

Estruturação do self de Lygia Clark: uma terapia poética na ditadura militar brasileira

Eduardo Augusto Alves de Almeida
Universidade de São Paulo

Após a fase neoconcreta, Lygia Clark se interessa pela participação do público no ato de criação da arte. Ela vai a Paris em fins da década de 1960 e desenvolve diversas proposições sensoriais que tocam o corpo, acessam memórias afetivas e provocam reações fisiopsíquicas de diversas ordens. Quando retorna ao Brasil, em meados da década seguinte, promove a transformação mais radical da sua obra: reúne seus experimentos sensoriais numa sistematização de método terapêutico, criando um território ambíguo entre arte e clínica. Este artigo procura investigar as afinidades desse seu empenho derradeiro com o contexto político do país, violentado pela ditadura militar.

Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira; Arte-terapia; Estética e política; Lygia Clark; Estruturação do self

After neoconcrete phase, Lygia Clark starts working in people's participation during the act of creating art. She goes to Paris in the late 1960s and develops sensorial propositions that touch the body, access emotional memories and provoke various psychophysical reactions. When she returns to Brazil in the middle of the next decade, she promotes the most radical transformation of her work: Clark redrafts their sensorial experiments into a therapeutic method, creating an ambiguous territory between art and clinical practice. This article investigates the affinities between her last work and the sorrow of the military dictatorship.

Keywords: Brazilian contemporary art; Art-therapy; Aesthetic and Politics; Lygia Clark; Structuring of the self

Lygia Clark vivera em Paris durante três períodos distintos. Embora sua carreira artística tenha se iniciado tardiamente, à idade de 27, já com 30 anos ela viaja pela primeira vez para estudar com Fernand Léger, Árpád Szenes e Isaac Dobrinsky. Reside na França entre 1950 e 1952. Mais de uma década depois, durante alguns meses de 1964, a brasileira viaja a Stuttgart, Alemanha, com objetivo de preparar uma exposição dos seus trabalhos na galeria de Max Bense, ao mesmo tempo em que faz contato com importantes artistas e críticos de Paris, onde se instala com auxílio de uma bolsa do Itamaraty. A cidade não lhe agrada: "Ainda não vi nada de novo interessante", diz. "Talvez os verdadeiros artistas continuem dentro de suas tocas trabalhando e só sairão à luz do dia mais tarde"¹. Ela só retornará a Paris quatro anos depois, em 1968, onde permanecerá até 1974. Nessa estada final, Lygia se mantém informada sobre a situação política de seu país principalmente por meio das cartas trocadas com familiares e amigos, com destaque para a correspondência com Hélio Oiticica, artista com quem mantinha uma afinidade especial. A seleção dessas cartas, publicada em 1998, constitui uma preciosa fonte de informações sobre a trajetória de ambos.

É curioso notar que os períodos de viagem de Lygia Clark coincidem com momentos de mudança de sua produção artística, a qual poderíamos dividir em três fases mais ou menos distintas, conforme as questões que os trabalhos apresentam. Essa divisão tem propósito apenas narrativo e não reflete qualquer organização explícita da artista.

A primeira fase se refere à sua atuação junto aos neoconcretistas cariocas no início dos anos 1950, que se estende até a operação de quebra da moldura das pinturas. A segunda fase teria início com a criação dos Bichos e com a convocação do público à participação na obra, que atinge o ponto mais alto durante as aulas oferecidas pela artista na Faculdade de Artes da Sorbonne, em Paris. A terceira e última fase seria a que nos interessa em particular: quando, de volta em definitivo ao Brasil, Lygia Clark reelabora seus trabalhos mais recentes com os Objetos Relacionais e os "sistemiza num método terapêutico", como ela própria escreveu².

Três etapas e uma hipótese

Dizíamos que as três fases do trabalho de Lygia Clark apresentam certa distinção entre si, embora também seja interessante notar, do ponto de vista crítico, o que elas têm em comum. Pois é possível entrever, na Estruturação do Self, resquícios de suas pesquisas iniciais, como as linhas orgânicas e as fraturas dos planos, que mais tarde se manifestarão como sensação de buracos ou vazios nos corpos das pessoas que se submetiam à experiência terapêutica.

De todo modo, no primeiro momento da sua obra, a questão primordial ainda é profanar o espaço de representação da pintura, o qual mantém, no uso da moldura, clara separação da arte e da vida. Trata-se de um projeto de cunho modernista que ressoa nos artistas brasileiros do movimento Neoconcreto, e que Lygia Clark persegue com

¹ CLARK; OITICICA, 1998, p. 30.

² CLARK, 1980, p. 51.

objetivo de desconstruir o lugar distinto da pintura. A partir da obra de Piet Mondrian, por quem nutre um apreço especial, a artista passa a criar planos pictóricos ditos Superfícies Moduladas, realizados com tinta industrial sobre madeira, de modo que nenhum matiz de cor, marca de pincel ou outro vestígio da artesanaria do pintor sugira campos de representação visual. Suas pinturas são apenas superfícies. cuja abstração dá um salto do modernismo brasileiro em direção àquela linguagem de configuração universal, baseadas em formas geométricas, tais como praticaram os cubistas e os suprematistas russos. A morte do plano, enquanto suporte de representações, abandona a ideia de mimese para dar lugar à integração da arte na vida.

Um tanto perspicaz, Lygia percebeu que aqueles planos eram prenhes de organicidade. A qual podia ser apenas entrevista nas linhas do seu "entre", ou seja, na fratura dos planos, que ela chamou de "linha orgânica"³. A descoberta se deu em 1954. A partir daí, a artista dedica sua atenção a esses espaços vivos, de onde nasceria a sensibilidade que marcaria toda a sua obra posterior.

A primeira manifestação desse novo sensível se encontra nos Casulos do final da década de 1950. São trabalhos que marcam a passagem entre a pintura e o objeto tridimensional; eles se destacam da superfície pictórica, desprendem-se da parede, pousam no chão e dão vida aos Bichos. Inicia-se assim o que estamos chamando de segunda fase da sua trajetória artística. Em que o espaço de representação, uma vez superado, leva a uma nova problemática: a participação do público, ou seja, a convocação do outro para a criação da obra, a qual só passa a existir enquanto experimentada num gesto de interação ativa. "Somos os propositores", diz Lygia Clark num texto de 1968. "Somos o molde; a vocês cabe o sopro. (...) Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. (...) Enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação"⁴. Lygia Clark chama esse público de "participador". E seus Bichos, feitos para serem manipulados, são compostos de planos metálicos articulados com dobradiças. Eles não têm forma definitiva nem sentido pré-determinado – sua natureza se revela durante a experiência estética. Os bichos se movimentam, rangem e apresentam toda a sua organicidade aos participantes que interagem com eles.

Assim como a pintura vencera os limites da moldura, os Bichos, enquanto esculturas, fogem da tradição do pedestal. "Eu queria fazê-los em milhares de exemplares, que seriam vendidos nas esquinas por camelôs como quem vende um bichinho", ela explica em entrevista a Wilson Coutinho para o Jornal do Brasil. "Mas não teve ninguém com dinheiro que acreditou. Sairia barato e todo mundo poderia possuir um. Hoje é uma obra de arte e está nos museus"⁵.

Lygia Clark passa a se interessar pela sensibilização que os objetos produzem em quem interage com eles. Ou, melhor ainda, pela relação que se produz entre os

³ CLARK, 1954.

⁴ CLARK, 1980, p. 31.

⁵ COUTINHO, 1980.

participadores e os seus *não-objetos*, no sentido da teoria de Ferreira Gullar⁶. Para quem a forma não representativa dos objetos da arte contemporânea se fundamenta em si mesma e não se refere a nenhum outro objeto específico já existente.

Essa fase da produção de Lygia Clark se estenderá por mais de uma década, direcionando-se à própria dissolução do objeto enquanto "objeto de arte". A ela importará somente a sensação provocada por ele quando toca o corpo do participante durante a experiência estética. Se os Bichos ainda possuíam alguma equivalência com animais vivos, os objetos criados depois deles aos poucos abandonam esse resquício de representação, tanto na forma quanto nos títulos. Tornam-se atos que convidam ao jogo, desarticulando-se do sistema de arte convencional e também da lógica do mercado de arte, da sua produção e circulação. Lygia Clark coloca-se à margem disso tudo; mas se implica numa problemática estético-política fundamental; em que terá, enquanto artista propositora, um papel relevante.

Ela se dedica ao aspecto sensorial das poéticas do corpo. São dessa fase o conjunto de trabalhos denominado Nostalgia do Corpo, em que o participante reencontra seu próprio organismo por meio dos estímulos sensoriais dos objetos. Por exemplo: *Máscara-Sensorial* (1967), com espelhos voltados para os olhos das pessoas que a vestem; *Cesariana* (1967), roupa com barriga falsa que evoca um nascimento a partir do corpo do participante; *O Eu e o Tu* (1967), vestimentas com diversos compartimentos para serem abertos por outra pessoa, num processo exploratório que constitui certa noção de si mesmo; *Máscara-Abismo* (1968), que desloca o centro de equilíbrio e sugere um mergulho sem fim. São objetos avulsos até *A Casa é o Corpo* (1968), espécie de instalação a ser penetrada como um retorno ao útero e que oferece a sensação de um novo nascimento. Então Lygia Clark inverte o sujeito e o predicado: em 1969, o corpo se torna a casa, ou seja, o participante passa a receber e a acolher os objetos, incorporando-os à sua estrutura pessoal.

No início dos anos 1970, a artista passa a desenvolver proposições com seus alunos na Sorbonne. Nesse novo contexto, os experimentos têm duração prolongada e maior intensidade. O que era vivido até então em âmbito individual passa à produção grupal, numa espécie de corpo coletivo, "que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns"⁷, nas palavras da artista. São trabalhos de profunda sensorialidade e mobilização psíquica, tais como *Baba Antropofágica* (1973), em que uma pessoa deitada no chão, com os olhos fechados, deixa cair sobre o corpo a linha proveniente de carretéis mantidos dentro da boca dos seus companheiros; a baba se acumula e produz uma malha que recobre o corpo inteiro. Outro trabalho dessa época é *Rede de Elásticos* (1974), também uma construção coletiva que tece uma imensa rede, na qual os participantes se deixam prender e enroscar, de modo que a experiência produza um corpo de outra dimensão, em que o movimento de um provoca reações nos demais. Talvez a mais radical das proposições dessa época seja *Canibalismo* (1973), em que

⁶ 1999.

⁷ CLARK, 1980, p. 41.

uma pessoa deitada no chão usa uma vestimenta com compartimentos cheios de frutas; os colegas, com olhos vendados, destrincham e devoram aquelas frutas, que são experimentadas como partes do corpo prostrado.

Nesse período os objetos já não têm qualquer função exterior – só adquirem sentido quando incorporados às experiências simbólicas e/ou sensoriais. A artista explica que:

O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que este lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O objeto relacional tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento⁸.

Vivos na própria loucura

Lygia Clark retorna ao Rio de Janeiro em meados da década de 1970, onde se depara com um contexto bem diverso do parisiense pós-maio de 1968. Maria Alice Milliet nos ajuda a compreender essa diferença quando escreve que:

Ao corpo descontraído contrapõe-se o corpo como resistência à repressão social, subvertendo a ordem ao se projetar no mundo. Corpo fechado para enfrentar o branco, a polícia, o desafeto. (...) Corpo mortificado na tortura, dilacerada a carne para dela arrancar o espírito. Corpo transfigurado, possuído pelos santos, que faz nos terreiros a sua psicanálise⁹.

Não é preciso estender aqui os horrores praticados naquele período em nome da governabilidade. O que nos interessa é pensar como esse contexto influenciou o trabalho de Lygia Clark, a ponto de provocar uma segunda grande mudança em sua trajetória artística, conforme dispõe a nossa hipótese. Embora não haja nenhuma evidência – e não podemos explicar o fazer da arte num sentido simples de causa e efeito –, é plausível supor que o sentimento dos arredores levou Lygia Clark a reunir uma série de trabalhos anteriores e os remodelar num novo empenho; levou-a também a criar outras formas, desenvolver uma sistematização metodológica e processual para

⁸ CLARK, 1980, p. 49.

⁹ MILLIET, 1992, pp. 147-148.

os Objetos Relacionais. E deixar emergir uma problemática inédita em sua pesquisa: a da proposição artístico-terapêutica chamada Estruturação do Self.

As notícias sobre perseguições, desaparecimentos e mortes durante a ditadura militar brasileira eram tão variadas como os meios pelos quais elas circulavam. Sabemos que, em especial nas maiores capitais do país, a violência foi se tornando menos velada e mais presente no cotidiano dos cidadãos. A situação piorou com as consequências do Ato Institucional nº 5, de 1968, ano em que Lygia Clark vai à França pela terceira e última vez, onde ficaria por seis anos. Hoje temos uma ideia das informações que ela recebia graças às cartas trocadas com Hélio Oiticica, que permaneceu a maior parte desse período no Brasil. Os relatos expõem a influência dos censores nos jornais, as ameaças anônimas e as cenas forjadas com objetivo de incriminar suspeitos de atentar contra o governo. Por sua vez, Lygia Clark quase não comenta a situação, limitando-se a discutir seus projetos, o trabalho dos artistas que conhecia e sua rotina na Europa. Não temos como saber se evitava o assunto para se ausentar dele, se a distância não a deixava se afetar mais profundamente ou se tinha receio das possíveis retaliações do governo brasileiro, uma vez que ela contava com auxílios dos quais não podia abrir mão.

Entre as cartas selecionadas para publicação, que abarcam dez anos de trocas, há pelo menos 16 menções explícitas de Hélio Oiticica à violência da ditadura militar no Brasil, das quais Lygia Clark comenta três e, mesmo assim, de maneira superficial. Na carta de 15 de outubro de 1968, há dois meses do AI-5, Hélio fala do terrorismo de direita que atacou produções teatrais de José Celso Martinez Corrêa em São Paulo e Porto Alegre, entre elas *Roda Viva*, cujo texto é de Chico Buarque¹⁰. Hélio ainda reclama da censura que ele próprio sofreu na revista *o Cruzeiro*¹¹ e da interdição do DOPS ao show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, provocada porque sua bandeira *Seja Marginal, Seja Herói* fora hasteada no palco¹². Em 8 de novembro daquele mesmo ano, Hélio escreve sobre ameaças por telefone, sabotagem e clima de tensão permanente¹³. Em cartas posteriores ele menciona forças de repressão¹⁴, perseguição política¹⁵ e prisões¹⁶.

Nesse meio-tempo, Lygia fala com brevidade que "a situação do Brasil vai de mal a pior e estamos quase que numa guerra civil clandestina, mas todos acham que isso pode durar ainda dois anos para a mesma ser oficializada"¹⁷.

Hélio avisa que as notícias são cada vez piores e que todos no Rio de Janeiro estariam paranoicos¹⁸. Cita Mario Pedrosa, de quem Lygia gostava muito. O crítico teria sido

¹⁰ CLARK; OITICICA, 1998, p. 45.

¹¹ CLARK; OITICICA, 1998, p. 46.

¹² CLARK; OITICICA, 1998, p. 50.

¹³ CLARK; OITICICA, 1998, p. 67.

¹⁴ CLARK; OITICICA, 1998, p. 75.

¹⁵ CLARK; OITICICA, 1998, p. 88.

¹⁶ CLARK; OITICICA, 1998, p. 90.

¹⁷ CLARK; OITICICA, 1998, p. 127.

¹⁸ CLARK; OITICICA, 1998, p. 133.

denunciado à polícia, sob acusação de enviar a outros países notícias sobre torturas¹⁹. Ela responde apenas que não sabia e pede detalhes²⁰. Meses depois, em 2 de agosto de 1970, Hélio explica que Pedrosa teve ordem de prisão preventiva decretada e precisou se esconder²¹.

Por fim, um dos seus relatos mais comoventes conta da sua casa invadida pela polícia, a mãe paranoica e Rogério Duarte "louco" – ateara fogo no próprio corpo e acabou internado no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro²². Pouco antes Hélio tinha mencionado outra internação do poeta, que se prolongara por duas semanas²³. Em relação aos amigos, Hélio escreve: "uns se mandaram, outros presos, outros loucos, internados; é horrível tudo isso"²⁴.

Ao saber da primeira internação do amigo, Lygia escreve:

Aqui é o contrário: todos estão bonzinhos, de uniforme, precisando de uma loucura para tirá-los dessa mediocridade, mas ninguém ousa botar os pés para fora dos cobertores, todos estão mortos! Os seus estão vivos na própria loucura, na própria extrapolação, e é daí que sairá qualquer coisa de vital e não daqui... Ando farta de gente certinha; já prefiro um Engenho de Dentro onde entra um fabuloso Rogério Duarte, onde um Emygdio se expressou ou um Raphael come lápis e fezes, mas que maravilhoso personagem, e o que expressa é magistral!²⁵

Essa manifestação de Lygia é curiosa. Em primeiro lugar porque diz que é da loucura que surgirá alguma vitalidade. Em outras palavras, ela não acredita na loucura como um amansamento ou uma alienação do ser, ou ainda como uma anulação da existência; prefere ver nessa condição uma potência criativa. Em segundo lugar, sua carta é curiosa porque sugere que a artista de alguma maneira conhecia os esquizofrênicos do Pedro II, frequentadores do ateliê de pintura da doutora Nise da Silveira e do Museu de Imagens do Inconsciente. Aquele hospital psiquiátrico foi um dos primeiros do Brasil, junto com o Juquery, de Franco da Rocha (SP), a trabalhar com linguagens artísticas na elaboração do sofrimento psíquico. O trabalho de Nise inspirou o movimento de luta antimanicomial e chamou a atenção de Mario Pedrosa, que por diversas vezes colaborou com a crítica da arte produzida pelos internos. Foi possivelmente via Pedrosa, talvez também por Ferreira Gullar e Almir Mavignier, que Lygia Clark se interessou pela arte dos loucos. Ao ponto de apostar na loucura como uma possibilidade transformadora.

Em 31 de março de 1971, Lygia Clark escreve a Hélio Oiticica:

¹⁹ CLARK; OITICICA, 1998, p. 147.

²⁰ CLARK; OITICICA, 1998, p. 153.

²¹ CLARK; OITICICA, 1998, p. 159.

²² CLARK; OITICICA, 1998, p. 201.

²³ CLARK; OITICICA, 1998, p. 174.

²⁴ CLARK; OITICICA, 1998, p. 174.

²⁵ CLARK; OITICICA, 1998, pp. 181-182.

Jean Clay está me arranjando para trabalhar numa clínica em Loire, clínica essa a mais avançada da França, onde trabalha a Dolto e outros [profissionais] interessantes que estão trabalhando com o corpo. Se isso der certo será minha salvação, o que é um paradoxo, pois quem como eu fez arte para escapar ao hospício, acabar lá é incrível! Mas não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema de arte, e estou sem lugar entre o artista e o sistema. Se esse trabalho não der certo meus planos são de voltar para o Brasil²⁶.

O trabalho na clínica psiquiátrica não aconteceu (ao menos não há qualquer outra menção a ele nas cartas nem na bibliografia sobre a artista). Mas ela ainda ficaria em Paris por pelo menos três anos. Partindo das investigações do corpo e da potência do gesto, Lygia se interessa pela psique. Sua correspondência fica mais obscura, subjetiva, repleta de imagens sensoriais e narrativas oníricas. Seu linguajar adquire cores psicanalíticas. Ela se afasta dos lugares tradicionais da arte, tanto em relação às formas quanto aos espaços, e trafega por terrenos cada vez mais movediços. "Sem nada controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra antes projetada para o fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade. Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Não sei. O não-saber é lindo"²⁷.

O desencanto de 1971 dá lugar a uma profunda conexão entre seu trabalho e a psicanálise com Pierre Fédida. Em suas palavras:

Sem cabeça para escrever, num processo muito profundo de análise e criatividade. (...) Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar meu trabalho; jovens que elaboro um ano inteiro e são preparados desde a nostalgia do corpo – no fundo o *morcellement* do mesmo – até a reconstrução do mesmo para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo.²⁸

Na mesma carta ela também conta: "Ando numa fase de grande criatividade, escrevendo frases em que o corpo fala a si próprio através de suas partes. É o costurar do corpo, fase em que me encontro na psicanálise"²⁹. Por fim, Lygia acrescenta um comentário bastante revelador sobre o seu processo criativo com as proposições sensoriais. Ela diz que "é a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o

²⁶ CLARK; OITICICA, 1998, pp. 191-192.

²⁷ CLARK; OITICICA, 1998, p. 208.

²⁸ CLARK; OITICICA, 1998, p. 221.

²⁹ CLARK; OITICICA, 1998, p. 222.

corpo em si"³⁰. Ou seja, não se trata do corpo humano enquanto representação, mas aquilo que ele apresenta como marcas, afetos, memórias. Interessam os resquícios do passado que assombram o sujeito presente e as formas que essa fantasmática produz; as noções pré-concebidas que o impedem de se relacionar com o mundo sensível, diminuindo ou mesmo frustrando a manifestação de certa potência poética. São essas questões que a artista traz de volta ao Brasil em meados da década de 1970.

Do vazio dos corpos nasce uma poética

A situação que Lygia Clark encontra no Brasil não é diferente daquela que Hélio Oiticica adiantara nas cartas. Parte de seus amigos estava exilada, foragida, presa, desaparecida ou internada em instituições de saúde mental. Mas algo ocorre com a maneira como ela encara essa realidade, que está atravessada no corpo de muitos. Sua pesquisa poética ganha novo contorno: aqueles experimentos coletivos com objetos são realocados num processo de caráter terapêutico, cujo objetivo era tocar a fantasmática do participante e permitir que ele produzisse uma forma outra para ela. Esse participante será chamado de cliente e pagará pelo tratamento. A experiência estética com os Objetos Relacionais passa a ser oferecida em sessões de uma hora, de duas a três vezes por semana, no apartamento da artista, que ela chamava de consultório. Esse método foi sistematizado por volta de 1980 e aplicado com variações pontuais até a morte de Lygia, em 1988. Ainda hoje sua terapia é utilizada por artistas, psicólogos e psiquiatras que foram treinados por ela e têm autorização para continuar seu legado.

Os objetos, criados pela própria artista ou sugeridos pelas pessoas que vivenciavam a experiência, eram de constituição simplória: feitos com sacos de plástico cheios de ar, areia ou sementes, colchão feito com bolinhas de isopor, tubos de borracha ou papelão, conchas, cobertores de tecidos variados, entre outros. Que em contato com o corpo tinham função de provocar sensações e atingir o núcleo psicótico do sujeito, como Lygia Clark publicou certa vez³¹. Para assim contribuírem com a organização do si mesmo, do aspecto fisio-psíquico, da unidade do self. Diz-se que a proposição terapêutica com os Objetos Relacionais tem papel estruturante para o self porque a psicose muitas vezes é vivenciada como fraturas, fendas, buracos ou vazios no corpo. O objeto toca esse vazio e acaba incorporado no imaginário do corpo. "Essa incorporação é sentida como um religamento com o mundo, uma nova experiência cósmica, construindo uma membrana que preserva a individualidade e a ampliação do contato afetivo com a realidade"³², explica Lula Wanderley, artista e psiquiatra que trabalha com a Estruturação do Self no Espaço Aberto ao Tempo, instituição do complexo hospitalar Pedro II.

Mas, afinal, que corpo é esse que a ditadura militar produziu? Claro que não é um único nem de um só perfil. São tantos quanto são as pessoas que neles vivenciaram a violência política e social, as agressões físicas e as opressões psicológicas do regime.

³⁰ CLARK; OITICICA, 1998, p. 223.

³¹ CLARK, 1980, p. 50.

³² WANDERLEY, 2002, p. 41.

Corpos que Lygia Clark acolhia num “trabalho voltado para a liberdade do sujeito e uma vigilante crítica aos processos culturais do seu tempo”, como escreveu Wilson Coutinho³³.

Jards Macalé foi um dos amigos de Lygia Clark que vivenciara o tratamento. Anos depois, em entrevista a Suely Rolnik³⁴, ele contou que fez a terapia por dois anos, no meio dos quais deu “uma surtada legal, como muitos”. Durante a crise, foi levado até Lygia, que o acolheu com Lexotan e o Poema Sujo de Ferreira Gullar. Ele explica que, em 1968, houve o corte de todas as expectativas possíveis, o que provocava a sensação de vazio existencial. A artista o incitou a não lutar contra esse vazio, mas a deixar que a angústia se instalasse e fosse, aos poucos, se preenchendo de pulso vital. Porque o criativo e a poesia nasceriam daquele vazio, daquele atravessamento que rompe com a ordem do sujeito e rasga nele uma cova, seja para um cadáver ou para uma semente. Um vazio que pode neutralizar os desejos ou pode ser trabalhado no sentido da potência que produz um ato. Macalé deveria se deixar esvaziar. Foi assim que encontrou forças para se recuperar.

Embora Lygia Clark nunca tenha se expressado nesses termos, não parece absurda a hipótese de que a realidade brasileira provocara um ajuste peculiar em seu trabalho; pois ele avança da ideia da participação do público para outro lugar, que é o de permitir a essas pessoas elaborar uma forma singular de emancipação. Guy Brett cita a própria Lygia ao explicar que é através da libertação das suas fantasias, através da capacidade de porem suas fantasias fora de si mesmos, que os participantes encontrarão a medida daquilo que é real³⁵. O que nos leva a perguntar: qual é a medida do real? O Poema Sujo fornece uma pista a esse respeito:

*Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de
Gente, barulho escuro do corpo, entrecortado de relâmpagos
Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos*

³³ COUTINHO, 1980.

³⁴ ROLNIK, 2012.

³⁵ LYGIA CLARK, 1997, p. 30.

para explodir como uma galáxia
 de leite
 no centro de tuas coxas no fundo
 de tua noite ávida
 cheiros de umbigo e de vagina
 graves cheiros indecifráveis
 como símbolos
 do corpo
 do teu corpo do meu corpo
 corpo
 que pode um sabre rasgar
 um caco de vidro
 uma navalha
 meu corpo cheio de sangue
 que o irriga como a um continente
 ou um jardim
 circulando por meus braços
 por meus dedos
 enquanto discuto caminho
 lembro relembro
 meu sangue feito de fases que aspiro
 dos céus da cidade estrangeira
 com a ajuda dos plátanos
 e que pode – por um descuido – esvaír-se por meu
 pulso
 aberto
 Meu corpo
 que deitado na cama vejo
 como um objeto no espaço
 que mede 1,70m
 e que sou eu: essa coisa
 deitada
 barriga pernas pés
 com cinco dedos cada um (por que
 não seis?)
 joelhos e tornozelos
 para mover-se
 sentar-se
 levantar-se

*meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo*³⁶

A ditadura militar provocou uma rigidez absoluta das linhas orgânicas, que perderam a sinuosidade e a maleabilidade, perderam a sensualidade e a porosidade que regulam

³⁶ GULLAR, 2008, pp. 11-13.

os fluxos do dentro e do fora. Os matizes foram feitos preto ou branco. Os contornos, deformados à força repressora, de certa maneira puseram o dentro num estado de caos, desordem, desorientação. Lygia Clark responde a isso com uma experiência que possibilita uma reorganização desse caos, um afrouxamento das fronteiras, um amolecimento da máquina. Por meio da sua poética o sujeito descobriria em si mesmo a potência de ser, tanto a potência de sim quanto a potência de não. E nesse sentido seu trabalho tem algo de clínico. Afinal, como Lula Wanderley salienta, "arte e loucura nada têm em comum, exceto o fato de que ambas dizem respeito à vida na qualidade de forças e limites da experiência de viver"³⁷. Em outras palavras, não se trata de idealizar o trabalho de Lygia Clark nem de localizá-lo no território bem delimitado da arte ou da clínica, mas de buscar compreender o que a sua ambiguidade oferece àqueles corpos tão marcados pela soberania que os afligiu. Como Suely Rolnik escreveu, "a arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. (...) [Do seu corpo-ovo] nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu"³⁸.

Um corpo que a ditadura militar produziu é aquele do poema, com 1,70m de altura; muito pequeno se comparado com a grandeza do mundo ao seu redor, feito ainda menor pelo poder que incidia sobre ele e o oprimia. Um corpo que precisou carregar um fardo nas costas, que foi esmagado por esse fardo ou que, tendo superado o desafio, hoje ainda sente todo o tipo de dores. Foram essas dores que mobilizaram Lygia Clark. Não no sentido de saná-las, mas de tocá-las com certa poética que pusesse de pé o sujeito prostrado e que nutrisse o seu desejo de ser, de existir e de inventar-se a si mesmo com força suficiente para resistir aos horrores daquele Brasil.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Eduardo A. A. *Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas*. São Paulo: Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de mestrado.

COUTINHO, Wilson. A radical Lygia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1980.

CLARK, Lygia. *Descoberta da linha orgânica* (1954). Disponível em: <www.lygiaclark.org.br>. Acesso em 2011.

_____. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FABBRINI, Ricardo N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

³⁷ WANDERLEY, 2002, p. 16.

³⁸ LYGIA CLARK, 1997, p. 314.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros v. 20.

_____. Teoria do não-objeto. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LYGIA CLARK. Catálogo da exposição organizada pela Fundació Antoni Tàpies, Espanha (21 de outubro a 21 de dezembro de 1997), que excursionou por Marselha, Porto e Bruxelas no ano seguinte. Curadoria de Manuel J. Borja-Villel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

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

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: Projeto de Ativação de 26 Anos de Experimentações Corporais*. Série de 65 entrevistas realizadas desde 2002, que teve uma parte exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006 e também publicada junto com um livreto sob o título de Arquivo para uma Obra-Acontecimento. São Paulo: SESC, 2012. 20 DVDs.

_____. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2005). Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: fevereiro de 2011.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.