


## Corpo como espaço, espaço como corpo: coreopolíticas de gênero e o objeto relacional de Lygia Clark

*Body as space, space as body: gender choreopolitics and Lygia Clark's relational object*

Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins

 0000-0003-0255-4253  
luizamartelotte@gmail.com

### Resumo

A partir dos objetos relacionais de Lygia Clark, este artigo se propõe a pensar as possibilidades que aproximam corpo e espaço urbano, com o intuito de compreender hegemonias que os formam mutuamente. Em forte diálogo com os conceitos de coreopolítica e coreopolícia, pretende-se avançar nas discussões de gênero com base nas reflexões de Judith Butler e Paul B. Preciado, de modo a pensá-las a partir da experiência encarnada com os objetos relacionais.

### Palavras-chave

Corpo. Espaço. Objeto. Gênero. Performance.

### Abstract

*Based on Lygia Clark's relational objects, this paper proposes to think about the possibilities that bring together body and urban space, in order to understand the hegemonies that mutually form them. In a strong dialogue with the concepts of choreopolitics and choreopolice, it intends to advance the discussions of gender based on the reflections of Judith Butler and Paul B. Preciado, so as to think them from the embodied experience with the relational objects.*

### Keywords

*Body. Space. Object. Gender. Performance.*

*Em tudo que faço há realmente necessidade do  
corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo  
como se fosse uma experiência primeira*

Lygia Clark

O corpo é uma instância coletiva por si só. Existem muitos significados distintos atribuídos à palavra corpo, mas invariavelmente todas sugerem um agrupamento, uma estrutura ou uma presença no espaço. Corpo é matéria feita de matérias. Organizadas e integradas, há uma forma humana como costumamos concebê-la: cabeça, pescoço, ombros, tronco, braços, mãos, dedos. Pernas, pés, olhos, unhas, pelos, cabelos, língua, boca, pênis ou vagina, pênis e vagina. Mas tudo isso pode fazer parte de um corpo ou também pode não fazer. Ou pode fazer apenas parcialmente. Alguns corpos possuem objetos em seu interior, como pinos, placas, hastes e parafusos. Há corpos que precisam de objetos para se movimentar. Há ainda quem sustente seu peso sobre eles. Há também corpos que precisam de outros corpos para se movimentar. Existem corpos perante a lei. E há também, como nos lembra Paul B. Preciado (2020), aqueles corpos que não existem perante a lei, que, quase como um algoritmo, só consegue conceber um regime sexual binário. Seja como for, há corpos. E alguns, ao se afirmar existentes em suas inexistências político-administrativas, questionam as materialidades que a eles costumamos atribuir.

No campo da arte, uma artista se propõe a questionar o corpo, suas sensações e sua integração e desintegração com o espaço. Uma artista que propõe o encontro entre corpos, humanos e não humanos; entre carne, osso e películas que envolvem matérias, que se marcam e encontram um modo de se acessar mutuamente, talvez por uma espécie de metabolismo simbólico, como sugere essa artista (Clark, 1980). Uma artista que, quando retorna de Paris para seu apartamento na Rua Prado Júnior, em Copacabana, no Rio de Janeiro, retorna decidida a perseguir uma proposição terapêutica com seus até então denominados objetos sensoriais.<sup>1</sup> Alguns, na época, perceberam o gesto de Lygia Clark

---

<sup>1</sup> Lygia Clark lecionou na Sorbonne de 1970 a 1975. Os objetos sensoriais foram objetos criados por Clark no final da década de 1960 e utilizados em proposições coletivas com seus alunos, nas quais eram combinadas a sensorialidade dos objetos e as atividades corporais feitas em grupo. Posteriormente, já em contexto terapêutico, ela os denomina objetos relacionais.

como um abandono da arte. Sua investigação artística, entretanto, que passa inevitavelmente por uma investigação do corpo, parece justamente residir nesse gesto de se retirar do mundo da arte: trata-se muito mais de um deslizamento entre a arte e a clínica do que propriamente um abandono da arte. Essa, porém, é uma discussão longa, sobre a qual não queremos nos debruçar agora: basta-nos entender que os objetos relacionais, já aplicados em contexto terapêutico, revelam forte proposta metodológica de reorganização do corpo a fim de alcançar as memórias nele alojadas e, por conseguinte, de pensar a (re)criação de um eu a partir da ideia de relação. O eu, o corpo, o objeto e o espaço vêm caminhando juntos para desorganizar o campo da arte e da clínica, que possuía sua maneira própria de lidar com o corpo, a fim de fabular outras possibilidades para o estruturar. Com a Estruturação do Self, Clark instaura um processo terapêutico em si, de modo a investigar o corpo e seus efeitos, abrindo espaço para aquilo que pode emergir ou escorrer dali, incluindo a própria ampliação dos sentidos de si e do corpo – como sugere Lula Wanderley (2021, p. 30), “sua obra não é apenas para ser reproduzida, e sim para ser ampliada”.

A fim de construir uma clínica, Lygia Clark, na década de 1970, apresenta muitos elementos da psicanálise na constituição da Estruturação do Self, como, por exemplo, as teorias de Melanie Klein, assim como a aproximação – ainda que disruptiva, pois não se propõe a desenvolver a teoria freudiana – do objeto relacional com o objeto transicional do psicanalista inglês Donald Winnicott.<sup>2</sup> Como lembra o artista e psiquiatra Lula Wanderley, Clark foi influenciada pela linguagem psicanalítica, que permeava o pensamento sobre o ser contemporâneo no momento em que a artista começa a desenvolver suas proposições com o objeto relacional (Wanderley, 2021). Para além da influência cultural da época, porém, se Clark faz um gesto de se apropriar da psicanálise – quase que de modo paródico, diga-se de passagem – é de modo a colocá-la em contato com o corpo da história de um país latino-americano, sob ditadura, sob o colonialismo. Clark faz um deslocamento espacial – sai de Paris ao Rio de Janeiro – que parece afirmar aquilo que Tania Rivera (2020a) nos lembra: a psicanálise, para ser considerada no debate latino-americano, precisa reconhecer um hiato entre

---

<sup>2</sup> O objeto transicional, em Winnicott (2019), é um objeto utilizado pelo bebê que adquire uso transicional, ou seja, que irá funcionar como um espaço intermediário entre o mundo interno e o mundo externo, divisão que a criança ainda não reconhece inteiramente.

a sua constituição em um contexto europeu e seu deslocamento para o contexto latino-americano permeado pelo colonialismo.<sup>3</sup>

Com os objetos relacionais, Lygia Clark buscava desenvolver seu próprio método terapêutico a partir da sensorialidade do corpo de modo a ativar uma memória corporal. Na Estruturação do Self, parece ser uma relação poética entre sujeito e objeto que ocupa uma centralidade na experiência e que implica novos posicionamentos no que diz respeito à própria vida. Se Clark se aproxima de Winnicott e Klein é para se apropriar de seus conceitos (como, por exemplo, angústia primitiva, de Winnicott, e a teoria das relações objetais, em Klein) de modo a dar lugar a uma nova especulação e desenvolvimento de sua própria clínica – não à toa seus diários clínicos são repletos de comentários a respeito do desenvolvimento de sua prática. Se a psicanálise se dirige à palavra como motor de sua clínica, Clark vai além: não ignora a palavra, pois é convocada ao final da sessão, mas trata como ponto central o que ela chama de “fantasmática do corpo”, ativada pela potencialidade dos objetos relacionais. Seu interesse estava na ideia de uma linguagem pré-verbal que o cliente experienciaria ao manipular o objeto relacional. Essa tomada de posição distancia Clark da prática psicanalítica, mas ao mesmo tempo, de certo modo, a atualiza porque, apesar de visar a uma clínica própria, o faz a partir de seu interesse e interlocução com a própria psicanálise.

Não à toa o desejo de Clark era ver seu trabalho sendo utilizado em instituições de saúde mental. Sua aproximação com Gina Ferreira e Lula Wanderley<sup>4</sup> possibilitou que seu desejo se realizasse, como segue sendo. Dessa passagem da arte para a psicologia, jamais aperfeiçoada de modo puro ou suficiente dali em diante – porque segue se metamorfoseando ainda hoje, nas mãos de Gina Ferreira e Lula Wanderley, assim como nas mãos de quem se propõe a experienciá-la –, por escolha, mas também pela própria natureza do trabalho, a Estruturação do Self segue renascendo continuamente nos dias de hoje.

<sup>3</sup> Para um aprofundamento no debate sobre a psicanálise e a identidade, ver Rivera (2020b).

<sup>4</sup> Gina Ferreira é psicóloga, trabalha nas fronteiras entre arte e saúde mental, e acompanhou a Estruturação do Self ao lado de Lygia Clark, principalmente na última década de vida da artista. Nessa época, concebeu o objeto relacional Gota de Mel e atualmente segue trabalhando com os objetos relacionais, aplicando a técnica da Estruturação do Self. Lula Wanderley é psiquiatra e artista, trabalha ativamente no campo de saúde mental pública e também acompanhou Lygia Clark no desenvolvimento da Estruturação do Self. Wanderley aplica, hoje em dia, a Estruturação do Self em seus pacientes, além de realizar outras proposições poéticas no Centro de Atenção Psicossocial (Caps) – Espaço Aberto ao Tempo, no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Dito isso, para mim é nítido que o trabalho de Clark não se fecha em nenhuma categoria. Se para Lula Wanderley (2002) arte e loucura não se aproximam senão pelo fato de que ambas dizem respeito às forças e limites da experiência de viver, parece ser nessa exceção que o trabalho da Estruturação do Self se apresenta; é nas forças e limites da experiência de viver que ele se concretiza, de viver com um corpo, na cultura e na linguagem. De viver em relação. Quando perguntada por um grupo de terapeutas na clínica Canto da Gávea, em 1982, sobre sua aproximação com a psicologia, Lygia Clark (2006, p. 59) responde: “Há muito tempo penso que as fronteiras todas morreram”. Vejam bem, ela não responde apenas que as fronteiras entre arte e a psicologia morreram, mas todas. Todas as fronteiras morreram. Se todas as fronteiras morreram, o espaço em que se localiza a sua proposta terapêutica torna-se um espaço aberto para a invenção. Um espaço aberto no qual se apagam “as dicotomias com que organizamos nossa realidade cotidiana – tempo e espaço, metafórico e físico etc.” (Wanderley, 2021, p. 30).

### **A morte do plano no espaço-corpo**

O objeto relacional é objeto para o corpo. É um objeto que só se concretiza se o sujeito que o vive lhe emprestar algo de si. É o que acontece nesse trânsito do empréstimo que interessa: é por meio do corpo, ativado sensorialmente pela relação com o objeto, que se dá a ouvir algo que se encontraria alojado na carne, inacessível pelo sujeito, e que retornaria pela sensorialidade dos objetos relacionais. Esse algo é o que Clark chama de fantasmática do corpo, e, segundo a própria artista, a fantasmática – o que de marcas no corpo, suas memórias e fantasias é capaz de ser colocado em movimento – é o que lhe interessa e não o corpo propriamente dito, enquanto representação (Clark, Oiticica, 1998).

Em um texto de 1965, Clark (1980) propõe que o trabalho do artista seria dar ao participante (não mais espectador) um objeto, que só terá importância se o participante agir. A ideia de ação nos leva diretamente a um espaço: é preciso um suporte para que a ação ocorra, ação que se desdobra do próprio participante. Se Donald Winnicott influencia Clark é pelo potencial de criação do sujeito (no caso de Winnicott, do bebê) junto ao objeto em um espaço subjetivo de abertura, intermediário, entre o mundo interno e o externo, que o psicanalista denomina

espaço transicional e, por sua vez, é também um espaço potencial, posto que o bebê se desenvolveria criativa e culturalmente nessa zona (Winnicott, 2019). O que me parece que Clark coloca de modo incisivo é que esse espaço seria justamente o próprio corpo por onde o sujeito deve atuar, de modo a empreender uma radical recriação de si e de sua estrutura corpórea.

É no texto *A morte do plano*, de 1960, que encontramos algumas pistas dessa empreitada espaçocorporal:

Mergulhamos na totalidade do cosmos; fazemos parte desse cosmos, vulneráveis por todos os lados: o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, enfim, o bem e o mal: todos conceitos que se transformam. O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado pela vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa (Clark, 1980, p. 13).

Nessa concepção clarkiana de um espaço sem plano, é preciso que sejamos tomados pela vertigem. Nosso corpo-casa já não se sustenta sobre nossos pés, pois o próprio chão, plano, morreu. O espectador é expelido de sua posição passiva e convocado a atuar no espaço que é seu próprio corpo. Esse corpo, agora, é revelado “como o espaço para a vivência que vem ocupar o lugar da obra de arte – o corpo como um receptáculo de experiência aberta” (Wanderley, 2021, p. 22). Sentimos nesse entremeio cercado pelo dentro e pelo fora uma desestabilização que se dá pelo reconhecimento de que o Eu pode ser desagregado, e as coordenadas espaciais decompostas por essas forças invisíveis que incidem sobre o corpo, que escorre. Excitado pela paradoxalidade, o corpo se torna espaço por onde o objeto irá introjetar uma transmissão de mensagem que contradiz sua estrutura. Assim, à medida que o corpo se torna então um espaço por onde se transita, por onde se desenham novos percursos e composições, um chão comum e aberto, não plano e em construção, se estende para o mundo; um chão que devemos percorrer para que a (primeira) experiência comece.

André Lepecki (2012), no texto *Coreopolítica e coreopolícia*, se refere à noção de Paul Carter de “política de chão”. Lepecki a define como a atenção

àqueles elementos que emergem fisicamente em uma situação e que se reconfiguram em um plano de composição entre corpo e chão: a história. Assim, para que haja uma política de chão, podemos pensar com Clark que deverá haver também uma “morte do plano”, de modo a transformar os contornos e estruturas de um chão supostamente neutro, a modificar suas coordenadas espaciais. Há que pensar uma movimentação a partir daquilo que emerge do chão que a sustenta, assumindo os relevos e contradições que aparecem por ele – trata-se de desplanificar o chão, de torná-lo arrugado. No corpo, um chão por onde emergem suas fantasmáticas.

Por entre a história que o sujeito cria com os fragmentos de memória que ele mesmo combina para fundar sua narrativa interna, começam a transitar outras histórias esquecidas em seu corpo. Esse chão do corpo, então, é nada mais que uma fita de *moebius* por onde se caminha, fita que torcida nos lembra que o dentro é o fora; corpo, torcido, por onde o eu encontra um caminhar ou, nas palavras de Clark (1980, p. 23), “encontrei um ‘Caminhando’, um itinerário interior fora de mim” por onde ela percebe “a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia”.

Lepecki (2012, p. 47) continua sua reflexão sobre a política de chão de modo a pensar uma “dialética infinita” e uma “corressonância coconstitutiva” entre danças e seus lugares:

Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo.

Nesse corpo-espaco instaurado pela Estruturação do Self, então, uma política coreográfica de chão passaria por atentar à existência de uma coreografia que determina o modo como se constrói essa *dança do eu* nesse chão que o sustenta; e como diferentes chãos corpóreos sustentam diferentes danças, transformando-as, mas também transformando esse corpo-chão-superfície no processo, se na cidade aquele que dança deve estar atento ao chão que pisa, recusando a ilusão da neutralidade empregada pela *pólis* (a qual só pode ser alisada pela violência que apaga todos os seus relevos), aquele que experencia

o corpo enquanto espaço por onde se caminha deve igualmente recusar a ilusão da neutralidade de um corpo, a qual também é constituída pela violência. Assim, uma vez que se expande a noção de espaço-corpo, o corpo também pode ser como uma cidade.

### O corpo da pólis e a pólis do corpo

Imaginem uma cidade urbana. Podemos visualizar prédios, carros e ruas. Circulação de pessoas por entre os espaços que a compõem, numa movimentação incessante. Prédios feitos para se morar ou trabalhar, ruas para carros, faixas para pedestre, restaurantes onde comer, bares onde beber, ônibus para se locomover: tudo parece muito bem definido, a princípio. Ainda em diálogo com André Lepecki (2012, p. 48), podemos entender que

O urbano, como espaço construído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei, seria o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir.

Efetivamente, o “fazer legislativo-arquitetônico material”, que são as cidades (Lepecki, 2012, p. 49), incide também sobre o entendimento do que é considerado corpo. São muitas as relações entre cidade e corpo. Por exemplo: à arquitetura de um corpo humano branco cis-hétero são dadas supostas neutralidade e universalidade. Nossos corpos são entendidos a partir de funcionalidades biológicas e políticas: pulmões são para respirar, pernas para andar, boca para comer e beber e braços para trabalhar. A partir dessas funcionalidades, a arquitetura da cidade é feita em espelho a esse suposto corpo neutro e a ele direcionada: um corpo com duas pernas, dois braços, funcional, automovente. Sem dúvida a figura moderna do *flâneur* não abarca pessoas do gênero feminino – visto que *flâneur* é uma palavra masculina – e também tem seu vagar dificultado em pessoas com deficiência física ou visual – esbarraríamos com calçadas sem rampa ou semáforos sem sinalização sonora. Ou, ainda, como traz Sara Ramos (2022) em sua dissertação sobre Stella do Patrocínio, os ociosos e os vadios do Rio de Janeiro do século 20 – cujo imaginário está fortemente atrelado à raça – parecem não possuir “os requintes do *flâneur* parisiense”, tanto que, a



partir de 1941 – ano em que a lei foi instituída – aquele que fosse pego vagando pelas ruas – “do escravo indolente ao malandro das ruas” – poderia ser preso pelo crime de “vadiagem” (p. 22). O corpo da *pólis* é, em termos gerais, reflexo desse corpo masculino branco cis-hétero.

É fato, porém, que o urbano é subvertido em sua própria qualidade de contenção do sujeito. Luiz Antonio Simas nos ensina que a rua é lugar de disputa e as cidades estão sempre sujeitas a confrontos decorrentes de diferentes projetos em choque. Não é à toa que as ruas comem farofa do padê de Exu e também não é à toa que para o povo do Daomé, as ruas, encruzilhadas e mercados têm Legba como sua divindade (Simas, 2020). Essas são as ruas encantadas, em contraste com as ruas desencantadas – aquelas que insistem em conter a arquitetura política que nela é feita. A rua desencantada é aquela em que “a festa é combatida, os tambores calados e as bandeiras recolhidas” (p. 85). A rua desencantada, portanto, seria o urbano que insiste em um “espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana” (Lepecki, 2012, p. 49) por onde se disseminam violência, segregação, e por onde se combatem – em nome de uma suposta neutralidade – os corpos de festa, corpos amorosos e sobretudo corpos de luta que, apesar de tudo, insistem em ocupar a rua. Em um contexto profundamente afetado pelo colonialismo, há que considerar o fato de as ruas pisadas estarem constantemente resistindo a se tornar espaços de neutralidade. Desse modo, o corpo da *pólis* se torna um corpo polimorfo. E, assim, em ressonância com as cidades, os corpos humanos, em sua forma e em modos de agir, também estão em disputa.

Onde a arquitetura se faz como funcionalidade e contenção, uma arquitetura política é instaurada pela própria ocupação e ação dos sujeitos que nela se encontram implicados. Pessoas que lotam bares e escorrem seus corpos da calçada pelas ruas, atrapalhando o tráfego; barraquinhas que vendem comida sem licença; vendedores ambulantes que caminham pela praia oferecendo: “esfiha, mate, churrasquinho, baseado?”. Altar para Zé Pelintra em meio ao tráfego frenético do Centro da cidade. Ou ainda objetos: latas-fogo acendidas por trabalhadores que durante a noite, com esse gesto, dizem: “homens trabalhando” ou simplesmente para iluminar estradas. Ou mais uma cena: um artista passa de ônibus por uma construção feita por uma pessoa em situação de rua que consistia em estacas de madeira, amarradas com barbantes, onde era possível ler: “aqui é... parangolé”.

Hélio Oiticica, de fato, percebe algo na arquitetura, algo na cidade que tentamos trazer aqui. E, para o artista, seria a aspiração mais alta da arte a “realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade” (Oiticica, 1961, n.p). A arte talvez seja também um desses campos que vai na contramão do cinetismo cansativo que André Lepecki coloca a respeito da *pólis*. Da mesma forma, a arte também é campo privilegiado de reflexão e reinvenção do corpo, em sua interioridade que salta para fora, para a rua, assim como a rua também salta para dentro dele. Sobre o corpo entendido como espaço, então, é preciso que se debruce sobre ele da mesma forma que nos debruçamos sobre a cidade. A *pólis* do corpo é, portanto, uma reflexão sobre o que já está dado sobre o corpo, de modo arquitetônico e político: suas funcionalidades, suas instrumentalizações, os modos de agir com o corpo e para com os outros corpos. Ao dançar para fora, para o urbano, estamos dançando também para dentro, para o rompimento da ideia de um corpo neutro universal. Parafraseando Lepecki (2012, p. 47), no chão do *corpo*, o dissenso.

Se a coreopolítica pode ser entendida como um atentar das forças que atravessam os corpos e os lugares e que necessita que corpos, afetos e sentidos sejam redistribuídos e reinventados, talvez seja possível dizer que os objetos relacionais de Clark se movimentam sobre essa pista coreopolítica que é o próprio corpo – entendendo que no corpo há também uma coreopolícia, aquela que vigia, policia e o formata segundo pressupostos hegemônicos –, de modo a trabalhar as forças de criação de um fora para um dentro.

### Coreopoliciaamentos de gênero e coreopolíticas de gênero

É Judith Butler (2018) quem vai dizer, revisitando a célebre frase de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher”, que o gênero é constituído acerca dos contratos vigentes na cultura. Gênero, no pensamento da filósofa, não é uma identidade estável, mas sim algo instaurado pela cultura, na qual a depender da sociedade e do tempo, define papéis que são impostos aos seres de acordo com seus sexos biológicos. Isso se dá pela repetição de discursos a respeito dessas performatividades normativas que são inscritas e endossadas como verdades biológicas nos corpos desde seu nascimento.

Esse processo, na verdade, acontece desde antes de o bebê nascer, quando, na descoberta do sexo biológico pelo ultrassom, já se endereça à criança, ainda em formação, papéis de gênero que ela deverá desempenhar. Basta pensar nas estapafúrdias festas conhecidas como “chá de revelação” em que se cria toda uma ritualização e performance em torno da descoberta do sexo, já inculcando nesse ser que ainda nem adentrou a cultura gestos, falas e ações que serão esperados da criança em todo o seu desenvolvimento. Sexo e gênero, portanto, são ambos construções – um órgão por si só não tem um significado cultural – que, imbricados, se justificam: a partir do determinismo biológico, cada ser deverá desempenhar um papel de gênero correspondente a seu sexo. Em torno do sexo, o patriarcado e a heterossexualidade compulsória constroem a falácia de uma suposta “natureza” – a qual legitima a sujeição de certos corpos a outros (Preciado, 2017) –, por onde o gênero é atribuído em função dos órgãos sexuais e irá determinar que afetos, gestos e performatividades coincidam com esses órgãos. Se isso parece, para alguns, absurdo, parecerão igualmente absurdas as teorias eugenistas e a craniometria que justamente pela biologização e pela busca de justificativa via a natureza, tentaram argumentar uma suposta inferioridade de pessoas negras. Podemos perceber, então, que para a manutenção desse sistema há que construir uma espécie de policiamento dos corpos, que nesse caso garantirão a incorporação dos papéis de gênero nos corpos em formação.

À polícia, no urbano, cabe o papel indispensável de organização da *pólis*. É ela que vai garantir o movimento de circulação na cidade, sendo tarefas suas “fazer cumprir a lei” e garantir que os corpos estejam circulando, sempre circulando e nunca em contato direto com os relevos que insistem em saltar na cidade. Se a atuação social da polícia é indispensável na coreopolítica do urbano atual (Lepecki, 2012) é porque ela faz cumprir, de qualquer maneira, incluída a violência, uma ideologia de cidade, uma arquitetura de cidade e uma coreografia da cidade.

Então, se o corpo é também espaço, o triunfo do gênero como sistema também passa por um policiamento: desde a repreensão de comportamentos que ameaçam a simultaneamente sólida e frágil heteronormatividade – como, por exemplo, o menino que apresenta gestos ou tom de voz considerados femininos – até a própria violência física contra travestis, bichas, sapatões ou quaisquer

formas de identidade sexual e de gênero que desafiem a noção de natureza instaurada pela sociedade. Se contra uma coreopolítica dissensual na cidade há um coreopolicimento repressivo, é simetricamente verdadeiro o fato de que uma coreopolítica dissensual que se faz no corpo enfrenta também um coreopolicimento repressivo que incide sobre o modo como os corpos são construídos.

Paul B. Preciado nota que a arquitetura é política porque organiza e delimita as práticas como públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas – os contextos sexuais se estabelecem a partir dessas delimitações. Da mesma forma, ele destaca que algumas partes do corpo são consideradas sexuais e outras não por conta de operações que fixam e naturalizam as práticas que reconhecemos como sexuais: essa seria também uma gestão do espaço no próprio corpo, e, por isso, a arquitetura do corpo seria também política (Preciado, 2017). Se ocorre uma espécie de gestão do espaço no nível corporal, entendemos que partes do corpo são, portanto, espaciais e a elas são endereçadas arquitetonicamente funções e coreografias por meio de um endereçamento. Esse endereçamento ao corpo do outro pode ser nomeado, nos apropriando dos termos de André Lepecki, coreopolicimento de gênero, e, em contraste com ele, temos as coreopolíticas de gênero.

Se o corpo é em si mesmo uma construção (Butler, 2003), uma construção arquitetônica política, poderíamos agora acrescentar: ao corpo falante contemporâneo cabe uma reconstrução da cena espaçotemporal fixada em nossos corpos. Butler nos pergunta como conceber um corpo que não seja um instrumento passivo, ao qual uma vontade imaterial dá a capacidade de estar vivo – considero, de imediato, o *Manifesto contrassexual*, de Preciado, um convite à ação de arquitetar um corpo não mais como meio ou instrumento, mas, como paródia; o corpo como espaço provocativo dos papéis de gênero fixados pelo contrato sexual falocêntrico. Mas há também outras formas de conceber e arquitetar o corpo.

### Coreopolíticas de gênero e o objeto relacional

A arte, como vimos, também é campo que costuma se propor a tensionar o corpo. As proposições de Clark, ao meu ver, já o entendem como espaço de invenção. Sobre *Baba antropofágica*, Eleonora Fabião (2014, p. 29) escreve: “As tectônicas da imaginação, a erupção das memórias [...]. O mapeamento

do corpo. O fazimento do corpo”.<sup>5</sup> Nas forças, processos e movimentos da imaginação, mapear e fazer o corpo. Essas me parecem atitudes indissociáveis de uma coreopolítica. É na Estruturação do Self, contudo, que esse mapear e fazer do corpo é levado às últimas consequências, pois se para Lepecki é ao agir nos vazios que insistem em pulsar no presente da circulação no espaço urbano – ainda que recalcados – que a coreografia se torna coreopolítica (Lepecki, 2012), Clark, da mesma forma, toma a coreografia no corpo para que os objetos relacionais se dirijam justamente à ação – ao agir – nos espaços vazios do corpo, aqueles que foram recalcados. Se essa trama do urbano, aqui, pode ser entendida como a trama repetida de gestos que enredam o corpo, ao se dirigir para a fantasmática do corpo Clark está justamente rachando o chão liso sobre o qual a heteronormatividade fez questão de calcar e recalcar qualquer manifestação do sexual como ele próprio é entendido na psicanálise – perverso polimorfo, ou seja, transgressor (Rivera, 2020b).

Uma coreopolítica de gênero diz respeito aos objetos relacionais quando o corpo se abre para ser espaço e objeto, vira uma espécie de cartógrafo que vai deslizar sobre ele, escutá-lo e convocá-lo a sair de sua neutralidade. Temos aqui outras possibilidades de desenho nesse espaço que é o corpo. É pela chave do sexual, então, que os objetos relacionais parecem operar. Percursos pelo corpo vão se formando até romper suas fronteiras – todas as fronteiras morreram –, desconstruindo e construindo simultaneamente sua arquitetura. Essa abertura e entrega, quase ou muito erótica, é ponto central para a vivência com o objeto: é preciso que ambos criem uma vivência em comum, numa territorialização que modifica esse lugar-corpo ao mesmo tempo que o provoca à sua fantasmática; ao entendimento de que nesse lugar-corpo reverberam passados, presentes e futuros que serão convocados por construções da sexualidade e construções de gênero.

Essa abertura do corpo me parece justamente abrir espaço para que os objetos relacionais construam outra epistemologia de corpo. Se o dildo induz a uma ruptura epistemológica, como sugere Paul B. Preciado, os objetos relacionais também o fazem. Assim como o dildo, o objeto relacional também parece

---

<sup>5</sup> No original: *the tectonics of imagination, the eruption of memories [...]. The mapping of a body. the making of a body.*

assumir o papel indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno (Preciado, 2017), não necessariamente em ato sexual como prática, mas como um em ato que é, também e sobretudo, sexual. No filme *Memória do corpo*, Clark mostra um de seus objetos relacionais, uma estopa, que fora trazida por um de seus clientes. Esse cliente, um homem cisgênero, a colocava dentro da sunga de modo a tampar a vagina que ele tinha. A estopa, dentro da sunga por onde se encobre um pênis, vai funcionar, contudo, não para tapar o pênis, mas para tapar a vagina vivida por ele. Com isso, esse objeto relacional parece tomar forma, na verdade, de um órgão outro, o qual se situa fora das oposições binárias pênis/vagina. Um intermediário por conta de sua fluidez e extensibilidade. Um traidor do órgão anatômico que se desloca para outros espaços de significação, aniquilando a diferença entre o feminino e o masculino – assim como o dildo o faz. Na mesma ocasião, Clark vai dizer que todo bebê, quando nasce, se apropria da vagina da mãe, uma apropriação que ela denomina ato de pirataria indevido. Mais importante, contudo, do que constituir uma espécie de teoria fixada sobre o nascimento é perceber que é a um ato de pirataria de um órgão sexual que se dirige sua clínica.

Outras experiências também são capazes de trazer a potência de reconstrução e construção simultâneas do corpo. Quase ironicamente, os objetos são capazes de fazer emergir as aberturas no corpo para vivê-lo na condição de vazio, mas com a intenção de montar um corpo da forma que lhes seja mais interessante. Para Clara, paciente de Lula Wanderley, os objetos são como ataduras em cortes e buracos em seu corpo, que em dado momento a levam a uma angústia intensa, mas que por fim deixam de a incomodar: o objeto relacional para Clara é, no relato de Wanderley (2002), corte e costura; desestruturação que dá lugar à estruturação. É no despedaçar do corpo que se localiza seu sofrimento mais agudo e ao mesmo tempo aquilo que lhe dá material para sua aproximação afetiva com a realidade. Em uma espacialidade que combina a presença de Wanderley, os objetos relacionais, seu próprio corpo e o silêncio, Clara refaz, questionando o que é real, imaginário, corpo e fantasia, dentro e fora, a própria noção de espaço-corpo.

O impacto que o objeto relacional tem sobre o corpo, portanto, não é metafórico, mas experienciado, como também parece ser o caso de outro jovem paciente de Lula Wanderley com vivências psicóticas, que logo depois

de sua primeira sessão com os objetos relacionais sonhara com um chefe religioso que lhe oferecia uma cabaça transpassada por fios. Ao narrar o sonho, Wanderley diz que o jovem associa esse objeto sagrado a um útero costurado que o reintegraria ao mundo. Num gesto poético, cabaça, em sonho, torna-se útero. Útero também é o órgão que se apresenta para mim, em minha décima sessão da Estruturação do Self com Gina Ferreira, num pulsar intenso provocado pela imbricação entre objeto e corpo. Essa outra coisa que surge dessa combinação objeto + órgão me coloca em uma vertigem tão intensa, que me faz perder o rumo nessa *pólis* cheia de relevos, caótica e pulsante, que é meu próprio corpo. Útero, potência criadora, se transforma, nos dois casos, em coisa não reprodutiva, não funcional, mas viva e pulsante em território criado junto ao objeto relacional.

Quando falamos a respeito dos pacientes de Wanderley, não estamos destoando das coreopolíticas de gênero, porque, ainda que as experiências mencionadas não tragam estritamente questões de gênero ou sexualidade, estamos considerando outras formas de montagem do corpo que, por um lado, deliram as dinâmicas de poder hegemônicas que atuam sobre o corpo e por outro as trazem com profunda contundência. Um caso que revela essa dupla passagem é o de Matheus.

No início de sua experiência com os objetos relacionais, Lula Wanderley (2021) relata que Matheus estaria vivendo três espaços: um espaço social que se formava mediante imagens oníricas durante o toque dos objetos em seu corpo, quando ele vivia o encontro com Wanderley nas ruas de sua infância, no Méier; um espaço-sala com paredes, teto e chão vermelhos-sangue – que remetia Matheus a um sonho que tivera ainda quando criança, e que, para Wanderley, sugere uma organicidade vivida como o interior de um corpo; e, por fim, o corpo de Matheus vivido como o próprio espaço por ser sua única referência de um espaço-tempo. Wanderley relata que Matheus vivia, assim como Clara, uma abertura de fendas que revelava seu sofrimento na vivência de um corpo vazio e imóvel, e que simultaneamente, trazia também um espaço/corpo que estaria “fora da história de sua relação interpessoal ou da linguagem” (p. 51).

Após tomar uma “consciência do corpo”, Wanderley (2021, p. 51) diz que a Estruturação do Self para Matheus “adquiriu surpreendente novo ritmo e sentido” (p. 51). Matheus vive uma pedra envolvida numa rede com um saco de ar em seu umbigo como um objeto capaz de esmagá-lo – a morte viria vagarosamente e

com ela traria um “gozo mítico” (p. 51). Na repetição do movimento, Matheus sente que teria um “grande falo no lugar da pedra” (p. 51) – um falo que brota da pedra ao mesmo tempo em que brota de um outro espaço do corpo, modificando os lugares fixados para o prazer e desnaturalizando os lugares do corpo tidos como sexuais.

Matheus tem um sonho ainda com um desfile. As modelos, mulheres, adoravam uma divindade que tinha seios, escamas de peixe e asas de pássaro, e que trazia a Lua em uma mão e o Sol em outra, com cabeça e pés de bode, e, acima da cabeça, uma tocha de fogo. A criatura também tinha um pênis enorme. Em outra sessão, meses depois, Matheus retoma a mesma sequência de imagens e Lula relata que ao modificar a posição de um dos objetos relacionais sobre seu corpo, o sonho tomou outra direção. Um homem, ao se aproximar das mulheres, não podendo se defender, se entregava ao sexo.

Pela movimentação do objeto, o erotismo surge para Matheus como saída. A movimentação do objeto relacional é o que, de saída, provoca o aparecimento do erotismo como “potência de vida” (Wanderley, 2021, p. 51). Me parece que, ao trazer uma consciência do corpo, num momento posterior, incorporando e metabolizando o objeto, o caso de Matheus mostra como invariavelmente a incorporação dos objetos relacionais e uma espécie de “objetação relacional” do corpo trazem a sexualidade e as questões de gênero como aquilo que envolve a experiência. É sobre entender o corpo como território de prazer que abre janelas para dentro, desorganizando os papéis de gênero vinculados aos papéis sexuais. Para Wanderley, Matheus equilibra opostos de modo que a vivência psicótica (o vazio, a imobilidade) traria em si mesma aquilo que seria a própria criação de começos. Por meio dela junto aos objetos relacionais o desejo seria ativado e reconstruiria o corpo para o prazer, para o outro. A vivência psicótica de Matheus, sua potencialidade criadora e a ativação do desejo estão, enfim, imbricadas.

Quando digo que o objeto relacional faz coreopolíticas de gênero, é porque ele se dirige ao corpo de modo a desnaturalizá-lo enquanto espaço marcado pela heterossexualidade compulsória, pelo patriarcado e seus policiamentos. É como quando uma cliente percebe sua mãe ao passar as almofadas leves sobre suas pernas, ou ainda quando a coloca entre o sexo e, como um pênis, aperta-a na mão e Clark (caso clínico 19) diz: “poderia ser o peito mas não é: misturado com o pênis”. Esse “seio-pênis” que também pode ser feito de “barro quando a



gente pega”, ou ainda, em outra sessão, quando ela pensa em “fazer seios floridos com besouros”, reorganiza o sexual porque colocam a dançar as partes de nossos corpos a fim de se entrelaçar e se reformatar, até materialmente. Com relação à mesma cliente, Clark diz que massageia sua cabeça sob gemidos de prazer e lhe entrega um plástico para que a cliente o “mamasse”, coisa que ela recusa fazer. Tudo parece ocorrer, nas palavras da artista, num “clima profundamente excitante”. Ao terminar a sessão a cliente diz: “estou salva”.

Objetos relacionais podem ainda ser vividos como bichos, ou no caso do tubo de borracha, pode nos levar até a respiração do pai enfermo como também pode ser colocado no lugar do próprio órgão sexual ou na pélvis, esse espaço-entre que Clark denomina “justa-medida”. “É um objeto muito fálico”, diz Clark, mas um objeto muito fálico antes de tudo porque a própria ideia de falo (ter ou não ter) na psicanálise vem de uma cena: a cena em que o menino, acreditando que todos, como ele, possuem um pênis, se depara com um corpo com vagina, e lhe é revelado o perigo da castração. E nesse espaço de cena, já nos lembra Tania Rivera (2020b), é possível sinalizar diversos pontos de vista que estão, a princípio, ausentes na montagem hegemônica. Porque, se o falo é sempre artifício, ele pode ser como um objeto relacional, que, por sua vez, assume a tarefa de o explodir, separar, censurar, combater, imbricar com outro órgão ou objeto, ou simplesmente o acatar. Vemos isso em outro caso clínico, em que uma cliente de Lygia Clark sentiu as pedras no púbis como um pênis, o que a levou a arrancar os objetos de seu corpo. A intensidade com o que o objeto se dirige ao corpo é tamanha, que, por vezes, atormenta. Deformar e deslocar o falo é, enfim, incômodo.

As coreopolíticas de gênero são, portanto, um atentar agudo a esses espaços que abrimos no corpo, como rachaduras no chão, de modo a fazer emergir aquilo que se encontrava bloqueado em suas memórias e fazer surgir o sujeito político que se move para “além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos” (Lepecki, 2012, p. 57). Aí talvez resida a potência terapêutica do trabalho de Lygia Clark: um caminhar pela própria fantasia de modo a desconstruir narrativas fixadas e dar lugar ao surgimento do imprevisível, daquilo que não atribuímos a nós mesmos, mas que insiste em aparecer. Nos deparar com nosso próprio desejo, escutá-lo, colocar os ouvidos no chão e escutá-lo.

O campo da arte, talvez mais do que nenhum outro, seja esse grande incitador de possibilidades de construções não só de uma, mas de várias arquiteturas políticas do corpo que são capazes de embaralhar o gênero, ficcionar o gênero, fantasiar o gênero, na direção das “conformações do desejo que constroem realidade” (Rivera, 2020 b, p. 54). É em um encontro fortuito com a arte, junto aos nossos desejos, que reinventamos os modos de ser não apenas como discurso, mas como vivência: esse me parece o mais radical modo de transformação do mundo, pois incide diretamente naquilo que não foi ou não pode ser simbolizado pelo discurso. Aquilo que se apresenta nas frestas do discurso, os tropeços provocados pela palavra – e que colocam o corpo, também, a tropeçar – os lapsos aos quais a clínica psicanalítica tanto se dedica. Como faz o objeto relacional, se trata na arte de elaborar dispositivos de criação, de criação cênica-espacial, propor propor: é coisa vigorosa que põe o corpo no avesso, mói as mãos e nos faz misturar tudo com as mãos moídas. Nos deixa a complicação de abrir a porta para dentro e fechar para fora neste espaço mais dilatado e imprevisível que existe: o nosso corpo.

**Luiza Martelotte** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ e atua como produtora cultural.

### Referências

- BUTLER, Judith. Atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78, 2018. Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf). Acesso em ago. 2022.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLARK, Lygia. Caderno 4 – Diário clínico. 1981-1982. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 5 jun. 1981. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65708/caderno-4-diario-clinico>. Acesso em: agosto de 2022
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CLARK, Lygia. Caderno 3 – Diário clínico. 1971-1979. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1 out. 1979. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65707/caderno-3-diario-clinico>. Acesso em ago. 2022.
- CLARK, Lygia. Caso Clínico [19-a-clc]. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark ID 11045. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/11045/caso-clinico-19-a-clc>. Acesso em ago. 2022.

- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark-Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. The making of a body: Lygia Clark's anthropophagic slobber. In: BUTLER, Cornelia; PEREZ-ORAMAS, Luis (orgs.). *Lygia Clark: the abandonment of art*. New York: MoMA NY, 2014.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em ago. 2022.
- OITICICA, Hélio. O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra. 28 dez. 1961. PHO 0182/61 12/20.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em urano: crônicas da travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- RAMOS, Sara. *Stella do Patrocínio: entre a Letra e a Negra Garganta da Carne*. Foz do Iguaçu: Unila, 2022.
- RIVERA, Tania. Por uma psicanálise a favor da identidade. *Cult*, 24 set. 2020a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-psicanalise-favor-da-identidade/>. Acesso em ago. 2022.
- RIVERA, Tania. *Psicanálise antropofágica: identidade, gênero e arte*. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020b.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam: o sofrimento psíquico, o objeto relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WINNICOT, Donald. *O brincar e a realidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MARTINS, Luiza Martelotte Simões de Carvalho. Corpo como espaço, espaço como corpo: coreopolíticas de gênero e o objeto relacional de Lygia Clark. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 165-183, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>