



LHM

## LYGIA CLARK EM *NAVILOUCA*

Isis Diana Rost\*<sup>1</sup>

\*Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio)

e-mail: idrost55@gmail.com

**Resumo:** Projetada em edição única, *Navilouca* é uma concentração de artistas subterrâneos no auge da ditadura militar. Organizada por Torquato Neto e Waly Salomão em 1972, se diferencia das revistas literárias tradicionais, por seu caráter extensivo e intersemiótico, com espaço para artes sensoriais. Neste cenário, a relevância do corpo é cultivada num campo que oferece cada vez mais espaço, privilegiando a liberdade, a experimentação e a visibilidade de propostas subversivas. Comentaremos o entrelaçamento entre corpo e obra através do texto “Da supressão do objeto (anotações)”, escrito por Lygia Clark para a *Navilouca*, onde é possível perceber a figuração de um corpo em movimento criativo. Este corpo se mostra ambíguo, e comporta, nem sempre de forma harmoniosa, um lado pleno, luminoso, e outro fragmentado, obscuro. Neste corpo em movimentação são revelados alguns pontos de fuga e decifrados os modos de resistência frente o embrutecimento da ditadura. Aqui, o objetivo é apresentar este trabalho de Lygia Clark e explorar a escritura da artista, suas anotações sobre a relação entre corpo e objeto, além de retomar as ponderações acerca da perda da autoria.

**Palavras-chave:** *Navilouca*. Arte sensorial. Corpo lúdico. Lygia Clark. *Da supressão do objeto*.

### Lygia Clark in *Navilouca*

**Abstract:** Designed in a single edition, *Navilouca* is a concentration of underground artists at the height of the military dictatorship. Organized by Torquato Neto and Waly Salomão in 1972, it differs from traditional literary magazines, due to its extensive and intersemiotic character, with space for sensorial arts. In this scenario, the relevance of the body is cultivated in a field that offers more and more space, favoring freedom, experimentation and the visibility of subversive proposals. We will comment on the interweaving between body and work through the text “Da supressão do objeto (anotações)”, written by Lygia Clark for *Navilouca*, where it is possible to perceive the figuration of a body in creative movement. This body is ambiguous, and it contains, not always in a harmonious way, a full, luminous side, and a fragmented, dark side. In this moving body, some vanishing points

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Publicou "O Risco do Berro - Torquato, neto, Morte e Loucura" (2017) e "Navilouca ReVista" (2022), entre outros títulos. Lattes <http://lattes.cnpq.br/2444400392462044>. Orcid <https://orcid.org/0000-0002-9945-5931>.



are revealed and the modes of resistance against the brutalization of the dictatorship are deciphered. Here, the objective will be to present this work by Lygia Clark and explore the artist's writing, her notes on the relationship between body and object, in addition to resuming the considerations about the loss of authorship.

**Keywords:** *Navilouca*. Sensory art. Playful body. Lygia Clark. *Da supressão do objeto*.

## Na margem da margem

“Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. Penso e vivo a morte. Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra. Faço o meu mausoléu com caixas de fósforos.”  
- Lygia Clark

Em determinada época da nossa história, estar à margem significou uma tomada de decisão: a oposição. Surgem o cinema marginal, a literatura marginal, a música e a poesia, todos na margem da margem. “Essas designações recobriam uma gama muito elástica de manifestações culturais, artísticas e comportamentais; modalidades e formas diversas de produção alternativa, nas artes, no jornalismo, nos movimentos sociais.” (FAVARETTO, 2019). Este “excesso de marginalidade” deixa algo em evidência, nestes novos “espaços de reinvenção” às margens do sistema.

Entre as décadas de 1960 e 1970, surge a “contracultura”, movimento que tinha como base a insatisfação com normas e padrões estabelecidos pela sociedade, modeladora de hábitos, costumes, valores e tradições. Estas formas de contestação utilizavam os novos meios de comunicação de massa, como a TV, jornais e, claro, revistas. Neste contexto, as revistas se diferem num aspecto essencial: ela é concebida como obra de arte coletiva, onde a voz do autor individual dá lugar ao coro do grupo, no caso um coro de descontentes, não obstante o caráter recorrentemente efêmero e ao mesmo tempo uma constituição individual e coletiva. Tais atitudes “contraculturais” teriam aberto caminho inclusive para as políticas de minorias. A contracultura, cultura marginal, ou *Marginália*<sup>2</sup>, passou a fazer parte do debate cultural brasileiro a partir do final de 1968, até meados da década de 1970. Apesar da contracultura não ter surgido em decorrência do autoritarismo, ela se potencializou na luta contra uma imposta racionalidade, invocando as figuras do louco e do bandido.

<sup>2</sup> Termo que ficou comum para designar o lance da contracultura no Brasil, após o artigo publicado por Marisa Alvarez Lima na revista *O Cruzeiro*, em 12/12/1968: “Marginália – arte e cultura na idade da pedrada”.



O que ficou conhecido como contracultura, “nova consciência” ou “nova sensibilidade”, mantinha claras referências ao underground internacional em que a atitude drop out, o cair fora da sociedade, era veiculada por revistas, jornais, nas músicas e em rituais que pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida, que induzisse a novos comportamentos. Enquanto as maneiras neorromânticas, com as quais se apresentavam identificava os integrantes dessa onda contracultural como alienados, quando não, vagabundos, isto é, como desintegrados dos modos de vida habituais, os comportamentos portavam de fato inconformismo e desprezo, não simplesmente reativos, face ao autoritarismo, a burocratização e ao racionalismo da vida social burguesa (FAVARETTO, 2019, p. 32).

Este foi um ponto sempre bastante debatido: as relações de poder e a contracultura. A controvérsia pode ser sintetizada na oposição entre duas posições: considerar as atitudes alternativas do período do “desbunde” como fuga, reação defensiva da violência exercida pelo Estado e, portanto, expressão de alienação<sup>3</sup>, ou ao contrário, destacar seu aspecto crítico e criativo e a utilização da marginalidade e do signo da loucura para combater a racionalidade que o regime autoritário pretendia encarnar<sup>4</sup>. De fato, “a produção artístico-cultural dos anos 1970, longe de um suposto vazio, instaurou um processo extensivo de invenção, que incluiu a reelaboração das experiências anteriores, à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural” (FAVARETTO, 2019, p. 14). O discurso de esvaziamento cultural defendido pela intelectualidade pode ter fundamentos mais numa sensação de perda, de pressentir o inevitável fim de um modo de estar no mundo, do que uma ausência de produção cultural de fato. Fred Coelho corrobora:

Durante a escalada de beligerância política e social que ocorria em 1968, intensificaram-se os contatos produtivos entre Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Torquato Neto, Waly Salomão, entre outros. Essa conjuntura ocorreu em um momento histórico agudo, quando os embates do campo cultural brasileiro se tornavam cada vez mais violentos. Estar à margem, assim, não seria uma posição simplesmente de desistência ou de fraqueza dos envolvidos, mas sim uma opção consciente ante as possibilidades de participar desses embates (COELHO, 2010, p. 176).

A cultura brasileira traria à tona diversas tensões entre as formas de resistir à opressão da ditadura, chegando a discutir elementos da indústria cultural. Neste contexto, afirmamos que o “desbunde” pode ser compreendido como uma destas formas de

<sup>3</sup> Luciano Martins, A “Geração AI-5”; Roberto Schwarz, *Cultura e Política 1964-1969*.

<sup>4</sup> Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde 1960/1970*; Cláudio Novais Pinto Coelho, *A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária*; Lucy Dias, *Anos 70: enquanto corria a barca* e Frederico Coelho, *Eu, Brasileiro, confesso, minha culpa e o meu pecado*.



resistência. Apesar da importância de tais análises para a compreensão dos impasses daquele instante, existem aberturas capazes de tecer algumas ressalvas acerca de tais posições críticas. Celso Favaretto, em recente artigo:

Pode-se ressaltar que, em sua especificidade, a experiência contracultural foi um fenômeno que não pode ser simplesmente caracterizado como “reativo ou como uma “síndrome alienante”, sem relevância para os dispositivos de abertura da cultura brasileira em vista da reconquista das liberdades subtraídas pelo regime militar. Foi, como aliás assinala Luciano Martins, entre outras coisas, “um primeiro instrumento de contestação de um regime (ou de uma ordem social) percebidos como violadores de um valor essencial”. E nem tampouco situar suas “obras” no horizonte de expectativas da produção artística institucionalizada pelo sistema de arte e pelo mercado (FAVARETTO, 2019, p. 189).

Hélio Oiticica, uma das principais cabeças pensantes presente na *Navilouca*, (d)escreve para Lygia Clark em 1968 um pouco do sentimento de sua geração

Não sei bem quando tudo começou a ferver: creio que foi em abril. (...) Larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva – de certo modo descobri que não existe só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. (...) hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação. (Figueiredo, 1998, p. 44).

Em 17/05/1971, Lygia escreve para Oiticica, antecipando as angústias que seriam posteriormente localizadas em *Da supressão do objeto – anotações*:

vivo mudando, me interrogando maravilhada, sem controle de nada, dos mínimos acontecimentos, me deixando fluir, despojada de quase tudo, guardando somente minha integridade interior. Me sinto como caldeirão da própria porra, processo, me sinto toda lá até antes do nascer e acho que é nesse misturar que ora aparece a menina, o leite na mamadeira, a adulta-adúltera, a louca, a velha de 5 mil anos de idade, a atual, a equilibrada (...) o recriar-se inteira a partir de novas experiências antigas como o próprio nascer, ou até antes. Sem nada controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra antes projetada para fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade. Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Nada sei. O não-saber é lindo: é a descoberta, é a aceitação da mistura das situações das decalagens, das integrações do recomeço, do não-tempo linear, da percepção pura da descultura que nunca tive, fundando a minha própria, que é posta em questão sempre. A descoberta nunca pára (Figueiredo, 1998, p. 207-208).



## Navilouca

Em oposição ao discurso de esvaziamento cultural, a geração dos anos 1970 encontra nas revistas a liberdade de criação. Durante todo o século XX, as revistas atuaram de maneira profícua no campo literário, constituindo-se como principal veículo das poéticas, ideias e propostas / princípios estéticos dos grupos de artistas e intelectuais, reunidos em torno destas publicações. Driblando a repressão, diversas vezes com atitudes bem humoradas, remetendo ao dadaísmo, desenvolvem poéticas intersemióticas experimentais, incorporando o design gráfico e o signo das letras e das imagens.

Torquato Neto, jornalista e agitador cultural, escreve sobre a *Navilouca* na coluna *Geléia Geral*, em 1971, antecipando ao público a decisão de a revista sair em número único: “A *Navilouca*, (você já sabe) é uma revista em número único, primeiro e único, como o rei momo. A idéia é essa. Se pintar outra, pintará com outro nome, outra transação, outra coisa bem diferente”. (NETO, 2005). Luciano Figueiredo posteriormente comentou que eles pensaram nesta solução como uma espécie de drible à censura estabelecida pela ditadura militar, que geralmente proibia a circulação de jornais e revistas considerados subversivos logo após o terceiro ou quarto número ter sido publicado. Em edição única, não existiria essa ameaça.

*Navilouca* é uma das publicações mais cultuadas e menos estudadas da época da imprensa alternativa e da contracultura no Brasil. Organizada por Torquato Neto e Waly Salomão no início dos anos 70, período de acentuação da repressão e da censura do regime autoritário instalado em 1964, *Navilouca* reunia uma “turma da pesada”, como se dizia na época. Alguns conhecidos, outros nem tanto, todos voltados para o universo das experimentações e fusões artísticas que tomavam corpo no momento, modificando padrões estéticos e desafiando os cânones da literatura e das artes.

Em *Navilouca*, ressalta-se a capacidade de reunir vertentes diferentes no campo comum do experimental, explorando os percursos da contracultura num ambiente que favoreceu o florescimento do “Almanaque dos Aqualoucos”, como também foi chamada no subtítulo presente na capa. *Navilouca* foi montada através de quatro eixos: literatura, cinema, artes plásticas e design gráfico / fotomontagem.



Durante o período da ditadura militar, proliferavam as ‘revistas de invenção’ independentes, e seu número é contabilizado em torno de 150 publicações entre os anos de 1964-1980. A grande maioria teve vida efêmera. De certo modo, a exaustão causada pela 2ª Guerra acaba gerando no mundo inteiro uma instabilidade não apenas material quanto emocional. Ainda assim, desde os anos de 1950, o Brasil estava “irreconhecidamente inteligente”, na expressão de Roberto Schwarz<sup>5</sup>. A imagem era a de um país recém-campeão mundial de futebol, que ostentando ao mundo a Bossa Nova, experimentava a arte Neoconcreta e rumava para um governo socialista (ROST, 2021, p. 47).

Hollanda comenta que revistas como a *Navilouca* “injetavam vitalidade no torpor em que ficou o Brasil no começo do governo Médice. (...) Todo mundo estava sufocado com tanta repressão. Foi justamente em 1971, que começou a aparecer uma brisa no ar, ligada à vontade que as pessoas tinham de inventar, explodir com todo o comportamento super-reprimido pela situação política daquele momento” (HOLLANDA, 1981).

Omar Khouri lembra que “as revistas tiveram um papel fundamental na veiculação da poesia, a partir dos anos 70” (KHOURI, 2003, p. 13), pois agora as revistas já não possuíam a função de divulgar movimentos e manifestos, diferindo das antecessoras. Entretanto, *Navilouca* se diferenciava das revistas literárias, pois possuía o caráter mais extensivo e intersemiótico, abrindo espaço para as poéticas visuais. É considerada a primeira revista experimental dos anos 1970, apontando a ligação entre os poetas concretos e os jovens marginais (ROST, 2022). A democratização dos meios de produção impulsiona o surgimento da imprensa alternativa, comprometida com este *modus operandi* experimental. Torquato Neto chama atenção para a discussão entre o suposto esvaziamento cultural que estaria estabelecido

Onde estão as obras? Onde estão as obras? Ontem li alguém perguntando isso. As obras, no caso, são as obras da rapaziada. As obras, por exemplo, meu amigo, estão lá na praia, no monte da Gal, ou no Teresão, ou na Bahia ou diante da janela (que você sempre esquece de olhar). As obras, algumas: corpo queimado de sol, roupas e cucas coloridas, você indo por dentro do verão. As obras, malandro, são a própria vida (que você sempre esquece de viver) (NETO, 2005, p. 313).

*Navilouca* foi planejada e cuidadosamente montada durante 1972, com projeto gráfico de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo e ousada diagramação de Ana Maria, esposa de Torquato; porém só seria lançada publicamente entre dezembro de 1974 até junho de 1975 (ROST, 2022). Hoje, a *Navilouca* é vista como antologia de poetas envolvidos na experimentação

<sup>5</sup> SCHWARZ, 1978, p. 69



e um marco dentre as publicações alternativas. Trata-se de algo amplo, verdadeiro almanaque das artes experimentais, englobando poesia concreta, literatura e cinema marginal, ensaios críticos, artes plásticas, design gráfico e fotomontagem. *Navilouca* possui um caráter múltiplo e difuso, sempre indicada por sua potência experimental no início dos anos 1970. Heloísa Buarque de Hollanda aponta que a *Navilouca* é a mais importante publicação do grupo pós-tropicalista, reunindo poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas, o que reforça o caráter de multimeios dessa tendência (HOLLANDA, 1981).

Ao lado dos poetas e artistas “típicos” do pós-tropicalismo estão presentes em *Navilouca* os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que embarcam na nave em nome do saber moderno, e de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que aparentemente pouco se identificariam com os temas do novo grupo, mas que, como diz Waly Salomão, estavam “transando a mesma loucura”, ou seja, recusando as formas acadêmicas e institucionais de racionalidade (Hollanda, 1981, p. 71). Estes atravessamentos na *Navilouca*, iluminada e obscura ao mesmo tempo, indicavam para Hélio Oiticica, “a ligação direta que havia dos concretos de São Paulo com essas tendências mais jovens”, constituindo-se num manifesto inter-geracional (CÂMARA, 2014). Lygia se mostra atenta a estes canais de circulação, em plena censura durante o auge da ditadura militar.

Neste ensaio, o objetivo é apresentar o trabalho de Lygia Clark, *Da supressão do objeto* (anotações) escrito em 1972 para ser publicado na revista *Navilouca*. Exploramos a escritura onírica de Lygia e seu enlace com a psicanálise, através da abordagem deste “corpo / inconsciente” apresentado por ela. Questões relacionadas às artes plásticas, após o decreto de morte do objeto, e a presença significativa das *proposições* nas reflexões da “não-artista”.

## Lygia Clark

Autointitulada de “não-artista”, Lygia Clark iniciou os estudos de pintura em 1947 com Roberto Burle Marx. No início dos anos 1950, vai para Paris, onde tem aulas e faz a primeira exposição individual. No retorno ao Brasil, passa a se dedicar à arte abstrata; seu rompimento com a pintura convencional acontece neste período. Em 1954, ingressa no Grupo Frente, com Hélio Oiticica e Ferreira Gullar, entre outros, quando rompem com o Movimento Concreto, e é formado então o Movimento Neoconcretista, como veremos em frente.



A obra elaborada por Lygia Clark já estava relacionada ao sensorial, ao corpo, desde este momento, com o início de sua fase orgânica, indo desembocar na série “Bichos” (1959/1963) e na concepção da socialização da obra de arte através da participação ativa do observador, cujo corpo interagia cada vez mais com a obra. Lygia Clark comenta que “a estrutura não era só minha, a autoria não era minha, só o conceito era meu; a participação, que era o ato da criatividade, foi dada ao outro” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 155).

Desde 1957, Lygia Clark já manifestava que “a obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, o espectador, deve ser jogado dentro dela”.<sup>6</sup> A partir do Grupo Frente, artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e, na literatura, Ferreira Gullar, passam cada vez mais a buscar uma alternativa para o que consideravam as limitações da arte Concreta, caracterizada por renegar aspectos sentimentais, privilegiando a mente racional e os conceitos geométricos e matemáticos. A expectativa deles era a de “receber as percepções em bruto sem passar por qualquer processo intermediário”.

O projeto Neoconcreto<sup>7</sup>, no qual Lygia Clark é um dos principais expoentes. A primeira exposição Neoconcreta ocorre em 1959, colocando no centro das interações artísticas a crítica ao objetivismo do Movimento Concreto. Ao (re) negar o quadro referencial das artes Concretas, criaram uma arte visceral que estava entrelaçada ao corpo humano, repleta de vivências e manifestações expressivas com total envolvimento sensorial dos expectadores. Bastava para eles arrancar o ‘espaço’ de sua condição pitoresca e atirá-lo ao mundo das experimentações, vivenciar o espaço e torná-lo campo de projeções e envoltimentos (BRITO, 1999). Lygia abandona os “objetos compreendidos como obra de arte e se concentra na proposta da participação”<sup>8</sup>, e no envolvimento entre artista – público – obra.

<sup>6</sup> *Significação de Lygia Clark*. Mario Pedrosa in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960.

<sup>7</sup> O Movimento Neoconcreto foi o objeto de diversas pesquisas, dentre estas podemos citar *Neoconcretismo, Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, de Ronaldo Brito, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, de Ferreira Gullar e *Experiência Neoconcreta*, do mesmo autor.

<sup>8</sup> *A relação entre corpo e subjetividade na obra de Lygia Clark*, de Izabella Medeiros.





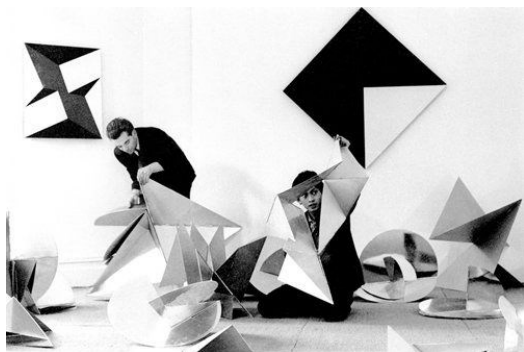


Figura 1 *Bichos*, de Lygia Clark em exposição

O período neoconcreto na obra de Lygia Clark vai de 1959 até meados de 1964. Nesta fase, é possível notar muitas mudanças em seu processo artístico. Neste período, Lygia começa a direcionar esforços para aquilo que chamaria de PROPOSIÇÕES. Em sentido avesso às obras com propósitos exclusivamente consumistas, seus “Bichos”, eram necessariamente manobráveis pelos observadores. Os Bichos inauguram um novo pensamento de interação entre observador – obra – participante. Estas proposições consistiam em atos realizados com objetos de plástico, metal, acrílico, dobradiças, etc. de modo que tais Bichos só existiam a partir e através da manipulação direta do expectador-participante.

Em 1964, Lygia direciona sua pesquisa para questões relativas ao corpo, através destes objetos manipuláveis que eram colocados diante do público. Na Itália, comenta que foi “a primeira pessoa naquela Bienal que, em vez de escrever na plaqueta “não tocar”, “não mexer”, escreveu em três línguas diferentes (italiano, francês e inglês): “é favor tocar”, “favor participar” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 154). Esta atitude demarcaria o direcionamento do trabalho de Lygia a uma fase sensorial, onde a socialização da arte com o corpo vivo era essencial. A reação internacional foi imediata, com convites para diversas exposições no mundo todo, durante a década de 1960.

Lygia não abria concessões ao defender a ideia de que a “obra de arte” existia exclusivamente através das AÇÕES do público. Ela deixa óbvias estas convicções, quando conta para Oiticica como foi a experiência de uma exposição dos *Bichos* feita em Stuttgart, na Alemanha, em que participava a convite de Max Bense. Em 06/02/1964, Lygia escreve

Fui de trem para o *vernissage*. *Frau* Walter e *Herr* Bense me escreveram dizendo que, *se eu quisesse* montar a exposição, eu deveria chegar na véspera à tarde ou no dia 4 de manhã. Achei que não daria tempo para *grandes* arrumações e escrevi que *confiava* na *Frau* Walter para montá-la sozinha. Diz o ditado que a gente deve confiar *desconfiando*, o que eu na minha burrice *à la* Lacerda, que você já conhece, não fiz. Ah! Nunca mais! Pois ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de nylon, como os móveis de Calder!... Estava exausta, pois não havia dormido desde a véspera e havia viajado durante *oito horas* até lá. Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos do *Herr* Bense e, posteriormente, da *Frau* Walter (que foi chamada pelo Bense para que me impedisse



de retirar os *Bichos* pendurados), peguei uma tesoura e cortei todos os *nylons* do teto. Um *Casulo* que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o *pendurei*, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles o haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: "Está tão bonito! Deixe desta maneira!" (...).

Não é preciso dizer que foi criado um clima de guerra aberta. Fui *delicada*, disse palavras horríveis (longe do *Herr* e da *Frau*), mas com eles eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira nenhuma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do *vernissage*, eu quase desmaiada de fome, exaustão e nervosia, pedi a um brasileiro que me traduzisse o que *Herr* Bense estava dizendo - começou ele dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele *teve* que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do espectador, etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total - todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi lindo! (Figueiredo, 1998, p. 25-27).

Neste contexto, o golpe militar, que dificultou inúmeras experimentações artísticas após 1964, não conseguiu propriamente interferir no trabalho de Lygia, pois

uma arte com um contexto mais para o futuro não dá para ser sabotada (...) No meu caso, posso dizer que continuei a minha pesquisa livre, porque qualquer censor que olhe a minha obra não vai alcançar jamais o que estou propondo dentro do grande contexto social: que é reaprender a viver, se desbloquear, criar, em vez de continuar fazendo uma 'obra de arte' (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 155).

Lygia defende que manteve sempre uma continuidade, num trabalho cuja estrutura estava em constante transformação. Sua proposta era a "participação do sujeito-objeto". Ela buscava encontrar nos observadores algumas reações que trariam à tona sensações reprimidas, sendo substituídas por uma energia criativa. Era exigida a urgência de integração entre a obra e o público. O incômodo com o formato tradicional das exposições vai se tornando cada vez mais relevante, como ela demonstra na carta escrita em 17/05/1971 para Oiticica

fazer uma exposição por fazer não dá pé. Não é que seja contra galerias, não sou *a priori* contra nada. Não quero criar nova elite. Quero é gente, e talvez nos lugares mais recuperados é que eu tenha mais sentido, procurando dar outro às pessoas. Repito: quero é gente, não importa cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa, eu quero é gente e gente é que é importante, o sistema que se foda! (Figueiredo, 1998, p. 213).

Fica evidente a dificuldade de Lygia Clark em lidar com o mercado: "a parte toda sensorial eu me recusei a vender... acabei naturalmente fazendo negócio nenhum" (PEREIRA; HOLLANDA, 1980). O sonho dela era que suas obras estivessem acessíveis:



“reproduzir em quantidade e vender nas esquinas das praças, nas ruas do Rio de Janeiro, camelôs pequenininhos” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980). Nesta proposta, a dessacralização do objeto é regra.<sup>9</sup>

### “Da supressão do objeto. (anotações)”

Nos escritos de Lygia Clark, é possível perceber a figuração de um corpo em movimento. Um corpo ambíguo, onde convivem, nem sempre de forma harmoniosa, um lado pleno, luminoso, e outro fragmentado, obscuro. Neste corpo em movimentação são revelados alguns pontos de fuga e decifrados os modos de resistência frente o embrutecimento da ditadura. Os tripulantes da *Navilouca* se propunham a explorar as qualidades artísticas inerentes aos materiais, como a forma e a cor, passando a incorporar o espírito da era tecnológica moderna. Um dos objetivos era aplicar a linguagem da arte abstrata a objetos práticos. O debate entre a “arte pela arte” e a “arte pela vida” tiveram profundo impacto sobre a pintura, a escultura, o design e a arquitetura.

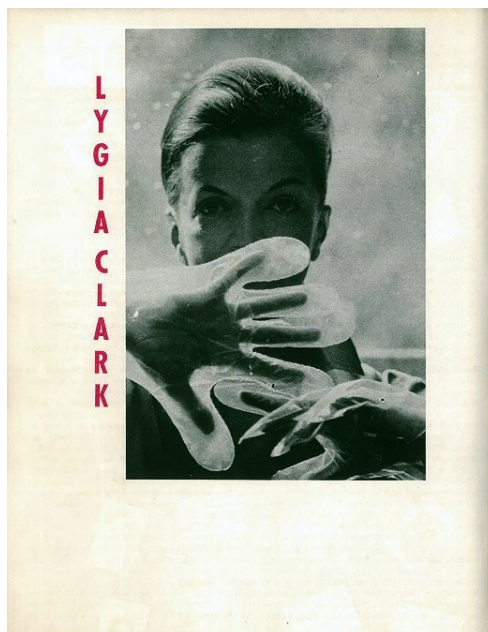


Figura 2 Página 82 da revista *Navilouca*, no início da sessão de Lygia Clark. Foto de Eduardo Clark, feita em 1972.

As propostas de Lygia avançavam cada vez mais em direção ao sensorial; é possível considerar a proposição *Caminhando*, de 1963, como um marco desta transição

O *Caminhando* consiste numa fita de Moebius de papel que deve ser cortada longitudinalmente com uma tesoura. A forma deriva da topologia, um ramo da matemática, por isso Lygia Clark se apropria de uma forma já existente justamente para expandir a ideia autoria nas obras de arte. (MAGALHÃES, 2021, p. 7)

Tais estudos a respeito da topologia estavam presentes nas pesquisas de Max Bill, Jacques Lacan e Cornelius Escher, inserindo os interesses de Lygia Clark ao contexto

<sup>9</sup> Para esta abordagem, percorremos alguns trabalhos além dos que estão citados diretamente, dentre os quais *Lygia Clark: obra-trajeto*, de Maria Alice Milliet; *Lygia Clark e Hélio Oiticica: do “Não-Objeto” ao “Não-Design*, de Priscila Giselda Marques; *O espaço de Lygia Clark*, de Ricardo Nascimento Fabbrini e *Labirintos Autobiográficos: Lygia Clark e Hélio Oiticica*, de Manuela Quadra de Medeiros.



internacional. Desde o momento em que a fita vai sendo cortada até o final do caminho do corte, vão surgindo outras formas na trama entrelaçada. A experiência vivida a partir do ato de cortar propicia uma elaboração em contraposição à transcendência da obra, que fora tradicionalmente reduzida ao ato/experiência do olhar. Em *Caminhando*, com uma fita de papel e uma tesoura, Lygia dessacraliza o lugar sagrado onde a experiência de arte pode ser contemplada, e qualquer lugar é passível de ser abrigo criador. Lygia reflete sobre estes aspectos em *Da supressão do objeto*:

Escrevo sem parar, acho a ligação da poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência de que o *Caminhando* é a primeira passagem do meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart. (CLARK, s/d).

Na “obra propositiva” de Lygia, o objeto constitui uma união entre o ‘eu’ e o ‘outro’. A ‘cura’ e o ‘despertar’ de um “corpo fragmentado que busca sentir-se um todo, busca redescobrir-se”. Lygia assume que não existe distanciamento entre o presente e o passado em nossa psique; sobre este aspecto, o pesquisador Fernando Strático salienta como “estas dimensões de nossa psique estariam fundidas e assim percebidas no momento do ato instantâneo de proposição” (STRATICO, 2012).

Em 1966, Suely Rolnik já comentava sobre aspectos presentes na criação de Lygia relacionados ao entrelaçamento do corpo com a própria sensorialidade. No ensaio *Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark é impossível não escutarmos os ecos entre a escrita de Rolnik, comentando sobre o trabalho de Lygia, e Da supressão do objeto*, escrito pela artista. A citação é longa, porém necessária:

Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufo; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los – e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo



visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.

Estou atordoada. O que é isto que me aconteceu? Sinto-me convocada a enfrentar o enigma.

Procuro pistas nos textos da própria Lygia, que sempre me soaram como os mais precisos para dizer o indizível de sua obra. (ROLNIK, 1966, p. 73).

A obra de Lygia relaciona-se num amálgama entre pensamento – corpo – mundo. Todas suas vivências são traduzidas num fluxo que jorra na arte experimental. No momento em que escreveu, Lygia estava num processo de rompimento com cânones particulares, incluindo seus envolvimento psicanalíticos, pois abandona o princípio de que o sujeito é condicionado pelo próprio passado. Sua nova condição de existência se torna liberta das armadilhas e prisões do inconsciente. Os objetos perdem a importância e os significados irrompem as fronteiras da subjetividade.

Muitas das propostas relacionais de Lygia Clark aconteceram durante um curso sobre comunicação gestual na Sorbonne. Naquela ocasião, ela teve a oportunidade de coletivizar processualmente suas experiências criando o conceito de Corpo Coletivo numa sequência que ela nomeou como *Fantasmática do Corpo* (1972 – 1975). As propostas eram imprevisíveis e nasciam de acordo com a disponibilidade que cada participante tivesse para desobstruir as vias de onde fluem as forças criadoras. Suas propostas nos indicam o nascimento do que hoje, para fins didáticos, reunimos sob o nome de arte contemporânea. (MAGALHÃES, 2021, p. 6-7)

Neste cenário, a redescoberta do corpo como metáfora da liberdade é proposta, e aceita. Sob esta ótica, sonhos, delírios, alucinações e devaneios (inclusive com substâncias psicotrópicas) deveriam ser urgentemente experimentados numa nova condição espaço-temporal que reunisse todos. Agindo na tentativa de acessar novas “portas da percepção” que diferem da tradicional comunicação verbal, exigida na psicanálise, psicologia e filosofia, os espaços elaborados por Lygia possibilitam a construção de proposições que trazem à tona conteúdos reprimidos e a (re) elaboração da experiência.

Quando folheamos a *Navilouca*, percebemos que vários de seus tripulantes colocaram em seus trabalhos exposições de corpos, como (parte de) uma peça de arte. Vemos corpos no meio do mato, em valas comuns, em meio a performances ou na praia. Na contribuição para a *Navilouca*, Lygia traça uma composição por “veios temáticos”<sup>10</sup>, em que o corpo provoca insights oníricos, articulados entre a linguagem poética e a análise crítica.

<sup>10</sup> Expressão utilizada por José Fernando Amaral Stratico em “*Lygia Clark e o discurso poético das proposições*”. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1240/1337>. Acesso: 16/10/2020.



*Da supressão do objeto – anotações* é todo regido por esta linguagem poética, com imagens de sonhos que a deixaram impressionada a ponto de escrever em carta a Oiticica. O texto demonstra o fluxo contínuo de seu raciocínio: através da proposição, ela indica as narrativas sobre o corpo, contidas nos seus trabalhos contemporâneos. Neste contexto, Lygia Clark questiona: “destruir o próprio corpo na medida em que ele se transforma em temática, em que ele é o próprio objeto transferencial, agora já eliminado, é destruir-se a si mesmo ou nessa destruição está inserido o mito do artista?” (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 351).<sup>11</sup> A necessidade de que exista um objeto, mesmo que este seja o próprio corpo do artista, soa como uma atitude “romântica do artista, que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele, o objeto, para negar”. (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 351).

Esta sucessão onírica de imagens é racionalizada por Lygia até ela retomar as ponderações acerca da questão da perda da autoria, “através do ‘caminhando’ perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim” (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 352). Este caminho apontava para a supressão do objeto artístico, substituído pela dissolução no coletivo: isso inclui seu papel como “artista”, cujo corpo encaminhava-se ao “sacrifício”. Ao “dissolver-se no coletivo”, a obra de Lygia vai sendo feita através da mistura de seu corpo, como propositora, com os corpos dos visitantes e, inclusive, o corpo do objeto, num jogo que indica uma nova sensorialidade, em que o impulso é a criação

A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Absorvidas no campo como sensações, tais forças, acabam por pressioná-lo para que as incorpore e as exteriorize. As formas assim criadas (...) são como secreções do corpo (...). Mais precisamente, elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno na medida em que fazem surgir possíveis até então insuspeitáveis (...). (ROLNIK, 2011)

Lygia vai encaminhando o texto onírico, em que admite: “perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Vejo-me através de todas as pessoas independentemente de sexo, de idade. Tento reconstruir a arquitetura da minha cara me apropriando das fisionomias que vejo. eu sou o outro” (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 353). A existência de uma “nostalgia do corpo” reclamada no texto é reflexo da consciência de um corpo

<sup>11</sup> Neste ensaio, está sendo utilizado o texto de Lygia Clark, *Da supressão do objeto – anotações*, em duas edições: a primeira é a Revista *Navilouca*; a segunda está presente no livro *Escritos de artistas – 1960/1970*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.



fragmentado. Um “corpo nostálgico” da completude perdida, sem gênero, raça ou religião, que se apresenta principalmente de maneira sexuada: “Quantos sexos tem, acho que são vários e que ele copula consigo próprio” (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 353). O corpo da artista acaba protagonizando os espaços narrativos, como vemos neste trecho

Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado como o “gênio” e a “obra”, o individualismo. (Clark, s/d, p. 84).

O que os neoconcretistas reivindicavam era anular os elementos intermediadores entre o corpo, a arte e a vivência em seu aspecto mais autêntico. Neste sentido, Lygia percebe no “corpo abrigo poético”. É requerida uma autenticidade na percepção do mundo, remetendo a um espaço antes da própria significação: o ventre materno e a relação de unicidade estabelecida entre o feto de gênero ainda indefinido, e a mãe, através do cordão umbilical imersa numa “Visão constante de uma forma que me parece ser a soma dos dois sexos, feminino e masculino. Dentro de mim uma criança chora sem parar.” Percebendo-se como “fragmentada, vivo o

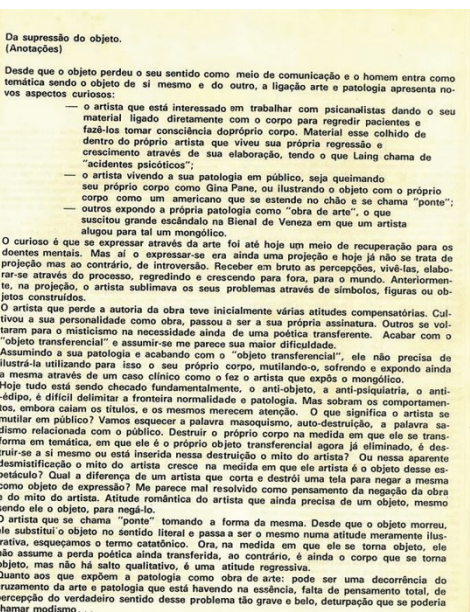


Figura 3 Página inicial do texto de Lygia Clark

erótico com um, a sensualidade com outro e ainda a criança perversa e libidinoso em função de um terceiro” (Lygia Clark, in: FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 352). Através do corpo, Lygia consegue perceber o mundo que a rodeia. Deste modo, consegue desenvolver uma

Comunicação inconsciente que se dá pela abertura do corpo às intensidades dos encontros. Um corpo vibrátil, atento às intensidades, aberto ao que o toca e criador de novos horizontes existenciais. Momento de abertura do corpo que lhe imprime a necessidade de criar uma nova pele: espaço paradoxal. Por isso, o interesse no trabalho de Lygia Clark: o que conta não é a abertura do corpo somente, o seu desnudamento, mas a possibilidade de que a abertura impulse a criação de novos sentidos. (RIBEIRO, 2009, p. 87)



Numa linguagem que flerta com a psicanálise, Lygia observa “o processo doloroso de desligamento do corpo da mãe, e adentramento no meio aberto e simbólico do meio social”. Lygia mergulha no vazio, que ela sonhava com suas proposições, preencher: “Sonho: estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço. Acordo e choro todo o oceano. O que me falta para complementar todo esse vazio.” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 355). A fragmentação do íntimo é sentida no corpo, através do relato onírico de Lygia, que legitima a potencialidade das proposições. Esta fragmentação é exposta através da identidade, nos processos internos. Ela então passa a escrever

textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência que o ‘caminhando’ é a primeira passagem do meu eu para o mundo (...). O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo (Clark, s/d, p. 84).

Lygia escreve que, após “ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que eu havia visto” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 354). A percepção da força erótica das proposições faz com que Lygia se conduza cada vez mais ao toque, como ligação: “passei a pedir às pessoas que se tocassem sem medo e vivessem essa experiência erótica ainda proposta através de um objeto intermediário” “Sinto-me sem categoria, onde é meu lugar no mundo?” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 354). Sentindo-se “diluída no coletivo”, Lygia inicia uma tomada de consciência e libertação destas proposições, cuja força propulsora era a carga erótica corporal de Lygia. É indubitável a relevância desta percepção, presente através da pulsão sexual

nos sacos cheios de pedras, nas máscaras-órgãos fálcos, das mucosas do sexo no toque de um saco cheio de ar, da penetração no expelir a pedra entocada nesse saco, por cima por baixo, do seio pressionado pela mão, do entrelaçamento dos corpos copulando na passagem do túnel, da briga do macho e da fêmea por cima por baixo, da passividade da fêmea deitada e o homem por cima, do acariciar-se a dois através do “diálogo” (...) colhões, do hálito fresco ou fétido do parceiro nas proposições gestuais, cara a cara, poro a poro, suor, a promiscuidade de corpos lúdicos que se repelem, se entrelaçam, se agridem e esboçam o ato da multiplicação da espécie, a unificação do “profano” e do “sagrado” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 354).





A constância do corpo nas proposições de Lygia sugere um discurso montado pelo “resultado da diluição e da aglutinação” de vários corpos, formando um corpo múltiplo, emaranhado em inúmeros fluxos.

A subversão das relações entre as imagens, as palavras e os objetos estavam em pleno vigor no final da década de 1960. Essa guerrilha semântica/semiótica tem a pretensão de reconstruir a linguagem e estabelecer a experimentação sensorial, a fim de “forçar” o corpo, levando-o a novos padrões comportamentais, que estavam diretamente relacionados ao sexo: “A nostalgia do homem de ser coberto, unificado no grande corpo.” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 353). Neste sentido, Lygia entende que

A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo. O me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro. (Clark, s/d, p. 84).

Stratico aponta que o corpo “está num estado de horror e desintegração. As proposições são uma extensão deste estado quase insuportável para Clark. Nas propostas de ações individuais ou coletivas, o horror e a desintegração assumem, porém, um caráter positivo” (STRATICO, 2012). Tal caráter positivo tem bases lúdicas e eróticas, encontrando ou colocando em pauta o corpo que sente prazer, e a possibilidade de cura para o corpo enfermo, oprimido e desintegrado. Esta dupla função catalisadora e restauradora transformaria as proposições de Lygia num receptáculo de experimentações vivificantes.

O resultado é o “Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me faz dar tudo ao outro, até a autoria da obra” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 354). Lygia entende que “já nada invento só”, e que as invenções são possíveis somente através da “troca comum de diálogo”, em que ela divide a autoria das proposições, e aceita as invenções dos outros. Através de “três dias, três noites sem dormir”, algumas imagens oníricas provocam a

visão constante de uma forma deformada que me parece ser a soma de dois sexos, feminino ou masculino. Dentro de mim, uma criança chora de pavor. Vou ao banheiro – vejo minha cara no espelho, deformada, a pele está solta, os ossos por baixo estão tortos, sou uma velha de 5.000 anos de idade. (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 356).



Estas imagens constroem um arco de esperança, sugerido por Lygia através de sua descoberta, revelada nas últimas palavras do ensaio: “ao acordar, vejo-me no espelho e redescubro a minha cara, o meu eu que me fora negado e dissolvido por tanto tempo. PENSAMENTO MUDO.” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 356). Dissolvida entre o sentido do tempo e espaço, Lygia mantém o “mesmo processo, se fazendo e desfazendo continuamente.” (Lygia Clark, in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 356).

## Fim de papo

Após os anos de 1970, as chamadas poéticas visuais “invadem a praia” da poesia bem comportada. A poiesis da *Navilouca* tenta ser, neste contexto, um campo de exercício de liberdade e veículo de privilégio da poesia, sem a exclusão de outras formas de expressões artísticas. Uma verdadeira compilação, resultado de uma obra coletiva, onde existe a renúncia em termos de veiculação de obra própria, individual, em prol da publicação de vários corpos em movimentação. *Navilouca* é resultado da articulação entre o rigor técnico e a loucura desgarrada assumida pela contracultura. Ivan Cardoso recorda o espírito daqueles tempos:

*A Navilouca* foi feita sem a menor preocupação com custo. Cada um fazia a sua matéria do tamanho que queria. Na *Navilouca*, as coisas eram feitas, ao mesmo tempo, com muito e nenhum critério. (...) todo mundo trabalhava de graça mesmo. As pessoas se sentiam participantes daquele movimento e colaboravam para que aquilo desse certo. (Cardoso, 2008, p. 142)

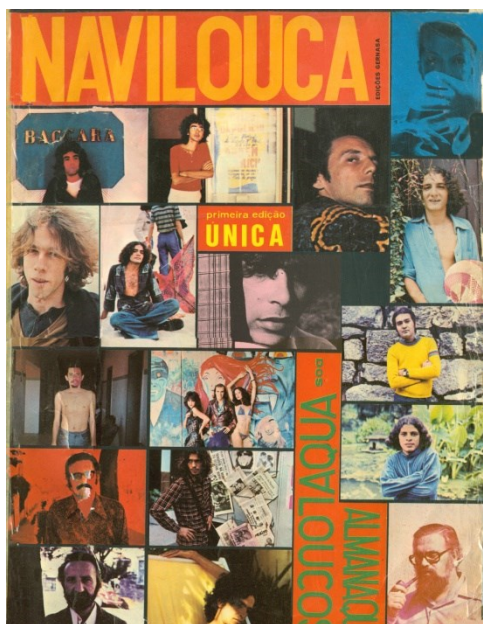


Figura 4 Capa da *Navilouca*

Nas páginas da *Navilouca*, multiplicam-se as imagens de corpos, desde a capa do *Almanaque dos Aqualoucos*. Vemos corpos mortos no poema visual de Torquato; desovas no trabalho de Luiz Otávio Pimentel; assassinatos nos cartazes de Hélio Oiticica e nos escritos de Duda Machado. Luciano Figueiredo, um dos designers do projeto, argumenta que a predominância cromática do vermelho, assim como a série de cadáveres expostos fazem alusão à repressão e à violência instauradas pela ditadura militar. Como contraste, a abundância de corpos vivos também chama a atenção.

A maioria destes corpos estão desnudos ou seminus, sensuais, na praia, desafiantes e sorridentes. O vermelho, alusão semiótica ao sangue, sugere o sangue da vida plena e da morte, concomitantemente.

Ao introduzir o corpo como peça fundamental de sua obra e da própria compreensão que tinha acerca do sujeito, Lygia concebe o corporal como fonte de conhecimento e ferramenta para a supressão do objeto. A linguagem sensorial proposta por Lygia desliza para além do homem, reelaborando valores estéticos, éticos e morais. Seu trabalho indica múltiplas narrativas envolvendo o corpo, o sexo, a obra, o espectador, a autoria e outros discursos. A busca incessante por um corpo que contenha uma verdade epifânica, e a relação deste corpo com o 'outro' é a marca mais profunda de suas proposições.

## Referências

BRITO, R. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CÂMARA, M. **Corpos pagãos**: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Cardoso, Ivan. **Ivan Cardoso**: O mestre do terrir. São Paulo : Remier – Imprensa oficial, 2008

CLARK, L. Da supressão do objeto (anotações). In: **NAVILOUCA**. Ed. única. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes gráficas, s/d.

FAVARETTO, C. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo, N-1 edições, 2019.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas - Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. (org.). **Hélio Oiticica e Lygia Clark**: cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

HOLLANDA. H. B. de. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KHOURI, O. **Revistas na era pós-verso**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MAGALHÃES, Thaís F. R.; AZEVEDO, Maria T. de O. As Proposições de Lygia Clark e suas Ressonâncias nas Instituições Artísticas. Porto Alegre – **Revista de Artes Visuais**. v. 26 n.46, Jul/Dez 2021.

NETO, T. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Org. Paulo Roberto Pires. Volume I e II. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.



OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEREIRA, C. A. M.; HOLLANDA, H. B. de. **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Sensorial do corpo**: via régia ao inconsciente. Dissertação; PPG-Psicologia -UFF. Niterói, 2009.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark. **TRANS. arts. cultures. Media**, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROST, Isis. Experimental na imprensa alternativa: Flor do Mal e Navilouca. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 11, n 23, p. 46-66, jan./mar. 2021.

ROST, Isis. **Navilouca ReVista**. São Luís: Passagens, 2022.

STRATICO, F. A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark. In: **Estúdio, Lisboa**, volume 3, nº 05. jun/2012.

