

Lygia Clark e Merleau-Ponty: Ecos de um entrelaçamento no corpo

Adriana Maria Silva

O Movimento Neoconcreto e a recepção do pensamento de Merleau-Ponty no cenário da arte brasileira.

Os escritos de Merleau-Ponty chegaram ao cenário artístico nacional através de dois críticos de arte brasileiros, Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016), que encontraram nas ideias de Merleau-Ponty alguns fundamentos e contribuições teóricas para a arte que estava sendo realizada no Brasil nos anos 50 e 60, de modo mais particular, no Rio de Janeiro. Mário Pedrosa será um dos primeiros intelectuais a divulgar a teoria da Gestalt no âmbito nacional, quando da defesa de sua tese em 1949, intitulada de *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Supõe-se que, ao estudar e incorporar a teoria da Gestalt em sua pesquisa, o crítico de arte brasileiro tenha também estudado os seguidores e críticos da Gestalt e, entre eles, o próprio Merleau-Ponty, importando considerar que Merleau-Ponty nesse período já havia publicado *Estrutura do comportamento* e *Fenomenologia da Percepção*, obras em que realiza diversas reflexões acerca da Gestalt (Maluf, 2007, p. 11-12). Contudo, Mário Pedrosa, mesmo utilizando descrições e conceitos oriundos da fenomenologia e indicando a necessidade de estabelecer um estilo inédito e inovado das formas artísticas, não irá se ocupar em desenvolver uma leitura crítica aprofundada da Gestalt. O que advogava o crítico brasileiro era que a arte deveria estabelecer um afastamento da Gestalt, tal qual vinha sendo adotada até então no cenário artístico daquele tempo, mais especificamente ao modo em que a teoria foi

apropriada pelo concretismo. Sobre esse movimento artístico Otília Beatriz Fiori Arantes (1991) atesta:

O concretismo brasileiro surge na Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, em São Paulo [Brasil], é esse movimento que insere a arte brasileira nos quadros do modernismo [com figuras relevantes como Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade]. O concretismo defendia uma arte figurativa, geométrica, objetiva, mecânica e racional, aspectos que geram as principais divergências entre o concretismo e os, então, dissidentes que fundarão o neoconcretismo. Os neoconcretos abandonam a conceituação *a priori* sobre as coisas, defendendo o sentimento de liberdade, a quebra das categorias e a invenção (Arantes, 1991, p. 21).

Ainda segundo Arantes (2004, p. 30), foi a partir da descoberta pelos europeus do valor artístico das culturas arcaicas e com o pensamento universalista primitivo de artistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, arautos do movimento concreto, que, com o olho na Escola de Paris, os integrantes do concretismo puderam redescobrir a arte no Brasil.¹ Mário Pedrosa denunciou o referido movimento enquanto uma adaptação da iconografia ingênua de ornamentação popular com as novas técnicas vindas da França. Nota-se, assim, que o debate circundante no cenário da arte europeia, especialmente nas décadas de 50 e 60, influenciou significativamente os movimentos artísticos gestados no ceio da arte brasileira, “como em outros países de mesma trajetória histórica, em fase de amadurecimento cultural, sem grandes tradições consolidadas” (2004, p. 12-13). De modo diverso ao exposto, Mário Pedrosa buscou demonstrar a necessidade de um nexos orgânico entre a arte abstrata e a cultura material do país, o que fez os neovanguardistas ao procurarem uma obra total, restituindo a expressividade que fora abandonada

¹ Percebe-se que ainda nesse período, no Brasil, o recurso elegido para romper com o academicismo em arte era o internacionalismo, especificamente o que orbitava na cena artística parisiense. “Assim, atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira. Cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e o ‘clima’ parisiense onde imperava, nos anos 20, o *art déco* resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros nos anos 20 e 30. Paris, em particular, forneceria o ambiente propício para essas inspirações de ruptura”. (Amaral, 2012, p. 11).

pela arte concreta. Essa obra total pode ser entendida enquanto aquilo que “o poeta Ferreira Gullar tentou definir, com profunda intuição poética, como o ‘não-objeto’” (Pedrosa *apud* Arantes, 2004, p. 33).²

A postura crítica diante da arte concreta que incorporou o mecanicismo, o objetivismo se tornando uma arte excessivamente racionalizada, fez com que Ferreira Gullar e um grupo de artistas cariocas se aproximassem dos escritos de Merleau-Ponty, cujas reflexões correspondiam em grande parte aos interesses do tipo de arte que estava começando a ser produzida. Ferreira Gullar foi quem propriamente divulgou e disseminou o pensamento de Merleau-Ponty no cenário da arte brasileira, “a sua função dentro do grupo de artistas era um tanto quanto diferenciada, ele muitas vezes funcionava como um grande articulador de ideias e pensamentos do grupo, sendo o autor do Manifesto Neoconcreto e da Teoria do Não-objeto” (Maluf, 2007, p. 14).

O *Manifesto Neoconcreto* foi redigido por Ferreira Gullar e assinado por vários artistas, entre eles: Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanúdis (1915-1986). O documento foi lançado em 1959, na primeira exposição de arte *Neoconcreta* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e posteriormente publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 26-27/11/1960. Os termos do *Manifesto* se dirigiam e trabalhavam no campo da pintura, da escultura, da gravura e da literatura. O documento expressa uma crítica à atitude cientificista e ao racionalismo praticado até então pela arte brasileira, mais detidamente pelo concretismo paulistano. Lê-se no próprio Manifesto a importância atribuída às ideias de Merleau-Ponty e à Fenomenologia:

(...) 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

² “A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. 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 resto. Pura aparência” (Gullar, 2007, p. 90).

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 da Gestalt objetiva e por criar para si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (Gullar, *apud* Brito, 1999, p. 10-11).

Como vimos, além de Merleau-Ponty, alguns outros teóricos também tiveram destacada importância para a concepção do movimento neoconcreto, como: Susanne Langer (1895-1985), Ernest Cassirer (1874-1945) e W. Wleidlé [18--? 19--?], todos são citados, ao lado de Merleau-Ponty, no *Manifesto Neoconcreto* de 1959. Esse quadro teórico que compôs as reflexões da arte neoconcreta, permaneceu sendo elaborado mesmo depois a publicação do *Manifesto*, por exemplo, Herbert Marcuse também foi comentado e trazido para pensar as produções desenvolvidas por Hélio Oiticica, um dos principais expoentes artistas deste movimento. As pesquisas dos neoconcretos priorizavam tendências teóricas mais abertas e não apriorísticas, visto que o movimento se inseriu no que podemos chamar de fronteira entre a arte moderna e a arte contemporânea. Por esse motivo, a busca dos artistas neovanguardistas era a ampliação dos campos de produção da arte, outro modo de conceber a relação do espectador com a obra e a aproximação do fazer artístico com as relações do homem com o mundo.

Ferreira Gullar em sua obra *Etapas da arte contemporânea* (1985) adverte que os artistas do concretismo utilizavam o conceito de forma, tal como a psicologia da Gestalt, equiparando a percepção às leis do mundo físico. Em outros termos, para a teoria da Gestalt “não há diferença entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como manifestação exterior ao homem, subordinada a regulamentos do meio em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende” (Gullar *apud* Maluf, 2007, p. 18). O poeta brasileiro utilizará mais uma vez a argumentação fenomenológica de Merleau-Ponty para ratificar a sua crítica aos pressupostos da arte concreta, afirmando:

Maurice Merleau-Ponty (...), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre 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 *Gestaltheorie* – 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. (Gullar *apud* Maluf, 2007, p. 19).

Desse modo, o movimento Neoconcreto irá buscar a abertura ao mundo dos objetos e uma nova atitude perceptiva, a criação *do corpo, com o corpo*, como defendido por Merleau-Ponty. Esse movimento assinala os novos caminhos para a arte enquanto experimentação, a interseção, o entrecruzamento entre o dentro e o fora, a obra e o espectador, a arte e a vida, a mente e o corpo. A fenomenologia contribuiu para os artistas neoconcretos notadamente por apreender o corpo não como um objeto funcional, dotado apenas de funções fisiológicas e biológicas, mas enquanto *fenomenal* ou *da experiência vivida*, um corpo que deveria ser posto em questão, interrogado e redescoberto. As questões postas pelos artistas neoconcretos, particularmente Lygia Clark e Hélio Oiticica, os colocaram a margem daquilo que era considerado arte no período. “Esses artistas levantaram uma proposta poderosa: **o corpo sabe mais**. Sabe *mais* pela percepção (o grande eixo sobre o qual se construiu a dissidência neoconcreta) e sabe *mais*, por excesso ébrio, além (e ao mesmo tempo aquém) da consciência e da vontade” (Aguilar, 2016, p. 18-19).

Na próxima seção destaca-se a relevância atribuída ao corpo na obra de Lygia Clark, um corpo desdobrado, que se tornou o grande motivo da dessacralização do objeto artístico.

Ressensibilização da existência: aproximações entre a Fenomenologia de Merleau-Ponty e a obra de Lygia Clark **Lygia Clark: da profanação do objeto artístico ao corpo como obra de arte**

A artista Lygia Clark nasceu na cidade de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, em 23 de outubro de 1920. Saiu da sua terra natal para estudar com Roberto Burle Marx (1909-1994) no Rio de Janeiro, em 1947 e, posteriormente,

foi à França dar continuidade aos seus estudos com Fernand Léger (1881-1955), entre 1950 a 1952. Ao retornar ao Brasil, integrou-se ao grupo de artistas Neoconcretos. Lygia Clark foi convidada a lecionar na Faculdade de Artes Plásticas da Sorbonne-Paris, entre 1973 e 1976. Em 25 de abril de 1988 (aos 67 anos), Lygia Clark faleceu de infarto no Rio de Janeiro.

A artista mineira não demonstrava interesse em enfatizar a fundamentação teórica que constituía os seus trabalhos, nem mesmo tinha a preocupação de contribuir com pesquisas dessa natureza no âmbito do movimento Neoconcreto. Contudo, gostava de saber quais discussões filosóficas os seus colegas estavam promovendo no campo teórico da arte e quais leituras favoreciam a sustentação do movimento artístico em questão. Ferreira Gullar, um dos grandes amigos da artista, foi o principal interlocutor de Lygia Clark no tocante às bases teóricas do Neoconcretismo e foi por meio das conversas entre ambos que, provavelmente, a artista teve acesso às reflexões de Merleau-Ponty. Sobre as discussões teóricas Lygia Clark afirmou: “Fui engravidada pelos ouvidos”, “(...) não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude” (Clark *apud* Fabbrini, 1994, p. 12).

Encontramos como principais referências práticas na obra de Lygia Clark (e dos Neoconcretos) os artistas Piet Mondrian (1872-1944), Kazimir Malevich (1878-1935), Naum Gabo (1890-1977) e Vladimir Tatlin (1885-1953). Os referidos artistas fomentaram as mudanças no campo da arte durante o início do século XX. Mesmo sob essa influência, os Neoconcretos buscavam meios de ultrapassar a técnica mecanicista do construtivismo russo.

A partir das intervenções dos artistas Neoconcretos, as obras perderam o seu caráter meramente ilustrativo, figurativo, simbólico e passaram a integrar o mundo da vida, interagindo de modo frontal com o real. No ano posterior à publicação do *Manifesto Neoconcreto*, Lygia Clark leva o grande prêmio da VI Bienal com a escultura “Bichos” (ver: Figura 2), construções geométricas de estrutura metálica que eram articuladas por meio de dobradiças e que, para ganharem sentido, precisavam ser manipuladas pelo espectador. Foi nesse momento que Lygia Clark abandonou o suporte da moldura, o espaço bidimensional do quadro, e se abriu para o real, o espaço tridimensional. A proposta da artista provoca a dissolução da fronteira entre a obra de arte e o espectador, a profanação do objeto artístico e a ruptura com o *locus* tradicional do objeto artístico.

A trajetória artística de Lygia Clark foi marcada por rupturas e descontinuidades internas, contudo, há uma coerência no sentido da busca pelo entrelaçamento entre o sujeito e o objeto, entre o visível e o invisível e a defesa por uma experimentação orgânica da arte como a própria vida humana. Embora não possamos afirmar que Lygia Clark fundamenta as suas produções de arte na fenomenologia de Merleau-Ponty, é inegável que a artista demonstra em sua trajetória um modo fenomenológico de apreensão do mundo, notadamente ao eleger o corpo como a própria obra de arte. Nas palavras de Lygia Clark:

Em geral, a arte sai da barriga, não da cabeça (...) do centro nevrálgico do corpo humano, onde tudo que importa tem sua origem mais profunda.

(...) Cada vez que ataco uma nova fase de minha obra, experimento todos os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu tenho as verdadeiras perturbações físicas, a vertigem, por exemplo, até o momento em que chego a identificar, reconhecer esta nova expressão de minha obra em minha vida de todos os dias, (...) vida-corrente, espontânea e natural, como o ato de comer. (Clark *apud* Fabbrini, 1994, p. 12).

A pesquisadora de arte Maria Alice Milliet em seu livro *Lygia Clark: obra-trajeto*, assegura que o Neoconcretismo recorreu ao pensamento encarnado, que não é dissociado do corpo, e que se configura enquanto aspecto inalienável de todo o conhecimento. Sobre esse registro, a arte neoconcreta em sua expressividade se vincula incontestavelmente com a apreensão fenomenológica do mundo, “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” (Milliet, 1992, p. 92). No neoconcretismo a afirmação completa da integração entre o domínio psicossensorial do homem era a exigência para torna-lo capaz de gerar uma objetividade mais profunda porque indissociada (Ibid.). Nesse sentido, não há uma predominância entre o que é *visível* objetivamente e aquilo que a obra provoca no interior/*invisível* das nossas sensações corpóreas, em outros termos, há uma ambiguidade própria na tessitura do fazer do artista.

As fases da obra de Lygia Clark representam uma constante interrogação e inquietação. Percebe-se, particularmente a partir da segunda etapa da trajetória da artista, uma arte que reforça a poética da *não* representação. A busca de uma

significação que se fundava em si mesma, que não se referia a nenhum objeto dado e/ou aos sentidos comumente atribuídos a ele, a significação da obra seria estabelecida na interação entre o sujeito/espectador e o objeto. Desse modo, havia um estímulo duplo, a obra convidava o espectador que, a partir da sua exploração, ampliava o campo de potencialidades e de sentidos do objeto artístico, independente da catalogação que ele tivesse recebido antes.

“A obra passa a emanar, receber vida e se transforma nas mãos do espectador, ela passa a ser mais vulnerável, ‘mais humana’, mais ‘orgânica’. Os títulos que Lygia Clark atribui às suas obras revelam esse ‘envolvimento contínuo e cada vez mais intenso com o mundo’” (Maluf, 2007, p. 25). Nesse sentido, observa-se que a artista, no momento em que se retirou do espaço bidimensional da moldura, dedicou-se a construção espacial tridimensional, em que a participação ativa do espectador era primordial para o acontecimento da obra. Nesta etapa percebe-se que a artista demonstrou uma aproximação maior das questões relativas à natureza, do mundo vivo, como evidenciou nas séries: *Casulos* (1959) e *Bichos* (1960). A fase intermediária, que marcou a ruptura com o objeto artístico, foi assinalada pelo contato cada vez maior com o público, são experiências deste período: *Caminhando* (1964) e *Respire Comigo* (1966). Até, finalmente, Lygia Clark estabelecer o corpo como a própria unidade artística, passando a dar ênfase direta à vida, à estrutura orgânica humana e estabelecendo o vínculo incindível, através da corporeidade e da sensorialidade, do público com o acontecimento da obra. Nesse período, foram emblemáticas as instalações *O Eu e o Tu: Roupa-corpo-roupa* (1967) e *A Casa é o Corpo* (1968). Dessas experiências com o corpo, Lygia Clark desenvolveu a prática terapêutica, promovendo um pioneirismo no âmbito da arte nacional, a saber, a articulação entre arte e ciência/psicanálise. A artista termina a sua trajetória artística e de vida criando experimentações em grupo, cuja finalidade era a terapia. Nesse período os *Objetos relacionais* funcionaram com o propósito terapêutico de reestruturação do *Self*.³ Abaixo, as obras das três fases que deliniam as produções artísticas de Lygia Clark, como explicitada anteriormente.

³ Esse trabalho não intenta desenvolver uma análise em torno do último período produtivo de Lygia Clark. Sem dúvida, essa etapa exigiria um estudo pormenorizado e mais cuidadoso que envolveria outros campos de pesquisa como, por exemplo, o da psicanálise. Como não há como avançar nessas reflexões, considerando os limites imputados a essa publicação, indica-se a leitura: Bittencourt, Nívea. *A vassoura da bruxa: Lygia Clark na arte da loucura*. Rio de Janeiro: Novamente, 2002.

Esculturas das séries “casulos” e “bichos” de 1959-1960, que marcam o momento em que sua arte sai das telas e ganham o espaço Tridimensional.

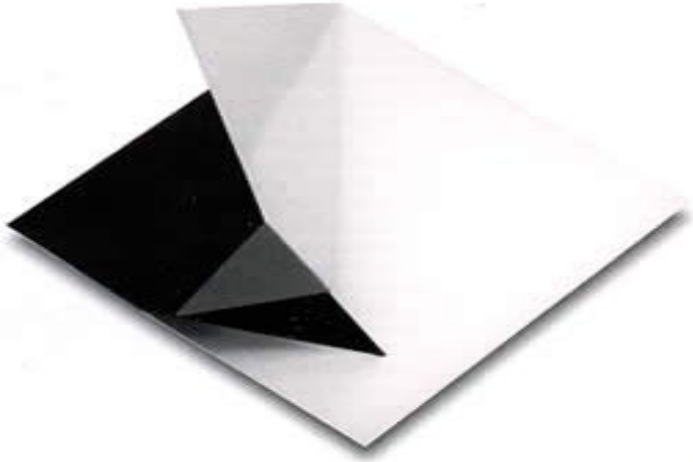


Figura 1 – Casulo, 1959. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>> Acesso em: 20 mar. 2017



Figura 2 – Bichos, 1960. MoMa – New York Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6732?language=pt>> Acesso em: 20 mar. 2017

Experiências sensoriais de 1964-1966: “Caminhando” e “Respire comigo”



Figura 3 – Caminhando, 1964. MoMa – New York Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6736>> Acesso em: 20 mar. 2017



Figura 4 – Respire comigo, 1966. MoMa – New York Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6738>> Acesso em: 20 mar. 2017

Instalações de 1966-1968:

“O Eu e o Tu: Roupa-corpo-roupa” e “A casa é o corpo: labirinto”



Figura 5 – O Eu e o Tu: Roupa-corpo-roupa, 1968. Associação Lygia Clark – Brasil Disponível em: < <http://cso.fba.ul.pt/> > Acesso em: 20 mar. 2017



Figura 6 – A casa é o corpo: labirinto, 1968. MoMa – New York Disponível em: < <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6789> > Acesso em: 20 mar. 2017

Percepção, sensação e corpo: tessitura do entrelaçamento

Na obra de Lygia Clark o tema da percepção, como vimos, foi retomado no sentido de abertura para as sensações do corpo vivo/vivido. Nesse sentido, é possível atestar uma estreita vinculação das proposições da artista com as análises desenvolvidas por Merleau-Ponty em *A Fenomenologia da percepção* (1945). Para o pensador francês, o corpo é a nossa abertura ao mundo; a partir da experiência corpórea nos comunicamos com a realidade circundante sem retê-la, sem fixá-la em ideia. Sobre essa questão, o filósofo dirá:

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade (2011, p. 269).

Desse modo, observa-se que o corpo, na reflexão merleau-pontyana, se insere em um esboço provisório de *totalidade* e não permite outro modo de se fazer conhecido, senão sendo vivido. O *corpo próprio*, aquele que por meio do qual meus pensamentos e sentimentos, por assim dizer, “fazem contato” com os objetos, de forma que um mundo existe para mim: é o corpo em “primeira pessoa”, como sujeito da experiência (Matthews, 2011, p. 116, 191).

É importante advertir que o percurso seguido pelo filósofo, na obra *A fenomenologia da percepção*, concentra as reflexões sobre o corpo no âmbito da percepção.⁴ As análises fenomenológicas sobre o *corpo próprio* ou *corpo fenomenal/perceptivo*, elucidam a busca de Merleau-Ponty por uma

⁴ O recorte estabelecido para a produção desse texto não alude às reflexões posteriores de Merleau-Ponty, que incidirão em suas investigações no âmbito ontológico e a adoção do conceito de *carne*, para além do que pode o *corpo próprio*. Na ótica adotada por esse trabalho, a questão da *carne* deve ser aprofundada pela lente da psicanálise, sendo possível, ademais, desenvolver uma chave interpretativa interessante entre o último pensamento de Merleau-Ponty e a última fase produtiva de Lygia Clark, em que a artista coloca em cheque a fronteira entre arte e terapia.

subjetividade enraizada no mundo, diferentemente da visão objetivante das ciências. A fenomenologia merleau-pontyana se compromete em retornar ao mundo vivido da experiência, se distanciando de uma consciência descolada do corpo e assumindo uma reflexão corporificada. Para o filósofo, a experiência sensível produz sentidos que se antecipam às reduções determinadas pelo entendimento. Em outras palavras, a ação, o sentimento e a vontade são maneiras originárias de criar significados liberados, tanto do objetivismo quanto do subjetivismo extremos. Nesse contexto, é possível estabelecer um tipo de razão radicada na experiência sensível. Sobre isso Merleau-Ponty assegura:

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não 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 uma 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 (2011, p. 18).

Nesse mesmo contexto de reabertura do problema da percepção e da centralidade das ações no corpo, também se encontra a obra de Lygia Clark. Na concepção de arte da artista o objeto e o sujeito estão enredados um com o outro, ou seja, o novo comportamento perceptivo foi sendo elaborado na medida em que o espectador passou cada vez mais a interagir com a obra, até chegar a ser o próprio (corpo) da proposição artística. Nesse mesmo sentido, para Merleau-Ponty, a criação de sentidos e de significações, a partir da interação dos corpos com o mundo, é a condição mesma da imbricação entre o sujeito e o objeto, por meio da percepção. Em a *Fenomenologia da percepção* lê-se: “Na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando o objeto, nós somos para o objeto e o confundimos 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” (2011, p. 320).

Lygia Clark buscava no sentimento de totalidade a conjugação entre o dentro e o fora, o sujeito e o objeto, o visível e o invisível. A constante busca pela dissolução dessas fronteiras, foi marca não apenas do trabalho artístico de Lygia Clark, mas também motivo das diversas discussões desenvolvidas por Merleau-Ponty. Não é ocasionalmente o engajamento e o interesse do filósofo francês pelo trabalho prático dos artistas, para ele, é na arte que vemos, em ato, a quebra desses limites. Por conseguinte, a leitura realizada por Merleau-Ponty da obra de Cézanne, descrita no ensaio *A dúvida de Cézanne*, publicado no mesmo ano em que o filósofo publica *a Fenomenologia da percepção* (1945) reforça as suas teses fenomenológicas. Lê-se no referido ensaio:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e a sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre os “sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos as ciências (2013, p. 131).

A busca pela organicidade, por um estágio pré-reflexivo que não opera com o sentido dado, constituído e acabado estabelece a premissa da criação e a necessidade de outro modo de apreensão do mundo. Nesse *lócus* estético, em que a sensação e o pensamento não estão separados, encontra-se o fundamento e a condição para a restituição do nosso contato genuíno com o mundo e com os outros. O entrelaçamento entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a obra de Lygia Clark, na ótica adotada por esse trabalho, reside precisamente nessa exigência de resgatar a experiência sensível, de ressensibilizar a existência e de reestabelecer a frequentação entre o homem e a sua própria natureza.

“A casa é o corpo: labirinto (1968)” de Lygia Clark

Na instalação *A casa é o corpo: labirinto* (ver Figura 7) criada em 1968, é possível constatar a aproximação entre a experiência desenvolvida por Lygia Clark com o corpo e a leitura fenomenológica de Merleau-Ponty sobre

a corporeidade. A artista faz uma incursão pelo corpo humano, por meio de uma construção sensorial que remonta as quatro etapas para o acontecimento do nascimento: penetração, ovulação, germinação e expulsão. Conforme a descrição da própria Lygia Clark a instalação:

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 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. (Clark, “A casa é o corpo, 1968”).

A instalação *A casa é o corpo: labirinto*, não apenas convoca a redescoberta do sentir, por meio dos distintos materiais que permitem o contato com diversas sensações que constituem a natureza orgânica do homem, mas também convoca a redescoberta do próprio corpo. Considerando que o corpo passa ser a obra e que abriga, dentro de si, um corpo. Há uma vinculação direta com a ideia de nascer novamente, de fazer renascer o contato com o que é propriamente humano. “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” (Maluf, 2007, p. 98).

O sentido da obra é atribuído por contato, por inerência, por experiência e, nesse caso, recriando a si como uma obra de arte. Como diria Merleau-Ponty: “a experiência se dá no pré-reflexivo, 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” (2011, p. 464).

A casa é o corpo (1968), parte da exposição Lygia Clark no MAM, São Paulo (1º de junho de 1999)



Figura 7 – Maluf (2007, p. 97).

Bibliografia

- Aguilar, G. (2016). *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro.
- Amaral, A. (2012). O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. *Revista USP: Dossiê Arte Moderna, 94*, 9-18. São Paulo, Junho/Julho/Agosto.
- Arantes, O. B. (2004). Prefácio. En M. Pedrosa (Ed.), *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Arantes, O. B. F. (1991). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta.

- Bittencourt, N. (2002). *A vassoura da bruxa: Lygia Clark na arte da loucura*. Rio de Janeiro: Novamente.
- Brett, G. (1999). Lygia Clark: seis células. En *Lygia Clark*. Catálogo de exposição ocorrida entre 21 de outubro de 1997 e 28 de fevereiro de 1999, (pp. 22-23). Barcelona, Marseille, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro.
- Brito, R. (1999). [1975]. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Clark, L. (1971). *A coragem e a magia de ser contemporâneo*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. En *M. A. Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP.
- Clark, L. (1996). *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Fabrini, R. N. (1994). *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas.
- Gullar, F. (1958). *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Gullar, F. (1959). *Manifesto*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Catálogo].
- Gullar, F. (1985). *Etapas da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Rivan.
- Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify Edições.
- Itaú Cultural. (2007). *Artes Visuais, Lygia Clark*. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>.
- Maluf, D. P. (2007). *Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos*. (Disertación de Maestrado). Universidade Estadual de Campinas, San Pablo.
- Matthews, E. (2011). *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da Percepção*. C. A. Ribeiro de Moura (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *A dúvida de Cézanne* In *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify.
- Milliet, M. A. (1992). *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, M. (1995). O conflito entre o 'dizer' e o 'exprimir'. En *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. (pp. 3-52). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Pedrosa, M. y Arantes, O. (Org.) (2004). *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.