

Maquinaria Íntima: Um exame marcuseano sobre a obra *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark¹

Catherine Dawson

Em 31 de março de 1964, um golpe no Brasil derrubou a presidência liberal democrática de João Goulart. A ditadura militar que assumiu tornou-se quase imediatamente infame pela implementação de um regime autoritário e de enorme violência.² Em resposta a essa mudança dramática no clima político, inúmeros artistas afastaram-se do trabalho manifestadamente nacionalista, recorrendo a políticas mais sutis, por meio da instalação e participação.³ Uma figura central neste movimento foi Lygia Clark, que representou o Brasil na Bienal de Veneza em 1968, e permaneceria em exílio na Europa nos anos seguintes.⁴ Importante feira internacional de arte de seu tempo, a Bienal apresentou a obra de artistas selecionados por cada uma das sessenta nações participantes. A contribuição de Clark foi *A Casa é o Corpo* (fig. 1), uma grande obra interativa que simula, com materiais simples, o processo da reprodução humano, da fecundação ao nascimento.

¹ Este artigo foi escrito utilizando um quadro conceitual concebido por Jonathan D. Katz. Seu próximo livro, *Art, Eros, and the Sixties*, é um exame das artes visuais, das teorias do corpo, e das políticas da década de 1960. Tenho também uma dívida de gratidão para com Jasmina Tumbas que, junto com Jonathan D. Katz, ofereceu apoio editorial e orientação conceitual para transformar esta pesquisa em uma publicação.

² “Não se trata do problema do sentir a poética através da forma. A estrutura existe apenas como um suporte para o gesto expressivo... o ato de fazer... nada tem a ver com o artista e sim com o espectador. Ao apresentar este tipo de ideia, o artista, na realidade, oferece o “vazio-pleno”, no qual todas as potencialidades de escolha advém por meio do acontecimento... O ato torna o homem contemporâneo ciente de que a poética não está fora dele, mas nele, e que ele sempre havia projetado isso por meio do objeto chamado arte”.

³ Claudia CALIRMAN. *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke: Durham, 2012; p.1.

⁴ A Bienal de Veneza foi inaugurada em 1895 e ocorria a cada dois anos até 1909, momento em que a exposição fora atrasada em um ano para evitar a concorrência com uma grande mostra nacional em Roma. Começando em 1910, ocorreu a cada dois anos, exceto no período das duas guerras mundiais, até 1992, quando a mostra foi adiantada em um ano para coincidir com o centenário da exposição.

Lygia Clark, *A Casa é o Corpo* (1968), instalado na Bienal de Veneza, 1968.



Ao tematizar a sensualidade e o retorno ao útero, *A Casa é o Corpo* repercutiu as concepções nacionalistas do Brasil fomentadas pela ditadura, programa ideológico que incluía a reprodução dos papéis tradicionais de gênero, como uma “nação da Tropicália” e a reinserção da sensualidade como fundamental para a identidade cultural brasileira. Examinada através de uma ótica marcusiana, no entanto, a instalação de Clark aparece como uma afirmação da eficácia do sentimento oceânico como um modo de compensação política para a vida sob regime autoritário. *A casa é o corpo* oferece uma mudança na consciência corporal que pareceu estar em sintonia com a ideologia da ditadura sob a qual foi concebida, enquanto que paralelamente, e de forma invisível para a máquina de poder, ofereceu a possibilidade de uma fuga sensorial em níveis tanto somático quanto coletivo.

Para Marcuse, o domínio do social foi originalmente constituído por meio de uma tensão entre Eros e Thanatos, mas a ascensão do fetichismo da mercadoria indicou que a cultura ocidental tinha começado a sofrer um desequilíbrio em favor de Thanatos.⁵ Em *Eros e Civilização*, Marcuse nuançou a análise cultural marxista com as teorias de Freud para afirmar que o poder na sociedade capitalista tardia é alcançado pelo controle do acesso à capacidade produtiva por meio de uma economia de escassez. Quando a economia libidinal do princípio do prazer é sublimada, posta a serviço do princípio de realidade, a conectividade acaba subordinada pela produtividade. Mas descentralizar o foco da vida do núcleo do trabalho representa um desafio para o sistema; e, para Marcuse, apenas Eros – o domínio do sensual – tem o poder de dominar as forças destrutivas de Thanatos.⁶ Sob estas novas condições, a escassez seria substituída por

⁵ MARCUSE. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon Press, 1966; p. 47.

⁶ *Ibid*, p. 27-29; p. 92-93.

provisões suficientes, e a civilização poderia migrar para uma economia libidinal baseada na satisfação dos desejos sensoriais.⁷

Em contraposição à visão utópica de Marcuse em *Eros and Civilization*, a ditadura brasileira, que tomou o poder no mesmo ano em que fora publicado *One Dimensional Man*, notabilizou-se pela enormidade de injustiças contra o povo brasileiro. A Doutrina de Segurança Nacional, uma ultraviolenta instanciação da cultura de conformidade oriunda dos Estados Unidos durante a guerra fria, funcionou desde o início do regime como uma justificativa para amplas restrições ao exercício da liberdade de expressão, e para a violenta repressão da dissidência política que incluía tortura, desaparecimento e morte. Em 1968 – mesmo ano que Clark deixou o Brasil – o regime instituiu o Ato Internacional Número Cinco, ou AI-5, uma peça de legislação que forçou todos os órgãos legislativos não militares a um recesso indeterminado, tornando ilegal todos os encontros não ordenados pela polícia, e suspendeu o *habeas corpus*. Foi nessas condições que Clark concebeu *A Casa é o Corpo*, instalando-a na Itália. Como um evento patrocinado pelo Estado e de grande visibilidade no cenário internacional, a Bienal de Veneza de 1968 tornou-se um alvo para intervenções políticas que refletiam a agitação social de muitas nações ocidentais. Na tentativa de frustrar os esforços de ativistas, a exposição foi inaugurada sob proteção policial, e várias artistas - que, assim como Clark, haviam sido convidadas para representarem seus países de origem - colocaram objetos de costas para o público, embrulharam seus trabalhos em faixas contra a guerra, ou se retiraram da exposição por completo.

A Casa é o Corpo é composta de dois cubos de dois metros e meio, feitos com um tecido preto esticado sobre armações de madeira, separadas por uma cúpula de plástico transparente no formato de uma lágrima. O espectador – ou participante, como Clark refere-se àquelas que interagiram com sua arte – entra pelo lado esquerdo da instalação, através de uma abertura no tecido, e mergulha em uma relativa escuridão.

⁷ Ibid, p.93.

Imagens de uma participante na câmara “Penetração”, no MoMA, em Nova York, 2014.



Este cubo é dividido em dois ambientes: o primeiro, intitulado “Penetração”, é repleto de balões brancos que causam uma sensação de claustrofobia. As participantes tornam-se uma só, em um mar de esperma, amontoadas em um pequeno espaço, que incentiva o movimento rápido, posicionando-se como o espermatozoide com maior chance de alcançar o óvulo. “Ovulação”, o segundo ambiente, é igualmente escuro, com um piso elástico, no qual a participante assume o papel feminino de um óvulo viajando pela tuba uterina. O corredor escuro e vazio é a primeira sugestão do sentimento oceânico: a pressão dos balões, acompanhada da ausência de coerção espacial e de um piso que se move com o peso do corpo, torna as participantes especialmente conscientes dos limites, ou da falta deles, entre o eu e o outro.

Em um desafio aos conceitos normativos de gênero, no momento em que a participante sai do primeiro cubo preto, ela terá desempenhado papéis masculinos e femininos – penetrador, esperma e óvulo. Essa fusão é de particular importância no contexto dos anos sessenta, uma década repleta de mudanças nas políticas de gênero e identidade na cultura ocidental. Foi nesse período que artistas do sexo feminino começaram a produzir obras que desafiaram o “olhar masculino” – o pressuposto de que o espectador de uma obra de arte é um homem – e tentaram, ao invés disso, afirmar uma posição de poder do espectador, além da integridade corpórea. Ao replicar um processo possível somente em um corpo feminino, o trabalho de Clark enfatiza a reprodução feminina, não a masculina. Isso também é marcante se considerarmos a ideologia cultural que dominou o Brasil nesta época: enquanto que o rígido controle militar está frequentemente inscrito em e através da masculinidade, Clark situa uma resposta

possível, a esse poder repressor totalitário, dentro de uma economia da corporificação feminina.

“Germinação”, a terceira etapa de *A Casa é o Corpo*, é caracterizada pelo retorno da participante à luz, onde esta encontrar-se-á encapsulada em um domo de plástico transparente.

Imagem de uma participante em “Germinação”, o terceiro estágio de *A Casa é o Corpo*, instalado no MoMA, 2014



Imagem de um participante em “Germinação”, instalado no MoMA, em 2014.



Ela pode ver e ser vista, escutar e ser ouvida, mas as vistas e os sons são velados pela membrana plástica. A luz é um choque neste processo, mas seu repertório sensorial volta-se sobre a participante, tornando-a particularmente consciente da centralidade desta sensação para a sua experiência do mundo. Aqui, a participante assume uma posição que não é masculina nem feminina. Antes, ela está aqui como um feto ainda sem gênero, submerso no líquido amniótico, momento em que todas as suas

necessidades estavam satisfeitas. Diferentemente da condição de vida de um sujeito sob regime autoritário, “Germinação” convida a participante, ali imersa, a revisitar o momento antes da diferenciação sexual, antes de entrar em uma existência ditada pelas hierarquias construídas em torno da diferença.

Tanto Marx quanto Freud postulam a diferença sexual como uma construção fundamental da cultura ocidental. Sintetizando os dois, Marcuse argumenta que o momento que antecede a diferenciação sexual é a instância final antes que as hierarquias tomem conta e estruturam cada aspecto da experiência. Marcuse chama a atenção para o sentimento oceânico, pois é aí que ele situa “o germe de um diferente princípio de realidade: a catexia libidinal do ego (o próprio corpo) pode tornar-se a fonte e o reservatório para uma nova catexia libidinal do mundo objetivo”.⁸ Neste âmbito, por meio dos meios sensoriais, as distinções entre o eu e outro colapsam, sem referência às condições sociais determinantes da diferença. Mas para retornar ao sentimento oceânico, o sujeito deve atravessar a distância entre o consciente e o inconsciente por meio da sublimação. A sublimação torna as operações de poder invisíveis, permitindo que o sujeito aja – e até mesmo resista – de acordo com as determinações do sistema. Mas, enquanto Freud postulava a sublimação como um mecanismo de defesa inconsciente, Marcuse argumentava que a sublimação ocorre parcialmente em meio ao domínio social. Como tal, do ponto de vista marcuseano, o processo de dessublimação, também consciente, pode ser entendido como um modo de expor as operações de poder que, tanto nas formulações marcuseanas quanto nas freudianas, são obscurecidas pelo processo de sublimação. É desta forma que, argumenta Marcuse, “a regressão assume uma função progressiva”.⁹ Ao realizar um retorno consciente ao desejo libidinal, o sujeito pode criar uma nova consciência sobre as condições de sua experiência, em vez de continuar a ofuscar a sensibilidade, ao perpetuar as forças opressivas do princípio de realidade.¹⁰ Ressalte-se que, como um sujeito constituído plenamente por condições alternativas de experiência, torna-se possível reconhecer as condições atuais como injustas, mas vulneráveis à mudança.

Na parte final de *A Casa é o Corpo*, a participante retorna à relativa escuridão da “Expulsão”, dentro do segundo cubo preto. Composto por um corredor que se torna

⁸ Ibidem, p.169.

⁹ Ibidem, 19.

¹⁰ O super-ego, para Marcuse e Freud, contém não apenas repressão ontogenética, mas também filogenética. Ibidem, p.20.

cada vez mais estreito, a sensação de pressão no interior do espaço aumenta à medida que a saída se aproxima.

Imagens do estágio final de “Expulsão”, na Bienal de Veneza (1968), e no MoMA, em Nova York (2014).



O corredor é coberto por imagens carnavalescas espelhadas, que distorcem lateralmente o reflexo da participante, apontando as mudanças ocasionadas no corpo feminino durante a gestação e o parto. O chão é coberto de pequenas bolas de plástico que sugerem, vagamente, a textura do canal de parto, e a saída dos lábios é coberta por tiras de fios e tecidos que vão do teto ao chão e que mantêm o ambiente escuro. Para sair, a participante precisa se esquivar, tirando material do caminho. Ela está assim consciente de ver a si mesma nascer novamente, e de que está ativa no processo de seu próprio renascimento – uma rica metáfora da possível mudança de consciência disponível em um novo despertar como esse.¹¹

Imagens de participantes na seção espelhada de “Expulsão”, no MoMA, 2014.



¹¹ Ibid, p.232; como também (de forma vigorosa) em MARCUSE, *One Dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1964; p. 98.

O quadro apresentado por Marcuse em *Eros e Civilização*, em 1955, é amplamente dispensado em *One-Dimensional Man*: mas, enquanto Marcuse compreende o capitalismo tardio enquanto uma ditadura em si, as condições deste diferem daquelas de uma ditadura militar. A consciência subjetiva sob a ditadura capitalista é fabricada através da hegemonia, que disfarça as operações de poder como sendo de interesse até mesmo dos sujeitos mais marginalizados. Porém, embora a dissidência possa ser cooptada, não se corre o risco de vida. Sob a ditadura militar, o sujeito não possui qualquer ilusão de liberdade física ou psicológica. A tortura, um campo no qual o aparato militar brasileiro é creditado como amplamente inovador, é praticada especificamente contra o aparato sensorial, de tal modo que o controle sobre o próprio corpo e a mente sejam minados. As táticas de tortura e terror retiram a sensação do indivíduo de que a segurança pode ser encontrada em qualquer lugar – mesmo na morte.

Sem precedentes pelo seu tamanho e tema, único no conjunto da obra de Clark,¹² *A Casa é o Corpo* é uma tentativa da artista de levar seu público a uma consciência da percepção sensorial e do desejo corporal que acontece em um movimento interior, somático, como um incitamento para uma mudança maior, filogenética. Essa série de estímulos hápticos [táteis] – um senso de proximidade que é inerente à conexão física entre sujeito e objeto – sobre o ótico – sentido que necessita de certo distanciamento – incentiva uma simpatia profunda pelo aspecto relacional. Associado ao jogo, Marcuse compreende o toque como parte da dimensão estética.¹³ A arte ao ativar a faculdade imaginativa proporciona uma outra via ao imperativo produtivista do princípio de realidade; não dependente de um imperativo produtivo, o jogo serve ao princípio de prazer.¹⁴ A interação em *A Casa é o Corpo* coloca o indivíduo em uma posição que lhe permite atravessar a distância entre as diferenças sexuais, possibilitando uma recusa da separação e da valorização produzida por meio de tais distinções. Desenvolver outros desejos ou quadros de referência para a experiência, em que essas realizações de resistência não sejam imediatamente identificadas pelo sistema de poder, permitem ao

¹² *Baba Antropofágica*, um trabalho concluído por Clark em 1973, também lida com temas de renascimento, porém coloca em primeiro plano o processo de morte como uma condição necessária para o renascimento na consciência. Tal obra também foi finalizada após seis anos no exílio, e é uma obra de múltiplos participantes e escolhas, em vez de um ambiente imersivo experimentado individualmente.

¹³ Marcuse. *Eros and Civilization*, p.177.

¹⁴ *Ibid*, p.183.

sujeito assumir o controle de sua própria experiência.¹⁵ É, portanto, na unidade do jogo e no estímulo imaginativo que *A Casa é o Corpo* revela o potencial para despertar no indivíduo o desejo de uma experiência alternativa.

A instalação de Clark, entretanto, é contextualmente específica em seu significado e impacto. Recentemente instalada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2014, *A Casa é o Corpo*, conjuntamente a outras obras de Clark, esteve exposta sem menções à ditadura militar sob a qual fora concebida. Essa reapresentação distante de seu contexto histórico retira do trabalho as poderosas repercussões que impulsionaram a sua criação. Todavia, a obra simula as condições sob as quais os princípios de realidade e prazer podem novamente existir em estase, como parte de uma economia libidinal não baseada na mercadoria. Clark seduz a participante imersa na obra com a possibilidade de reajustar a compreensão de sua experiência através do renascimento. Muitas vezes entendido como uma experiência individualizada, que se transforma em isolamento, o renascimento aqui oferece uma possibilidade conceitual imperceptível para quem não procura recorrer à ameaça da ordem. O ponto de vista de Marcuse sobre a impossibilidade de reparação à ditadura capitalista é que ações como protestos ou gritos de ordem estão sempre susceptíveis à cooptação, pois essas manifestações públicas de dissidência fortalecem a posição do regime. Mas despertar uma nova consciência corporal é uma mudança invisível às operações de poder, e por conseguinte escapa da cooptação ou expropriação violenta. *A Casa é o Corpo* parece falar a mesma língua da ditadura enquanto oferece, concomitantemente, a chance de uma libertação somática. A possibilidade de liberdade individual é uma sinédoque para uma liberação mais ampla – se uma pessoa pode ser seduzida, outra também pode – de tal forma que o isolamento, semelhantemente ao conceito de regressão de Marcuse pode, paradoxalmente, oferecer o renascimento coletivo. É provável que o participante mediano possa não ter consciência, e muito menos ser passível, do potencial conceitual de transformação disponível na obra de Clark. Mas há, contudo, a possibilidade de que possa despertar um desejo latente, e de que esse *re*-conhecimento possa ser realizado no sujeito para além dos limites da galeria ou do contexto do museu. É através da experiência oferecida em *A Casa é o Corpo*, que o indivíduo tem a chance de desejar ser livre de cooptação e da experiência de opressão – e fazê-lo em casa, por meio de seu próprio corpo, sem

¹⁵ Ibid, p.169.

depende das questionáveis estruturas governamentais ou de revoluções, e de seus resultados inerentemente imprevisíveis.

Tradução de Thiago Reis