objetos” são herança direta do *Caminhando*.

A partir de 1966, Lygia Clark reúne uma grande quantidade de materiais sem valor (água num saco plástico, conchinhas ou tecidos pra manipular, roupas que condicionam os nossos movimentos) para nos ajudar a redescobrir o sentido de nossos gestos, mecanizados pelo hábito e pelos condicionamentos da vida moderna, onde predominam as idéias de rendimento, de produção e de consumo. Trata-se de introduzir nessa ordem esterilizadora a desordem das sensações e de fazer ressurgir “o ser espiralado” de que fala Bachelard, “o ser desfixado”, “fechado no lado de fora” que é o homem de hoje. Partindo do “tátil” que nos convida à ação, Lygia desemboca no “tátil” que reflete nossas sensações interiores e que torna palpável a nossa idiossincrasia.³

Assim, *Pedra e ar*, serve-nos como um excelente exemplo para falarmos sobre a relação intrínseca e vital entre sujeito e objeto. Mesmo que para isso tenhamos que enfrentar este nítido problema de retórica, pois o fato de nos referirmos a duas palavras - sujeito e objeto, ou, como utilizadas acima, sujeito-objeto, ligadas por um hífen - ainda nos remete a uma dicotomia que não é vivida pelo “sujeitobjeto” propriamente dito.

De forma análoga a esta questão vocabular, Paulo Sérgio Duarte se contrapõe à discussão recorrente acerca da participação do espectador e da mediação das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, verificando a possibilidade ou impossibilidade de se empregar esses termos como relação a esses dois artistas.

³ CLAY, JEAN. Fusão Generalizada. In ROLNIK, Suely e DISERENS, Corinne. *Lygia Clark da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. Musée des Beaux-Arts de Nantes e Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2005. Anexo catálogo, s/p. Publicado originalmente na revista Robho, nº 4, 1968.

Eu acho este negócio de participação uma conversa desnecessária, porque o projeto destas obras é anular a mediação e não provocar a participação. Provocar a participação, qualquer camelô provoca. Anular a mediação é outra coisa, é estabelecer entre sujeito e objeto uma relação imediata. (...) Quebrar o que existe entre sujeito e objeto, as diversas instâncias e fazer com que sujeito objeto sejam um só, é o projeto da obra dos dois [Lygia Clark e Hélio Oiticica], é isto que eles têm em comum.⁴

“Anular a mediação”, nesse caso, corresponde à proposta de união sujeito-objeto, porque vai além da concepção de participação, nestes termos o participante permanece no lugar da ação e o objeto ou a “coisa” permanece no lugar inativo, como aquilo que recebe ou propicia a ação.

Para Lygia Clark, o que inicialmente se chamaria de “espectador” deve, não só, dialogar com a obra como deve “completá-la”. Desde a ruptura da moldura, passando pelos *Casulos*, *Bichos*, *Trepantes*, *Caminhando*, *Roupas-Corpo*, *Máscaras* até os *Objetos Relacionais* utilizados na *Estruturação do Self*, o fruidor foi sendo absorvido pela obra e vice-versa, até chegar ao ponto destes movimentos darem uma impressão caleidoscópica, como se proviessem todos de um só corpo, da combinação de todas as sensações e percepções se somando e se transformando constantemente, permitindo que cada participante desenvolvesse uma poética individual.

Os *Objetos Relacionais* de Lygia nos remetem muito mais ao exemplo utilizado por Husserl e por Merleau-Ponty sobre o toque da mão direita sobre a mão esquerda, quando somos impelidos a perguntar: Qual mão está tocando e qual mão está sendo tocada? Qual delas é sujeito e qual é objeto? Será que conseguiremos separar sujeito de objeto, e, mesmo se conseguíssemos, esta separação estará mais próxima ou mais distante do fenômeno em si?

Quando minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo instante, se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que minha mão

⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. Depoimento à Glória Ferreira. In FIGUEIREDO, Luciano. (apres.) Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea –USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986, p. 76.

esquerda também se põe a sentir a mão direita. (...) A coisa física se anima, ou mais exatamente, permanece como era, o acontecimento não a enriquece, e entretanto, uma potência exploradora vem pousar sobre ela ou habitá-la. Assim, porque eu me toco tocando, meu corpo realiza “uma espécie de reflexão”. Nele e por ele não há somente um relacionamento em sentido único daquele que sente com aquilo que ele sente: há uma reviravolta na relação, a mão tocada torna-se tocante, obrigando-me a dizer que o tato está espalhado pelo corpo, que o corpo é “coisa sentiente”, “sujeito-objeto”.⁵

Ao reutilizar o exemplo de Husserl, Merleau-Ponty, tenta explorar o impasse da neutralidade ao qual a nossa percepção está exposta, já que ela nunca é neutra, pois dependemos de nossa relação com o mundo e com as coisas para poder sentir e perceber. O mundo pode mostrar-se para nós de diferentes formas a partir do que nos interessa perceber. Por isso, para Ponty sujeito e mundo não podem ser separados ou estudados de modo independente um do outro. O meu corpo constitui uma gigantesca antena perceptiva, que interage constantemente com o mundo e consigo mesmo simultaneamente. O corpo é tanto sujeito como objeto.

E podemos ir além, porque para Ponty não é possível compreender ou existir a noção de sujeito-objeto se não partirmos do corpo.

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. (...) pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio do meu corpo.⁶

Na filosofia de Merleau-Ponty o corpo é o lugar no qual o mundo se dá, ele não é um suporte. Assim, a fim de que entendamos a união sujeito-objeto é necessário partirmos da noção de corpo desenvolvida por Ponty, noção esta que

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. “O filósofo e sua sombra”, In *Textos selecionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 195.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 122.

também será utilizada para a apreciação das proposições e objetos de Lygia. Para Ponty o corpo pode ser visto e comparado a uma obra de arte.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes.⁷

O corpo faz parte do mundo e está aberto a ele. O corpo capta o mundo e o transforma. O corpo traz em si “sujeitobjeto”. E este entendimento é fundamental dentro da obra de Merleau-Ponty, uma vez que, deste modo, falar do corpo é falar da relação sujeito-objeto e vice-versa. Assim como, nas propostas de Lygia, a manipulação ou o contato com os objetos estavam constantemente direcionadas ao corpo, a serviço do corpo, recompondo e resgatando o corpo vivido.



Fig. 11
Lygia Clark. *Luvras Sensoriais*, 1973

Grande parte de seus *Objetos Relacionais* tinham como finalidade última a re-experimentação e a redescoberta das sensações e dos sentidos provenientes do corpo. Lygia Clark criou, em 1968, as *Luvras Sensoriais* (figura nº 11), com a intenção de que quem as utilizasse redescobrisse o próprio tato. Este objeto é constituído de uma série de luvas com texturas diferentes (borracha,

⁷ Idem. p. 209 e 210.

tecido, couro) e algumas bolas, também de diversos materiais e tamanhos (bola de borracha, golfe, tênis). O participante deve vestir as luvas e tocar as diferentes bolas e depois tocar as bolas sem as luvas.

Quando Husserl e Merleau-Ponty se indagam sobre o que acontece quando a mão direita toca a esquerda, na verdade eles estão se perguntando o que significa o toque e como ele se dá, questões que são bastante pertinentes a esta proposta de Clark. Ao usar as luvas nossa mão tem que se adaptar a um novo ambiente e por isso prestamos mais atenção em um ato que habitualmente é pré-reflexivo e não chegamos a nos deter na reflexão.

“Desnaturalizamos” nossa ação para podermos naturalizá-la novamente, não desmanchamos a ação em segmentos a fim de compreendê-la, mas transformamos o contexto em que ela se dá com maior freqüência com a intenção de apreendê-la de outra forma, de percebemos com mais cuidado e detalhe aquilo que fazemos usualmente.

Ainda segundo Ponty, o pintor e sua obra explicitam esta condição da percepção humana.

A visão do pintor não é mais um olhar sobre um exterior, relação “físico-óptica” somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representações: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão pela condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo “espetáculo de nada”, rebentando a “pele das coisas” para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo.⁸

Por mais que Lygia tenha se distanciado da pintura, ela ainda estaria, de acordo com a descrição de Ponty, atendendo plenamente sua “necessidade primeira”, ou seja, “rebentando a pele das coisas para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo”. Deste modo, Ponty elucida a condição humana, pois quando a pele é arreventada ela torna-se disponível para todos e não só para quem realizou esta experiência.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”, In *Textos selecionados*. op. Cit., p. 66.

Todas essas questões nos conduzem a uma compreensão ampliada da condição de ser-no-mundo e do próprio mundo. O mundo é um grande conjunto de objetos arranjado de determinada forma, distância e distribuição, mas não posso dizer que ele existe deste modo em si, assim como o mundo não pode dizer para mim que eu existo, a existência de ambos é intrínseca.

Só me foi dado chamar o mundo e os outros a mim e tomar o caminho da reflexão, porque desde o início estava fora de mim, no mundo, junto aos outros, sendo que a todo momento essa experiência vem alimentar a minha reflexão. Essa é a situação total que uma filosofia deve explicar. Ela só o fará admitindo a dupla polaridade da reflexão, e que, como dizia Hegel, entrar em si também é sair de si.⁹

Esse “entrar e sair de si” é a tônica central das propostas de Lygia, é um movimento de mão-dupla, eu pertença ao objeto assim como ele me pertence, e este sentido de pertencer não é o de posse, mas sim o de comunhão, o de reconhecimento da similaridade da matéria.

Lygia Clark buscou constantemente a redescoberta da percepção e para isso utilizava-se em suas proposições de elementos que conduzissem o participante para dentro da obra e a obra para dentro do participante, de modo a construir uma vivência, conforme a própria artista aponta:

Tenho refletido sobre o paralelo existente entre a evolução religiosa e a artística. Desde a arte antiga até a atual, com o contínuo pedido de participação do espectador, a distância física entre sujeito e objeto não cessou de diminuir, ao ponto de hoje se fundirem um no outro. (...) Com Nietzsche todas as projeções religiosas do homem em direção ao exterior são rejeitadas, o sentimento religioso se introverteu: o homem é divino. O mesmo acontece na arte: a proposição, antigamente percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador.¹⁰

Nesta “fusão” Lygia afirma que todo homem é criador, ela desloca-o do lugar de criatura e o potencializa.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*, São Paulo: Perspectiva, 2000a, p. 56.

¹⁰ CLARK, Lygia. “1965:Arte, religiosidade, espaço-tempo”. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 29.

Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potencialidade de contágio do receptor. (...)Lygia queria deslocar o objeto de sua condição de fim para uma condição de meio. (...) [Para ela] O artista [surge] como propositor de condições para o receptor deixar-se embarcar no desmanchamento das formas - inclusive as suas -, em favor das novas composições de forças que seu corpo-vibrátil vai vivendo ao longo do tempo.¹¹

Segundo Rolnik, o objeto para Lygia vai gradualmente se “desmaterializando”, restando apenas o significado que permanece com o seu receptor. Durante suas “Sessões terapêuticas”, desenvolvida de 1977 até 1985, assim denominadas por Clark, e também conhecidas como *Estruturação do Self*, utilizava-se dos *Objetos Relacionais* para desenvolver uma terapêutica. Ainda de acordo com Suely Rolnik:

Com seus Objetos Relacionais, a artista ia rastreando o corpo, escolhendo um ou outros destes inúmeros instrumentos, em função daquilo que suas próprias micropercepções captavam. E quando ela topava com um dos pontos de inscrição ou de impacto daquelas marcas, as qualidades físicas do objeto traziam à tona, como um imã, a memória da ferida, o que convoca a família inteira de fantasmas a ela associada. O passo seguinte, era incitar o corpo a vomitá-los, desobstruindo assim a passagem do fluxo vital naquele ponto.¹²

Suely aponta como Lygia utilizava os objetos relacionais nos corpos de seus pacientes para conseguir respostas diretamente no corpo das pessoas, era sempre através do contato que ela atribuía um sentido para esta vivência, juntamente com o “paciente”. Os objetos criados por Lygia Clark tinham a função de evidenciar o caráter de ser-no-mundo, uma vez que não entrarei no mérito terapêutico ou não dessa proposta de Lygia.

As “sessões terapêuticas” desenvolvidas por Clark representaram mais uma etapa dentro de sua trajetória. Embora a sua proposta agora não seja mais

¹¹ ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/Artecli.doc>>, acessado em 14.09.2006.

¹² ROLNIK, Suely. “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia” In: ROLNIK, Suely e DISERENS, Corinne. op. Cit., p. 17.

“artística” e nem ao menos coletiva, é possível visualizar uma grande coerência entre este momento de sua vida e as demais proposições de Lygia, assim como com seus objetos. No entanto, neste ponto Clark concretiza o salto que havia sido iniciado com suas experiências como professora na Sorbonne de 1973 a 1976, embora na França elas se realizassem coletivamente e no Brasil essas experiências foram majoritariamente individuais.

Essas vivências na França contribuíram de modo significativo para uma transformação crucial de Lygia, que durante suas sessões terapêuticas abdica completamente de seu lugar de artista, que já vinha sendo abandonado desde o *Caminhando*. A *Estruturação do Self* era efetuada com base nos *Objetos Relacionais*, que eram dispostos sobre o corpo do “paciente”.

O *objeto relacional* não provoca uma vivência determinada, pois sua significação decorre da qualidade do contato corporal do participante. Não possui uma forma representativa e tampouco se aproxima dos objetos artísticos: como não possui propriedades sensoriais, *per se*, ele é ressemantizado a cada toque. É uma fonte inesgotável de “sensações vagas” e “muito carregadas emocionalmente” que se individualizam segundo as particularidades da relação entre o sujeito e o objeto: um dispositivo material que ativa pelo contato sensorial o fluxo das vivências do participante.

13

O que Ricardo Nascimento Fabbrini nos apresenta de sua análise dos *Objetos Relacionais* aponta diretamente para a relação da pessoa com o objeto, enfatizando a “qualidade do contato” com ele e não o próprio objeto em si. Ao experimentar o *Objeto Relacional* o sujeito está, na verdade, experienciando a si mesmo. Nas sessões de Lygia os objetos são o mundo e é através deste contato que também se dá o encontro consigo mesmo.

Merleau-Ponty nos auxilia na compreensão deste “enraizamento” de sujeito e objeto.

Meu corpo e o mundo não são mais objetos coordenados um ao outro por relações funcionais do gênero daquelas que a física estabelece. O sistema da experiência no qual eles se comunicam não está mais exposto diante de mim e percorrido por uma consciência constituinte. Eu tenho o mundo como indivíduo

¹³ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 209.

inacabado através de meu corpo enquanto potência desse mundo, e tenho a posição dos objetos por aquela de meu corpo ou, inversamente, a aposição de meu corpo por aquela dos objetos, não em uma implicação lógica e como se determina uma grandeza desconhecida por suas relações objetivas com grandezas dadas, mas em uma implicação real, e porque meu corpo é movimento em direção ao mundo, o mundo, ponto de apoio de meu corpo.¹⁴

Mundo e corpo falam da relação sujeito-objeto, o corpo é o sujeito e o mundo são os objetos. Mas ainda parece ser necessário entender melhor este enlace. Ponty aponta-nos uma relação entre os dois que vão além daquilo que a física clássica estabelece. Mundo e corpo não respeitam as configurações espaciais, porque estão imbricados um no outro, são interdependentes. Ponty complementa:

A coisa e o mundo só existem vividos por mim ou por sujeitos tais como eu, já que eles são o encadeamento de nossas perspectivas, mas transcendem todas as perspectivas porque esse encadeamento é temporal e inacabado. Parece-me que o mundo se vive a si mesmo fora de mim, assim como as paisagens ausentes continuam a viver para além do meu campo visual, e assim como outrora o meu passado se viveu para alguém do meu presente.¹⁵

Pelo tempo a minha relação com o mundo se torna ainda mais enlaçada, porque “as paisagens passadas” estão presentes, simultaneamente, com as do aqui e agora. Na verdade, não basta falar da paisagem, pois eu também estou simultaneamente presente no meu passado, nesse instante (presente fugidio) e no meu porvir.

A temporalidade é mais uma amarração do nosso ser-no-mundo, mas que possui tamanha sutileza que muitas vezes nem nos damos conta dela, como por exemplo, em uma memória, quando retomamos determinado fato de nosso passado estamos evocando todo o mundo que sustentou aquele acontecimento novamente, e por mais que isto aparente ser um processo de domínio exclusivo

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de cursos (1949-1952)-psicossociologia e filosofia. Tradução: C. Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990a. p. 468 e 469.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p. 47 e 78.

das idéias e do pensamento, não o é, pois evocamos o mundo e é somente por causa dele que nossas memórias são possíveis. Desta maneira, Ponty esclarece que existem múltiplos vínculos entre o sujeito e o objeto.

Lygia também se aprofundou neste contato entre homem e mundo, e por isso muitas vezes se referiu, em especial em seus *Objetos Relacionais*, à memória do corpo, mas toda vez que mencionava esta expressão a fazia de modo presente, ou seja, a história do corpo, ou melhor, a história daquela pessoa estava presente todo momento, mesmo quando a própria pessoa não se dava conta ou não percebia com nitidez o seu corpo vivendo no mundo: no espaço e no tempo.

O que Lygia Clark propunha era que a pessoa re-descobrisse sua própria condição, de um ser constantemente em contato com seu passado, presente e futuro, que o sujeito se descobrisse ser-no-mundo. Segundo suas próprias palavras:

Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda a eternidade habitasse no ato da participação. Este sentimento de totalidade, camuflado no ato, precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário. É preciso absorver este sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência.¹⁶

Em uma proposição de 1973, *Túnel* (figura nº 12), uma das experiências realizadas junto aos alunos da Sorbonne, este processo de recuperação da própria história a fim de se aderir ainda mais ao mundo fica bastante evidente. A proposta era a seguinte: a pessoa entrava em um tecido em forma de tubo, um pouco elástico, com aproximadamente 50 metros de extensão, que lembrava os tecidos para se fabricar sacos de pano (porque não são costurados, e tem um formato circular), a pessoa entra por uma extremidade e sai pela outra, podendo ou não ser auxiliada por outras pessoas que também participam da vivência.¹⁷

¹⁶ CLARK, Lygia. “1965: Arte, religiosidade, espaço-tempo”. In CLARK, Lygia. op. Cit., p. 29.

¹⁷ “Os participantes isoladamente e enfileirados penetram pelo único orifício que liga o dentro (interior do tubo: o canal do parto) ao fora (ao mundo exterior): inicialmente com a cabeça e depois com os ombros, alargam e dão forma à trompa de pano que constrange seus movimentos; após se embrenharem, rastejando por meio de pequenas impulsões dos joelhos e dos cotovelos, avançam na escuridão de uma trajetória desconhecida; com os membros tolhidos e os olhos vendados seus



Fig. 12
Lygia Clark. *Túnel*, 1973
Tecido

Pelo fato de o tecido ser longo, a duração desta travessia permitia um contato cada vez maior com o tecido, que se “esfregava” em todo o corpo, e com as impressões despertadas por essa experiência. É através do mundo (tecido) e do tempo (duração da proposta) que a pessoa tinha a sensação de um nascimento ou renascimento.

Precisamos de tempo para sentir, não que isto não ocorra constantemente, mas muitas vezes não nos apercebemos destes processos. O que Lygia propunha era justamente uma nova significação da vivência, deixando nítido que meu corpo carrega consigo o mundo e a minha história.

Na expressão utilizada na fenomenologia desde Husserl, ser-no-mundo, este ser é compreendido como matéria e não como consciência apenas, e Merleau-Ponty contribuiu para que esta proposta ganhasse força, acarretando inclusive que ele fosse visto como o “filósofo do corpo”¹⁸, termo este que também poderíamos atribuir a Lygia Clark, a “artista do corpo”.

corpos hesitam entre o prosseguimento e o recuo: sua sofreguidão, contida pela clausura das malhas aderentes acentua ainda mais o seu sentimento de desorientação espacial (...). O corpo contorcido por movimentos peristálticos busca então uma outra abertura que lhe permita localizar-se no mundo externo.” FABBRINI, Ricardo Nascimento. op. Cit., p. 165 e 166.

¹⁸ “Se quiséssemos dar uma das várias definições para a filosofia de Merleau-Ponty, poderíamos chamá-la também de ‘filosofia do corpo’. É através e a partir dele que se estabelece a nossa existência no mundo.” CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: Uma introdução*. São Paulo:

O ato, o instante, eis o que importa. Seus plásticos existem a cada momento que são pegados e deformados. Não há mais duração. Vagas sensações, vagos desejos ou recordações no espectador: 'nostalgia do corpo'.¹⁹

No decorrer de sua carreira Lygia Clark vai se transformando e se aproximando cada vez mais do corpo e partindo do corpo para construir suas "obras". O próprio termo, empregado por Lygia, para definir certo período de seu trabalho aponta esta proximidade: "Nostalgia do Corpo". E neste momento cabe perguntar: por que tenho nostalgia daquilo que ainda possuo e ainda sou?

Lygia buscou este corpo vivido desde o primeiro instante de sua trajetória, como comenta Jean Clay de modo preciso:

Há quinze anos ela persegue, etapa por etapa, a mesma pesquisa. Lygia Clark enfrentou, com magnífico espírito de liberdade, a maioria dos problemas determinantes da arte atual: o movimento, a participação, o ambiente e o fim do objeto. (...) Para Lygia Clark, possuída pela idéia de uma unidade sem fronteiras, não há diferença entre o alto e o baixo, o presente e o futuro; as duas e as três dimensões; o visual e o não-visual; o corpo e o que é exterior ao corpo; a terra e o cosmos; o objeto artístico e o mundo que o cerca; a vida e a morte. Categorias aprendidas, segundo ela, classificações provisórias, pontos de referência circunstanciais, dispostos pelo homem para situar-se na complexidade do real. Todo o esforço de Lygia Clark é, no sentido inverso, o de mergulhar no contraditório, de absorvê-lo, de colar-se apaixonadamente naquilo que o exclui, de manter-se com toda força no coração do universo físico, na entropia cósmica, como se ela operasse aí, através de sua obra, a impossível fusão com o mundo, do qual, de todo modo – como ela bem sabe – , todo homem é separado no final por sua morte.²⁰

Lula Wanderley, "discípulo" de Lygia Clark, quando ela realizava suas "sessões terapêuticas", em seu livro *O dragão pousou no espaço – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*, ele comenta a respeito de seu aprendizado, sobre o modo como Lygia via sua prática,

EDUC, 2000, p. 35.

¹⁹ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 22-23.

²⁰ CLAY, JEAN. *Fusão Generalizada*. op. Cit. s/p

além de apresentar casos de pacientes atendidos por ele através da “técnica” desenvolvida por Lygia:

Na busca de uma relação direta e intensa entre o homem e a arte, Lygia Clark abandonou a obra como objeto determinante da arte e dirigiu-se ao corpo do espectador, que sai da condição passiva e puramente contemplativa e passa a ter participação na criação da linguagem artística. Percurso em busca do corpo: arte dentro de uma linguagem orgânica que acabava por nos revelar a nós mesmos.²¹

A redescoberta do corpo e conseqüentemente a redescoberta de nós mesmos passa a ser o tema central das proposições de Lygia Clark, bem como se pôde ver nos escritos de Ponty. Cada um a sua maneira buscou retirar o corpo de uma condição subjugada de receptáculo e conduzi-lo a uma posição que lhe compete mais, a condição *sine qua non* da existência. Ser corpo e ser corpo-no-mundo é uma das questões abordadas magistralmente por Clarice Lispector em seu romance *Paixão segundo G.H.*

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei.²²

Em seu texto Clarice Lispector nos dá um exemplo máximo de ser-no-mundo, a personagem G. H. mistura-se com a barata na parede, ela vive simultaneamente seu corpo e o corpo da barata, ela é uma coisa só, ela é todo o espaço que a envolve.

Na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-los com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se têm de fazer uma síntese.²³

²¹ WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 18.

²² LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Madri: ALLCA XX, 1996, p. 43.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p.320.

É no corpo que se dá de maneira mais crucial a evidência da coexistência de sujeito e objeto. O corpo é este “grande mediador” tal como coloca Merleau-Ponty, capaz de ser e exemplificar a condição humana, nós somos o nosso corpo, nós somos o corpo do mundo e o mundo é o nosso corpo.

Não somos esta pedra, mas, quando a vemos ela ressoa no nosso aparelho perceptivo, a nossa percepção surge-nos como provindo dela, isto é, como existindo por ele, como nossa recuperação daquela coisa muda que, desde que entra na nossa vida, se mexe, desenvolve o seu ser íntimo, se revela a si própria através de nós. O que julgávamos ser coincidência é coexistência.²⁴

Quando Ponty fala da pedra ele remete a uma idéia que lembra uma proposição de Clark: *Nostalgia do corpo: diálogo*, de 1968, apresentada na Bienal da Bahia, no mesmo ano. Nesta proposta, que é realizada em dupla ou com mais pessoas, cada participante, ou “jogador”:

com a palma da mão em concha cada jogador deposita o pedregulho na palma da mão de seu parceiro como no jogo de passa-anéis. As mãos unidas pela extremidade criam um abrigo que acolhe e protege o seixo; provocam assim um diálogo corporal que as palavras são substituídas pela concretude das coisas: a pedra (peça do jogo) é um signo: - o objeto de uma relação comunicativa, de uma participação comunal que envolve os jogadores.²⁵

Portanto, a proposta de Lygia consiste no simples fato de passar a pedra da mão de uma pessoa para outra, mas com isso ela consegue retirar esta ação do lugar comum e transmutá-la para uma vivência repleta de sentido para cada um dos participantes.

Caetano Veloso compôs a canção “If you hold a stone” durante seu exílio em Londres, em homenagem à Lygia Clark, referindo-se exatamente a esta proposição, na música ele fala:

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

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p. 26.

²⁵ FABBRINI, Ricardo Nascimento. op. Cit., p. 144.

But if you hold the stone, hold it in your hand
If you feel the weight, you'll never be late
To understand²⁶

Não deixaríamos de compreender o quê? Poderíamos perguntar. No que poderia nos ajudar a compreender o simples ato de segurarmos uma pedra? O que Lygia nos diz é que esta ação poderia nos auxiliar a compreender que eu e a pedra somos uma coisa só, que estamos enterrados em uma relação inseparável. No exato momento em que temos a pedra em nossa mão, em que sentimos o seu peso, é como se a compreensão daquele ato fosse imediata, ao segurar a pedra tanto ela como meu corpo se revelam para mim

Esta proposição pode nos ajudar a compreender a importância do contato, não só com os objetos, mas também com os outros, porque, afinal, como diria Merleau-Ponty, os outros seres sempre se apresentam a mim como objetos, objetos diferenciados, é bem verdade, mas objetos.

Ora, para que o objeto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este 'sujeito' o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende um pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o que olha, que ele se conheça apreendendo e olhando, que seu ato *seja* inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito seja somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do objeto ou um olhar o objeto para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu ato e não teria consciência de nada.²⁷

Do mesmo modo, nas obras e propostas de Lygia Clark, dos anos 1960 e 70, ao participante é solicitado mais do que o olhar ou o tocar o objeto; pede-se a ele a ação e a consciência de seus atos, na direção de se aguçar os sentidos e ampliá-los. Assim, há um gesto radical de Lygia, existe aí uma comunicação imediata com o participante na qual ele é participante ativo do estado criador, ou seria melhor dizermos, que ele é o próprio ato criativo.

²⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. "If you hold a stone". Philips, 1971.

"Se você segurar uma pedra, segurá-la em sua mão/ Se você sentir o peso, nunca será tarde/ Para compreender/ Mas, se você segurar uma pedra, segurá-la em sua mão/ Se você sentir o peso, nunca será tarde/ Para compreender" (Tradução nossa).

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p.318.

Ao falar sobre Hélio Oiticica, Frederico Moraes, usa uma expressão muito interessante, “o pensamento que flui nos dedos”.²⁸ Esta mesma afirmação também poderia ser feita com relação à Lygia, porque em suas proposições é a partir do toque e do sentir que se dá o pensar.

O espectador de antes toma o lugar do artista. Dissolvendo-se no mundo e fundindo-se com a coletividade, o artista perde sua singularidade e seu poder expressivo. Ele simplesmente sugere aos outros, maneiras de serem eles mesmos e de atingirem o estado singular de arte sem arte.²⁹

Clark não separa arte e vida, por isso prescinde da arte para encontrá-la, pois se seguirmos seu modo de pensar e conceber o mundo todos os nossos gestos podem ser vistos como atos criadores e por isso artísticos. Lula Wanderley, nos auxilia a compreender melhor este pensamento de Lygia, com o intuito de evitar que a função do criador recaia em uma nova mitificação do artista ou do espectador.

O que me leva a supor que as propostas de Lygia Clark não negam o objeto de arte só para substituí-lo pelo corpo; isto seria restaurar o mito do artista. Em suas propostas o objeto é apenas meio para a redescoberta do corpo concebido como espaço (receptáculo) de experiência aberta.³⁰

É claro que Lygia reconhece que, em grande parte do tempo, estamos desconectados de nossas ações, de nosso sentir e perceber, no entanto, a fim de resgatá-los a artista utiliza-se de materiais banais e cotidianos, propondo que o participante saia de seu lugar costumeiro e passe a habitar, ou melhor, co-habitar o lugar do artista. Lygia potencializa o sujeito, resgata no humano uma de suas características fundamentais, a de ser um “animal criador” que transforma a

²⁸ “Do pegar para revelar o desenvolvimento de formas no espaço, ou de novos espaços; ou para abrir novas perspectivas cromáticas, painéis escondidos, como nos artistas cinéticos; ao pegar para sentir as mais sutis sensações, novos mundo subjetivos, um pensamento que flui nos dedos.” MORAIS, Frederico. op. Cit., p.15.

²⁹ LYGIA, Clark. Apud. AGUILAR, Nelson Alfredo. (org.) *Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 108.

³⁰ WANDERLEY, Lula. op. Cit., p. 20.

natureza. Lygia Clark retira-nos da passividade e devolve-nos nossa origem e nosso destino, de sermos perpetuamente seres criadores.

O que este Objeto Relacional representa talvez seja um dos caminhos pelos quais a arte poderia reintegrar-se à vida. Esse desejo tem sido tema central da arte do século XX, quando tomam-se os objetos produzidos pelos artistas mais como modelos do que como mercadoria, retomando-se assim a visão do artista.³¹

Arte e vida, assim como filosofia e vida não poderiam estar separadas para meus interlocutores. Sujeito e mundo estão unidos, eu e os outros, estamos unidos, o pensamento se constrói de modo coletivo, minhas sensações dizem respeito a todo o meu corpo e também ao mundo. Por isso, Merleau-Ponty expõe de modo evidente como ele vê a filosofia:

A relação do filósofo com o ser não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina. (...) Se filosofar é descobrir o sentido primeiro do ser, não é possível filosofar abandonando a situação humana: é, pelo contrário, preciso assumi-la. O saber absoluto do filósofo é a percepção. A percepção funde tudo porque, por assim dizer, nos comunica uma relação obsessiva com o ser, que está perante nós e, todavia, nos tinge interiormente.³²

Deste modo, perante as palavras de Ponty, só nos resta admitirmos que estamos no mundo interagindo com ele e não como simples “espectadores”. Estamos com o mundo, somos o mundo, somos as coisas, e talvez o papel do “espectador” nem possa existir perante essas condições. O homem não possui valores absolutos, pois a sua condição existencial lhe impõe uma precariedade de certezas. Ser sujeito-objeto significa estar na relação, na interdependência.

Aquilo que chamamos de sensação é apenas a mais simples das percepções e, enquanto modalidade da existência, ela não pode, assim como nenhuma percepção, separar-se de um fundo que, enfim, é o mundo. Correlativamente, cada ato perceptivo manifesta-se como antecipado em uma adesão global ao mundo.³³

³¹ BRETT, Guy. “Prefácio” In WANDERLEY, Lula. op. Cit., p. 14.

³² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. op. Cit., p. 23 e 24.

³³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p.324.

“Adesão global” ou aderência, talvez sejam bons termos para definir este estado de ligação com o mundo. Aderência tal como pertencimento e abrigo, um lar comum. Em se falando em “lares” Lygia Clark também construiu uma série deles, desde estruturas arquitetônicas até roupas, mas é de um abrigo específico que tratarei agora. Iniciei esta dissertação me referindo à instalação realizada e apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1968, e remontada na exposição de 1999 no MAM: *A Casa é o Corpo* (figura nº 13); e gostaria de encerrá-la assim.



Fig. 13
Lygia Clark. *A casa é o corpo*, 1968

Nesta instalação Lygia recria a experiência do nascimento.

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 a mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os

elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um 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 a 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 se 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 convier. 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 pêlos pendente do teto. Esses pêlos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio a essa massa peluda, de texturas diferentes. Após a curva a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto.³⁴

Todo este aparato sensorial é montado com a intenção de permitir ao visitante uma redescoberta do sentir. Ele tem a possibilidade de nascer de novo para o seu próprio corpo. Percorrer a instalação *A Casa é o corpo* é uma forma de re-vivenciar a experiência do nascimento, mas não como um bebê que é completamente dependente das circunstâncias, mas sim como seres autônomos que fazem escolhas, desvendam caminhos, interrogam-se sobre suas experiências.

Vivência é a palavra-chave da proposta de Lygia, ou como diria Ponty, a experiência se dá no pré-reflexivo, ou ainda, "tal é a sina de um ser que nasceu, quer dizer, que de uma vez por todas foi dado a si mesmo como algo a compreender."³⁵ A vivência não pode ser substituída por nenhuma reflexão, pois é dela que todas as reflexões germinam, e podemos entender deste modo também o nascimento sugerido por Lygia, o nascimento dos sentidos e significados da experiência.

³⁴ CLARK, Lygia. "A casa é o corpo, 1968" In CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. op. Cit., p. 33 e 34.

³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*. op. Cit., p. 464.

Com sua instalação Lygia Clark, agrupa materiais distintos que são escolhidos por suas capacidades de suscitar sensações, toda a instalação é construída para o corpo, para o contato e a percepção. Ela provoca estranhamentos, situações inusitadas, e ambientes com uma familiaridade (por tentarem se parecer sensorialmente com o próprio corpo, ou o corpo materno) indescritíveis.

O corpo ganha a possibilidade de se “reconstruir”, ele se expande na extensão da obra, ele se transforma a cada mudança de ambiente da instalação, o corpo é a obra.

Ter um corpo é possuir uma montagem universal, uma típica de todos os desenvolvimentos perceptivos e de todas as correspondências intersensoriais para além do segmento de mundo que efetivamente percebemos. Portanto, uma coisa não é efetivamente dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco as estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis. Vivida por nós, ela não menos transcende à nossa vida porque o corpo humano, com seus hábitos que desenham em torno de si uma circunvizinhança humana, é atravessado por um movimento em direção ao próprio mundo.³⁶

Lygia Clark nos “devolve” o corpo e também nos liberta para o mundo, segundo as palavras de Merleau-Ponty esta “coisa que se dá à percepção também é retomada interiormente”, sujeito e objeto não são desvencilháveis na vivência.

³⁶ Idem, p. 437 e 438.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de trabalhos tão amplos e abertos, como os que aqui foram discutidos, a dificuldade se encontra na necessidade de unir “dois tecidos muito finos” que tanto correm o risco de se “esgarçarem”, como o de deixar à mostra apenas à “linha da costura”, o que desvalorizaria o próprio “tecido”.

Machado de Assis, em seu conto “Um apólogo”¹, descreve uma discussão entre um carretel de linha e uma agulha, na qual ambas tentam provar, uma à outra, que são o elemento fundamental da costura: uma por abrir o pano e a outra por mantê-lo unido e aparecer como resultado final. Não entro no mérito moral do conto e fico apenas com a metáfora.

Assim sendo, o que está à mostra nestas páginas são apenas linha e tecido, mas não podemos nos esquecer que para que a costura permanecesse em seu lugar foi necessário encontrar os pontos para abrir espaços nos tecidos da teorização merleau-pontyana e nas proposições clarkianas. Foram estes pontos que me possibilitaram compreender que o processo é tão importante quanto o resultado final.

Ter acompanhado as trajetórias de Lygia Clark e Maurice Merleau-Ponty, permitiu-me uma apreensão ampliada de ambos, e de um pelo outro. Vejo nesta dissertação muitas portas abertas, muitos caminhos que ainda não puderam ser investigados, muitos enlaces entre estas duas pessoas que, tanto por suas obras como por seus pensamentos, vão se mostrando cada vez mais inesgotáveis quanto mais nos aproximamos delas.

Olhando o trabalho concluído tenho a sensação de que poderia iniciá-lo novamente, pois o aprendizado que tive durante o processo me faria repensar as reflexões propostas, ampliá-las e resignificá-las. Na verdade, percebo também o quanto me envolvi na construção desta dissertação, talvez tenha até me envolvido muito mais do que seria academicamente desejado porque identifico-me com meus “heróis”, com meus “objetos” de pesquisa.

¹ ASSIS, Machado. *Contos*, São Paulo: Ática, 1982.

Sei que fui eu que forjei os “buracos” nos tecidos de Lygia Clark e de Merleau-Ponty e que outros pesquisadores o fariam de outra maneira, penso que este é o grande propósito de um trabalho acadêmico, a possibilidade de compartilhar com outras pessoas o seu próprio modo de enxergar e compreender a sua pesquisa.

Lygia e Ponty no decorrer de suas vidas se dispuseram, justamente, a explicitar seus modos de ser-no-mundo, utilizando-se para isso de linguagens diferentes, porém nem por isso deixaram de se comunicar com o mundo que os cercava e provocar ou permitir que este se “re-pensasse”, se “re-visse”, solicitando uma flexibilidade e uma abertura que são condições para que suas propostas e idéias pudessem ser efetivamente assimiladas.

O que Lygia realizou durante toda a sua vida foi um “exercício experimental de liberdade”, foi uma proposta para que o homem retomasse suas “origens”, como ser criador, e que também se projetasse no futuro, como seres integrados a si mesmos e ao mundo. Assim como os escritos de Merleau-Ponty permitiram um entendimento mais amplo e profundo da condição humana, a fim de que o ser humano pudesse olhar para si mesmo, para seus iguais, e para o mundo como a grande unidade que é.

Sei que o mais importante foi o processo e que o resultado apenas tenta fazer jus à experiência que o supera, obrigatoriamente, do mesmo modo, que diria Merleau-Ponty, que o real é sempre maior que todo o conhecimento que se têm sobre ele, porque este último depende do primeiro para poder existir.

Tal como proponho no título desta dissertação Lygia Clark e Maurice Merleau-Ponty se apresentam neste trabalho como duas retas paralelas e como tais são constituídas de infinitos pontos, que puderam ser vistos em suas similaridades, mas que ainda teriam infinitas relações para serem estabelecidas, como um aprofundamento na noção de tempo desenvolvida por ambos, a aproximação de outras teorias, como por exemplo, a psicanálise, um detalhamento da noção de corpo, entre outros.

Portanto, quero deixar claro que não pretendo fechar a discussão com esse estudo e sim abrir, germinar, e do mesmo modo que Merleau-Ponty encerra seu livro *Fenomenologia da Percepção*, faço minhas as palavras dele:

O que é então a liberdade? Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos *ao mesmo tempo*. Portanto, nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca sou consciência nua. Em particular, mesmo nossas iniciativas, mesmo as situações que escolhemos, uma vez assumidas, nos conduzem como que por benevolência. (...) Estamos misturados no mundo e aos outros em uma confusão inextricável.²

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.,p. 608 e 610.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. Tradução: Maria Thereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini do. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo-Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999.
- AMARAL, A. Aracy (org.) *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Arte e meio artístico (1961 – 1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. (org.) *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. (coord.) *Arte Construtiva no Brasil* (Coleção Adolpho Leirner). São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1988.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, São Paulo: Scritta, 1991.
- ASSIS, Machado. *Contos*. São Paulo: Ática, 1982.
- AYALA, Walmir (Org.) *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARRET, Cyril. “Arte Cinética”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. s/ tradutor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BARTUCCI, Giovanna (org.) *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Tradução: Cecília Prada e Vera Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. Tradução: Haroldo de Campos, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, E. Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova Iorque: Zone, 1997.
- BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. Tradução: João Pulo Monteiro, Patrizia Piozzi e Mauro Almeida Alves. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: Novaes, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRETT, Guy. *Kinetic art*. Londres: Studio Vista, 1968.
- _____. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- _____. "O exercício experimental da liberdade". In: *Hélio Oiticica*: Fundação Tàpies, Barcelona, de 1º de outubro a 13 de dezembro de 1992.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPOS, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos / 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos - Poemas*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

- CAPALBO, Creusa. "Corpo e existência na filosofia de Maurice Merleau-Ponty". In: CASTRO, Dagmar Silva Pinto de, et al. *Corpo e existência*. São Bernardo do Campo: UMESP/ FENPEC. 2003.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/ FAPESP, 2004.
- CHAUI, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Silva, Vera da Costa e, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005
- CICERO, Antonio. *O Mundo desde o Fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. *Meu Doce Rio* (Paris, 1975). Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, 1984.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (orgs.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1987.
- COELHO JÚNIOR, Néelson Ernesto e CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 1991.
- COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras.1995.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: UNICAMP, 2004.

- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *A definição da arte*. Tradução: José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- DUARTE, Luisa (org.) *Paulo Sérgio Duarte: A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras/ MAC. 1999.
- GULLAR, Ferreira. (org.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958.
- _____. *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editorial. 1980.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.
- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP/FAPESP. 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- KULTERMANN, Udo. *Art-events and happenings*. Tradução: John William Gabriel. Londres: Mathews Miller Dunbar, 1971.
- LEBOYER, Frédérick. *Nascer sorrindo*. Tradução: Média - Assessoria, Planejamento e Execução Editorial Ltda. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia: arte e cultura "na idade da pedra"*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Aeroplano/Takano, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1993.
- _____. *A paixão segundo G. H.*. Madri: ALLCA XX, 1996.
- MACHADO, Antonio. *Poesias escogidas*. Madrid: Aguilar, 1958.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Tradução J. A. Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- _____. *Sentido y Sin sentido*. Tradução: Narcís Comadira. 1948. Barcelona: Ediciones 62, 1977.
- _____. *Elogio da filosofia*. Tradução António Braz Teixeira. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
- _____. *Textos seleccionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. Tradução Marilena de Souza Chauí et. al. São Paulo: Nova Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores).
- _____. *Textos seleccionados*. Seleção Marilena de Souza Chauí. Tradução Marilena de Souza Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os pensadores).
- _____. *Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de cursos (1949-1952)-psicossociologia e filosofia*. Tradução: C. Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990a.
- _____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Tradução Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990b.
- _____. *Signos*, Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- _____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: C. A. Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O visível e o Invisível*. Tradução: J. A. Gianotti e A. M. d'Oliveira. 1964, São Paulo: Perspectiva, 2000a.
- _____. *A natureza – Curso do Collège de France*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.
- _____. *A Prosa do Mundo*. Tradução: Paulo Neves São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- 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.
- _____. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- _____. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- _____. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.
- PECCININI, Dayse. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, FAAP, 1978.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva. 1986.
- _____. *Política das artes: Textos escolhidos I*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1995.

- _____. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.) São Paulo: EDUSP, 2000.
- RAVAGNAN, Luis Maria. *La psicologia fenomenológica – Maurice Merleau-Ponty*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SCOVINO, Felipe (coord.) *O mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, 2004.
- SCHIMMEL, Paul. (org.) *Out of actions: between performance and the objects, 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998.
- SHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TRABA, Marta. *Arte na América Latina: 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WINNICOTT, D.W.. *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CATÁLOGOS

- AGUILAR, Nelson Alfredo. (org.) *22ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- _____. (org.) *Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

- AMARAL, Aracy Abreu. (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro, São Paulo: MEC/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- FIGUEIREDO, Luciano. (curador) *Hélio Oiticica / Lygia Clark – salas especiais: 22ª Bienal Internacional de São Paulo: mostras organizadas a partir da 22ª Bienal*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1995.
- _____. (apres.) *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea –USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- JIMÉNEZ, Ariel, RAMÍREZ, Mari Carmen. (Textos) *Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros*. São Paulo: MAM, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano [curadores] *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/ entre outro/s/*. São Paulo: A fundação, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Clark*. De 1 de junho a 1 de agosto de 1999. São Paulo: MAM- Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- LAGNADO, Lisette. *Através*. De 19 de abril a 21 de maio de 2005. São Paulo: Galeria Bergamin, 2005.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (org.) *Objeto na arte – Brasil anos' 60*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1978.
- RASMUSSEN, Waldo, et. al. (org) *Latin American artists of the twenty century*. Nova York: The Museum of Modern Art. 1993.
- ROELS JR, Reynaldo e SALZSTEIN, Sônia.(org.) *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ/SP*. Marca D'Água, 1998.
- ROLNIK, Suely e DISERENS, Corinne. *Lygia Clark da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. Musée des Beaux-Arts de Nantes e Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2005.

VVAA. *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Harvard University Art Museums. New Haven: Cambridge; Yale University Press, 2001.

VVAA. *Lucio Fontana - Brasil: a ótica do invisível*. Milão: Charta, 2001

VVAA. *6ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

ALVES, Cauê. *O pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.

ANDRADE, Risonete Alves Pereira de. *Lygia Clark: A Obra é o Seu Ato, Dos Casulos ao Caminhando*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

COELHO JÚNIOR, Nélon Ernesto. *O visível e o invisível em psicoterapia – A filosofia de Merleau-Ponty penetrando a prática clínica*. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1988.

ROCCA, Rita Della. *Dobras e desdobras: a obra de Luis Sacilloto*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2004.

SILVA, Andréa Vieira. *Espaço da experiência: as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros – décadas de 1960 e 1970*. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2002.

PERIÓDICOS

ALMEIDA, Miguel de. "O melhor do neoconcreto". O Globo, Rio de Janeiro, 26.04.1988.

AMARAL, Aracy. "Yes, nós temos artistas". Revista Arte Hoje, ano 1, nº 11, mai. 1978, p. 16-8.

BARROS, André Luiz. "No limite entre a vida e a arte". Bravo, ano 8, nº 15, dez. 1998, p. 96-101.

- BITTENCOURT, Nívia. "Uma nova ancestralidade na arte e a nova mente". Lumina. Facom/UFJF. nº 1, jan-jul, vol. 2, 1999, p. 105-112.
- CAMBARÁ, Isa. "Lygia Clark, a rebelde solitária". Jornal da Tarde, São Paulo, 26.04.1988.
- CANCINO, Cristian Avello. "Lygia no MAM". Jornal da Tarde, São Paulo, 01.06.1999.
- CARVALHO, Mário César. "Centro psiquiátrico usa obra de Lygia Clark". Folha de São Paulo, São Paulo, 19.11.1994.
- CLARK, Lygia. "Sob as asas de um grande dragão". Folha de São Paulo, São Paulo, 08.12.1984.
- DINIS, Nilson Fernandes. "Na busca de percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector". Revista Letras, Curitiba: Ed. UFPR, nº 59, jan/jun 2003, p. 47 – 59.
- FARIAS, Agnaldo. "Uma viagem para dentro". Bravo, ano 8, nº 15, dez. 1998, p. 100-1.
- FIGUEIREDO, Luciano e SUZUKI JR., Matinas. "A quebra da moldura". Folhetim, Folha de São Paulo, São Paulo, 02.03.1986.
- FLORES, Luis. "Fenomenología de la espacialidad en el horizonte de la corporalidad. Teología y Vida". vol. XLIV, 2003, p. 265-269.
- FURLAN, Reinaldo. "A noção de "comportamento" na filosofia de Merleau-Ponty". Estudos de Psicologia, ano 5, nº 2, 2000, p. 283-400.
- _____. A noção de consciência na Estrutura do comportamento (Merleau-Ponty). Psicologia USP, São Paulo, nº 1, v. 12, 2001, p. 11-31.
- _____. "Objetivismo, intelectualismo e experiência do próprio corpo". Natureza Humana, ano 3, nº 2, jul – dez. 2001, p. 289 – 314.
- FURLAN, Reinaldo e BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia. ano 8, nº 3, 2003, p. 445 – 450.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. "Artista fez de sua obra uma terapia". O Estado de São Paulo, São Paulo, 19.03.1996.

- GRAIEB, Carlos. "Barcelona verá arte singular de Lygia Clark". O Estado de São Paulo, São Paulo, 19.03.1996.
- GULLAR, Ferreira. "A razão de uma zanga". Revista Arte Hoje, ano 1, nº 2, ago, 1977, p.14.
- _____. "Um ser novo no universo da arte". O Globo, Rio de Janeiro, 26.04.1988.
- _____. "Lygia Clark e a busca sem limites". Jornal da Tarde, São Paulo, 27.04.1988.
- HIRSZMAN, Maria. "MAM exhibe trajetória revolucionária de Lygia Clark". O Estado de São Paulo, São Paulo, 01.06.1999.
- LEIRNER, Sheila. "O coração de Lygia Clark parou". O Estado de São Paulo, São Paulo, 26.04.1988.
- MANTOVANI, Harley Juliano. Arqueologia fenomenológica de Merleau-Ponty. Metanoia, São João Del-Rei. s/ano, nº 5, jul 2003, p. 43-54.
- MORAES, Angélica de. "Minas expõe obras inéditas de Lygia Clark". O Estado de São Paulo, São Paulo, 22.12.1997.
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira. São Paulo em perspectiva. ano15, nº 3, 2001, p. 18-28.
- PEDROSA, Mário. "Significação de Lygia Clark". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23.10.1960.
- PEREIRA FILHO, Mário. "Na praça, entro o povo, a escultura". Revista Arte Hoje, ano 2, nº 14, ago, 1978, p. 54-55.
- PONTUAL, Roberto. "Lygia Clark: a fantasmática do corpo". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21.09.1974.
- ROELS JR., Reynaldo. "A arte que rompeu com a arte". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29.05.1988.
- _____. "Rio de Janeiro 1959/60 – Experiência Neoconcreta". Galeria Revista de Arte, s/ano, nº 26, São Paulo, 1991.
- ROSENFELD, Helena K. Entre a psicanálise e a arte. Psicologia USP, nº 1, vol.10, 1999, p.347-353.

SCOVINO, Felipe. "Caminhando em direção a si mesmo". O Globo, Rio de Janeiro, 10.08.2002.

SIQUEIRA, Teresa Cristina Barbo. "A construção da intersubjetividade em Merleau-Ponty." Revista Educativa, nº 1, jan-jun 2002, vol. 5, Goiânia: Departamento de Educação da Universidade católica de Goiás, p.119-134.

"Um bicho orgânico", Veja, São Paulo, 04.05.1988.

PERIÓDICOS ON-LINE

BOIS, Yve-Alain. Lygia Clark - Palais des Beaux-Arts, Paris, France. ArtForum, jan 1999

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_5_37/ai_53590127, em 20.04.2005.

BRETT, Guy. Lygia Clark: in search of the body - Brazilian artist. Art in America, Jul, 1994.

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n7_v82/ai_15570360, em 20.04.2005.

BASUALDO, Carlos. Raw meal - cannibal culture. ArtForum, abril, 1996.

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n8_v34/ai_18387595 em 20.04.2005.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica, em 14.09.2006

<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/Artecli.doc>,.

<http://www.echonyc.com/~trans/lygia/clark1.html>, em 20.04.2005.

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/revistaicalp/labirintos.pdf>, em 20.04.2005.

VÍDEOS

CARNEIRO, Mário. Memória do corpo. Rio de Janeiro, Rioarte, 1985.

CLARK, Eduardo. O mundo de Lygia Clark. Rio de Janeiro, 1973.

DISCO

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips. 1971.