

**ELISA DE ALMEIDA ROSSIN
FELISBERTO SABINO DA COSTA**

HABITAR A MÁSCARA: O OBJETO COMO UMA REALIDADE PENETRÁVEL DISPARADOR DE SUBJETIVIDADES - DIÁLOGOS COM LYGIA CLARK

Resumo

>

O presente artigo destaca pontos de comunhão entre o pensamento da artista brasileira Lygia Clark e a poética das máscaras teatrais. A partir da eclosão de afetos e da potência vibrátil desse objeto, uma casa-corpo-esfera-penetrável, articulam-se imagens que operam no inconsciente e fazem nascer personagens, personas e figuras contribuindo para o enriquecimento da construção cênica.

Palavras-chave:

Máscara. Arte Contemporânea. Corpo.

HABITAR A MÁSCARA: O OBJETO COMO UMA REALIDADE PENETRÁVEL DISPARADOR DE SUBJETIVIDADES - DIÁLOGOS COM LYGIA CLARK

Elisa de Almeida Rossin (USP)¹

Felisberto Sabino da Costa (USP)²

¹ Doutoranda do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

E-mail: lirossin@yahoo.com.br

² Professor-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Coordenador do PPGAC/ECA/USP e de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

E-mail: felisberto@usp.br

“A matéria é o nosso espelho energético; é um espelho que focaliza nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias. O corpo duro que dispersa todos os golpes é o espelho convexo de nossa energia, ao passo que o corpo mole é seu espelho côncavo”

(BACHELARD, 2001, p.20).

A relação côncavo-convexo carrega uma imagem bastante fértil para o campo de estudos sobre máscaras teatrais, e se apresenta em diferentes contextos ao longo da trajetória de artistas que lidam com essa matéria. O escultor italiano Donato Sartori³ afirmava ser o encontro entre os planos côncavos e convexos o responsável pela mobilidade da máscara. Nesse encontro, articula-se um ponto de inflexão que se traduz em movimento. Seria nessa junção, aliada à composição dos ângulos, que as expressões faciais incrustadas na máscara adquirem varia-

³ Donato Sartori é herdeiro da tradição de criar máscaras de Commedia Dell'Arte, na Itália, iniciada por seu pai, Amleto Sartori, após a segunda guerra. Sartori criou as máscaras para vários atores e diretores, entre eles, Barrault, Eduardo de Filippo, Giorgio Strehler, Lecoq, Dario Fo entre outros.

ções e, conforme o movimento do rosto do ator, causam a impressão de ela estar “viva”, podendo sorrir, revelar tristeza ou outros estados e sentimentos. O movimento requer que a noção de estado seja conjugada no gerúndio, dado que o “estar” instaurado pela máscara efetiva-se num “estando”. Ao eclodir um estado, o atuante nele permanece como atravessamento, implicando os corpos mole e duro plasmados no objeto.

Em sua concepção de um corpo-máscara, a diretora francesa Ariane Mnouchkine chama a atenção para a relação entre o côncavo e o convexo no trabalho do ator, concebendo-a como potência ativadora do corpo, colocando em jogo o fluxo dentro-fora responsável pela presença do atuante:

[...] O ator é um receptáculo ativo, e deve, ao mesmo tempo, ser côncavo e convexo. Côncavo para receber, convexo para projetar. Entrar para a cena significa entrar num lugar simbólico, onde tudo é musical e poético. De onde se conclui que a personagem é ela mesma algo de simbólico, musical e poético, pois somente isso justificaria a necessidade de o ator parar, verdadeiramente desenhando a cena (MNOUCHKINE *apud* FÉRAL, 2010, p.18).

A máscara, no Soleil, escreve (expressa) e inscreve (potencializa) a partir do corpo, implicando a ação transitiva receber-projetar. Mesmo sem portá-la em cena, o ator traz em si os vestígios da prática com a máscara em seu corpo. Também o estilista, designer e figurinista brasileiro Jum Nakao (2017), ao explicar sua metodologia de modelagem, define ser o encontro entre o côncavo e o convexo das linhas de costura, o ponto que torna a roupa uma forma a ser penetrada e habitada pelo indivíduo que a veste. Receber e projetar a vestimenta requer um diálogo com o corpo. Nesse sentido, as linhas de costura atuam como as linhas de uma máscara, conectando superfícies que se desdobram em movimentos, elaborando espécies de sinapses.

Conforme se adentra no universo da artista Lygia Clark e investiga-se sua trajetória, deparamos com o binômio côncavo-convexo. Em

sua longa investigação sobre o ato estético como um campo de experiência, a tessitura côncavo-convexo se projeta sobre a relação espectador-obra de arte. Segundo a artista, o espectador deve ser jogado dentro da obra, provocando assim uma participação imediata e ativa. Ação que pode ser vista também como um convite a “entrar na forma”, perfazendo um ato transformador:

Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso. O que me toca na escultura “dentro-fora” é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me modifica, estou sem forma, elástica, sem fisionomia definida. Seus pulmões são os meus. É a introjeção do cosmo. E ao mesmo tempo é meu próprio eu cristalizado num objeto dentro do espaço. “Dentro-fora”: um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um espaço afetivo (CLARK, 1980, p.24).

Entrar na máscara é habitar uma nova forma cristalizada no objeto. É deixar-se guiar pelo campo sensível das imagens internas e das sensações provocadas pela sua materialidade. Podemos sublinhar, numa primeira instância, o valor do olhar no processo de escuta das formas, pois são as percepções visuais, bem como o estudo de suas composições e características particulares que nos fornecem pistas para a criação. No entanto, as ações de Clark apontam um caminho outro, complementar a esse. Ao deslocar a trajetória retiniana para a busca de uma potência vibrátil do objeto, a artista acredita que as formas exprimem mais do que a sua presença física, como se de cada coisa irradiasse uma energia conectada com espaço real e vivo.

Acreditamos que o diálogo aqui estabelecido com os processos criativos de Lygia Clark revela e impulsiona um novo olhar para a utilização da máscara na atualidade, pois, através de relações sensoriais e orgânicas com as materialidades, a experiência com a máscara escapa de uma esquematização racional. Em direção ao percurso proposto por Clark, o que nos interessa é a eclosão de afetos, a convocatória do corpo, a força oculta da matéria sobre os instin-

tos criativos, as metamorfoses provocadas para além da técnica, situadas nos mistérios entre o visível e o invisível:

Como querem alguns buscar uma expressão para o espaço absoluto através de uma esquematização racional? Como querem saber o que é tempo se o esquema deles já é deturpado na base do tempo mecânico? Há outra linguagem, há outra realidade e não é a lógica que nos levará a ela, mas somente a vivência. Há o espírito. É a tragédia do homem. Ele vive de uma maneira e tem que aprender a se deslocar desta realidade em busca de uma expressão que ultrapasse toda esta mesma realidade (CLARK apud SILVA, 2008, p.144).

São justamente essas provocações da artista que impulsionam, ao nosso ver, um novo olhar sobre a utilização das máscaras e sua potência para o enriquecimento da sua construção cênica, seja pela quebra da lógica e das estruturas fixas das metodologias relacionadas à linguagem, seja pela permissividade que se apresenta convidativa ao deslocamento da realidade e a criação de campos outros de ficção e imaginação. Dentro deste contexto, indagamos como a forma externa, o conjunto de linhas, os traços, as feições e expressões provocam mudanças de energias e estados de presença? Como conduzem construções corpóreas distintas e geram a criação de personagens ou figuras fictícias? Como a plasticidade e a própria visualidade dos elementos materiais interferem na fisicalidade e nos processos psíquicos daqueles que os habitam?

Ancorados nessas considerações, buscamos transitar por algumas obras de Lygia Clark, na tentativa de elaborar conexões com o universo das máscaras teatrais. No campo das artes visuais, a artista rompe as fronteiras do plano (tela) e propõe, através dos *Casulos*, 1959, o seu desabrochar para a plenitude do espaço. A moldura deixa de ser o limite do quadro, esse se expande e incorpora o mundo exterior a ele, tornando-se um novo suporte para sua arte:

O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abs-

trata, é um produto plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Daí surgem os conceitos antagônicos como o alto e o baixo, o avesso e o direito, contribuindo para destruir no homem o sentimento de totalidade. É também a razão pela qual o homem projetou sua parte transcendente e lhe deu o nome de Deus. Assim colocou o problema de sua existência, inventando o espelho de sua própria espiritualidade (CLARK, 1980, p. 13).

É possível, ao vestir uma máscara, alcançar o sentimento de totalidade, uma das ações mais nobres que possa existir para um ator em cena, com ou sem ela. Ao dizer totalidade, referimo-nos ao estado no qual esquecemos as regras e a realidade se rompe impulsionando-nos a uma experiência transcendental. Nossa mobilidade física e nosso imaginário ganham extensões múltiplas e o corpo se reconstrói com novas possibilidades arquitetônicas. Tal como nos diz o dançarino colombiano Maurício Flores:

A máscara me permite devir animal, homem, mulher, criança e fluxo. Ela cria uma zona indeterminada onde transitam lembranças, imagens, pensamentos, estórias, referências e gestos que se achavam esquecidos e, ao mesmo tempo, dão lugar para a novidade e a surpresa. Ela liberta a sensualidade das formas, revela o mais profundo de mim e, ao mesmo tempo, me protege. Eu não saberia explicar certamente o que se passa dentro de tão poderosa presença, só consigo achar algumas palavras que ficam perto de tão misteriosa experiência, porque a sensação de dentro vira algo inominável (FLORES, 2017).

A sensação “inominável” descrita no depoimento de Flores sobre seu encontro com a máscara (pintura facial e corporal), em seu espetáculo UM, revela como romper o plano pode representar romper a si próprio, possibilitando uma abertura à experiência com as infinitas possibilidades de criação que esse objeto nos convida. Vestir um novo rosto implica metamorfosear, transformar o corpo, os pensamentos e a respiração. O objeto-máscara funciona como um filtro, pois devém em si diferentes

existências, poder ser outro, mas continuar sendo si mesmo, poder ser a si próprio com outra aparência. Vestir em si novos seres, ato que envolve escolhas:

Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível (...). Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Se, como nos diz Foucault, a máscara nos endereça a uma linguagem sagrada e enigmática, para que seja possível tamanha entrega do indivíduo, a condução e os meios empregados nesse processo de criação necessitam ser delicados e provocativos. Estamos invocando uma experiência fortemente individual, na qual cada indivíduo brinca com as formas que veste de um jeito próprio e único. Trata-se de um jogo intenso de atravessamentos de memórias e de um mergulho na atuação das formas sobre o corpo, da provocação dos sentidos e da imaginação. A partir dessas premissas e do pensamento de Clark, a pergunta que emerge seria: como criar experiências com a máscara para atingir tal estado de potência no âmbito da criação? Como torná-la um convite à organicidade corpo/mente, um mergulho na intensidade da presença no aqui-agora?

A utilização da máscara neutra, no treinamento do ator, há tempos ecoa como uma possível resposta a esse questionamento, uma vez que, com ela, o ator trabalha corporalmente, sem as ferramentas “fáceis” do rosto e da voz. Nessa face-máscara, dita neutra, encontra-se um equilíbrio das expressões, que permite a entrega pessoal e a abertura para o imaginário que engendra todo o corpo. Na busca em conceber uma máscara que possibilite, além da en-

trega pessoal, uma essencialidade e um pequeno silêncio para a imersão no objeto, a máscara nominada embrionária⁴, tal como a neutra, é utilizada como máscara de fundo e portal para o conhecimento da linguagem. Configurada numa superfície oval com uma bola no local do nariz, a embrionária é dotada de uma abertura mínima para o olhar e outra para a entrada e saída do ar. Portanto, quem a veste se encontra praticamente no escuro, sendo guiado pela respiração e pelos impulsos internos gerados por esse estado, e pela relação sensorial com o espaço externo.



Figura 1: Máscara Embrionária; Figura 2: Atores em treinamento com a máscara embrionária
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Dialogando com o espaço afetivo proposto por Lygia Clark, a experiência com a máscara embrionária não foca, primordialmente, a atenção na qualidade do trabalho corporal ou na limpeza de gestos dos participantes. Ela é utilizada como um convite para adentrar em uma forma-embrião, regida pela organicidade corpo/mente e pela intensidade da presença no aqui agora. Dessa forma, silenciar para suspender-se no tempo-espaço de si próprio, estar disponível para sentir sua própria pulsação, seus próprios sons e deixar as ações partirem dos impulsos e não das ideias mentais são pressupostos que a constitui. O jogo proporcionado por essa máscara abre-se ao imprevisível, as ações nascem da lógica do acaso, do inusitado e da

⁴ A máscara embrionária foi idealizada por Elisa Rossin, inspirada nas máscaras da cia alemã Familie Flöz, durante um curso, em 2010, na Itália. As máscaras da Familie Flöz possuíam uma abertura maior para os olhos e os exercícios propostos com elas já visavam a criação de pequenas cenas.

intensificação do encontro presente. Lastreados em exercícios realizados em oficinas, podemos afirmar que o resultado, geralmente, é catártico e revelador. Alguns atores choram e confessam ter entrado em contato com imagens pessoais fortes e profundas. Outros sentem-se tranquilos e plenos, guiados pela respiração e pelos instintos básicos resultantes de tal estado de presença. A máscara embrionária possibilita a sensação de entrar em nossa própria concha, sendo essa o corpo-casa em todos os seus sentidos, trazendo memórias e percepções sutis. Assim, como nos *Casulos* de Lygia Clark, a moldura física da máscara aparente se rompe e seu plano côncavo invade o espaço interno de quem a veste. A experiência se torna circular, ativa, expandida e espiritual.

Experiências, Esculturas e Máscaras

Elaboradas em metal, em 1960, Lygia Clark desenvolve as esculturas *Bichos*, obras que buscam a tridimensionalidade do plano. Constituídas de placas articuladas por dobradiças, longe de serem apreciadas com os olhos, são esculturas mutáveis que incorporam experiências hápticas, estruturas móveis que convidam o espectador a uma relação tátil e motora, com o intuito de proporcionar a abertura para uma apreciação guiada pela sensibilidade. Se os *Casulos* se conectam à ideia do embrião e às máscaras embrionárias, os *Bichos* parecem se associar às máscaras expressivas teatrais pelas articulações corporais que elas promovem. Conforme nos diz a artista:

Os bichos não têm avesso. Cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com a concha e os mariscos. É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma interação total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte, nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas (CLARK, 1980, p.17).

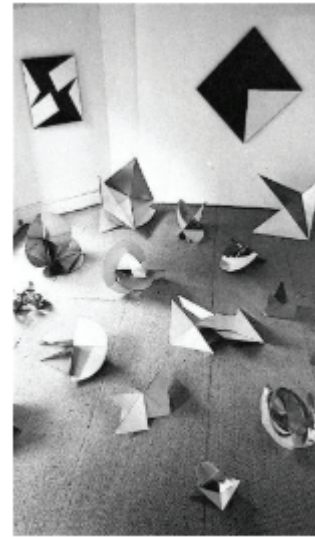


Figura 3. Bichos, 1960.

Fonte: A não arte de Lygia Clark⁵

Não são necessárias muitas explicações para a possível aproximação entre os *Bichos* e as máscaras expressivas. Para tanto, basta focarmos na própria definição da artista: “um organismo vivo, uma entidade orgânica, o corpo-a-corpo entre entidades vivas”. Em uma visão, talvez mais abstrata, conseguimos enxergar, para além do objeto em si, as infinitas possibilidades de articulações físicas provocadas pelo imaginário intrínseco às suas formas. Nesse sentido, reconhecemos as máscaras como dispositivos imagéticos, composições formais propulsoras de impulsos energéticos que alteram a arquitetura corporal e interferem na composição de gestos e ações. Ao contrário dos *Bichos* que, como afirma Clark, não possuem avesso, nas máscaras expressivas podemos pensar o avesso como o seu próprio espaço habitável, onde pulsa a presença de quem ali respira.

Além da analogia entre *Bichos* e as máscaras expressivas no campo da exploração das possibilidades espaciais, emocionais e corporais, podemos pensar essa relação também no âmbito da escultura. Do mesmo modo que os *Bichos* são engrenagens que colocam em movimento os planos através de dobradiças, construídas com uma técnica apurada, regidas pelo jogo de simetrias (planos que se deslocam, se

⁵ Disponível em: < <http://monicabenini.com.br/a-nao-arte-de-lygia-clark/>>. Acesso em: 12/01/2019.

erguem, se abaixam, se distanciam ou se aproximam), a máscara expressiva configura um jogo de superfícies que se articulam através de suas linhas, que funcionam como dobradiças ou simplesmente dobras. Nesse sentido, as expressivas, assim como os *Bichos*, compõem espaços regidos por leis matemáticas e cinéticas que paradoxalmente atuam sobre o plano subjetivo e circundante.

A partir de 1963, Lygia Clark desenvolve experiências utilizando os *Objetos Relacionais*, nas quais cria processos que mobilizam o corpo daqueles que se dispunham a vivê-los como condição de sua realização⁶. O foco em questão era trabalhar os traumas e seus fantasmas presentes na memória do corpo. Através do poder dos objetos, buscava-se trazer à tona essas memórias e tratá-las (vomitar a fantasmática).

Dentre os objetos relacionais interessantes, sobretudo, a concepção das *Máscaras Sensoriais* (1967) e da *Máscara Abismo* (1969). As primeiras, eram feitas de tecido com diferentes cores e texturas (verde, rosa, azul, púrpura, cereja, branco e preto) e cobriam toda a cabeça do participante que as vestiam. Os ouvidos e os olhos eram tapados por dispositivos que variavam conforme a máscara, alterando a visão e a audição. Há, nelas, uma espécie de bico, no qual inserem-se substâncias que estimulam o olfato, como, por exemplo, ervas aromáticas. A *Máscara-Abismo* era feita com um saco de rede sintética envolvendo um saco de ar, estrutura semelhante a uma tromba de um animal projetando o rosto para frente. Como define Carneiro (2004), nessa obra estética o abismo ganhou uma máscara e tornou-se portátil. Ao ser utilizado por um participante, o objeto proporcionava a sensação de queda em um espaço vazio. “O vazio que se apodera de mim só pode ser entendido sentindo e assim creio que sentindo posso entendê-lo, mas não resolvê-lo”. (CLARK

apud CARNEIRO, 2004)



Figura 4: Máscara Sensorial (1967).
Fonte: As Máscaras Sensoriais - Lygia Clark.⁷



Figura 5: Máscara Abismo (1969)
Fonte: Wikiart Visual Art Encyclopedia⁸

Em ambas as máscaras, ao imergir nesse espaço repleto de estímulos sensoriais, o participante permanece em um estado de presença bem particular. Pode-se transitar entre as percepções externas e suas provocações internas, alterando entre o fora e o dentro. Além de levar o indivíduo a revisitar sua fisicalidade, de fazê-lo rever seu corpo, seus gestos e sua mobilidade, tais máscaras serviam, como define Clark, para ajudar o homem a encontrar o fantástico dentro

⁶ Tais proposições estão reunidas em séries: “Pedra e ar” (1966), “Nostalgia do corpo”, “A casa é o corpo” (1967-1969), “O corpo é a casa” (18968-1970), “Corpo Coletivo”, também chamado pela artista como “Fantasmática do corpo” (1972-1975) e “Estruturação do Self” (1976-1988).

⁷ Disponível em: <<http://contemporaneaarte.blogspot.com/2009/10/as-mascaras-sensoriais-lygia-clark.html>>. Acesso em: 22/12/2018.

⁸ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/lygia-clark/m-scara-abismo-abyss-mask-1968>>. Acesso em: 30/01/2019.

de si. Na fusão homem-objeto dá-se, então, um diálogo existencial, uma introjeção com o corpo capaz de fazê-lo recriar sua própria existência.

Ela desafiava seu ativador a sustentar-se no “vazio-pleno” da zona de alteridade que tais forças abriam em sua subjetividade: um vazio de sentido, inseparável de um pleno de sensações de tais movimentos de forças que conturbam o layout de si e do mundo, fazendo pressão para reinventá-lo. Era neste acontecimento que se realizava a obra propriamente dita. A aposta é que tal acontecimento teria reverberações no cotidiano daqueles que o vivenciassem, impregnando sua relação com as forças em jogo nos meios dos quais fosse se compondo suas existências (FREIRE, 2015, p. 90).

Ora, para que utilizamos as máscaras no teatro senão para acessar camadas outras da existência e encontrar refúgio e expressão na ficção e no imaginário? Para além de processos, técnicas e metodologias, a utilização da linguagem da máscara convoca a busca do fantástico, daquilo que não existe aparentemente e que criamos com e a partir do jogo das formas e dos símbolos e suas projeções. A própria visão de Dionísio, segundo define Walter F. Otto, propõe sua associação à simbologia da máscara, como uma ruptura com a realidade e um portal para a criação de universos distintos:

Dionísio é o deus da aparição, de aspecto fantasmagórico e alucinante, cujo símbolo é a máscara, que em todos os povos do mundo significa a aparição imediata dos espíritos misteriosos. Ele mesmo é cultuado como máscara. Sua visão provoca vertigem e desfalecimento, pois borra todos os limites da existência ordenada. Delírio sobrevêm aos homens, tanto o delírio feliz que suscita inefável êxtase, que livra do terreno pesadume, que dança e canta, como o sinistro, dilacerante e mortífero. Quando ele irrompe com seu selvagem cortejo, volve o mundo primordial que desdenha todo limite e toda norma, pois lhe é anterior: mundo que não conhece hierarquia nem distinção dos sexos, pois sendo vida entrelaçada com a morte, envolve e reúne todos os seres, indiferentemente (OTTO, 2006, p.162).

Além da existência do grande e infinito mistério envolvido no encontro íntimo entre a máscara e aquele que a veste, coexiste ali uma força energética operando sobre o imaginário. A atuação da matéria sobre o nosso sistema corporal, o contato dos estímulos materiais com a pele, nosso maior órgão cinestésico, provocam sensações inúmeras que, animadas pelo inconsciente, revelam imagens poéticas e despertam impulsos e afetos diversos. Gaston Bachelard define tal encontro como imaginação material, um modo de expressão do devaneio poético que propõe uma mediação entre o sujeito e as coisas. Não contemplativa, a *imaginação material* afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora.

[...]Assim a imaginação material nos envolve dinamicamente. Na ordem da matéria imaginada tudo ganha vida: a matéria não é inerte e a pantomima que a traduz não pode permanecer superficial. Quem ama as substâncias, ao designá-las já as trabalha. (BACHELARD, 2001, p. 44)

Por trás da máscara o espírito da forma é evocado e, num sopro vital, dá-se início ao processo de metamorfoses do corpo: desfazer-se para recriar-se, reinventar-se. Fazer surgir um outro ser. Materializar significa então garantir permanência. Dar estabilidade às imagens poéticas que surgem no processo criativo e a atividade imaginante pode ser compreendida como um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. Parafraseando Bachelard (1986) diríamos que é também a vontade de ser mais, de maneira alguma evasiva, mas pródiga, de modo algum contraditória, mas ébria de oposição, a imagem (máscara) é o ser que se diferencia para vir a ser.

Em *Estruturação do Self* (1976-1988), último gesto da obra de Clark, a artista tocava o corpo de seus clientes com os objetos relacionais, em sessões realizadas em um cômodo de seu apartamento, como uma espécie de instalação. Eram diversas as opções de objetos

e o modo de utilizá-los, escolhidos de acordo com a escuta do corpo de cada indivíduo, a cada instante do processo. Apesar de Clark assumir claramente a dimensão terapêutica em seu trabalho, ela afirmava nunca ter deixado de ser artista e virado psicanalista. Sua migração para o território clínico está mais próxima da permissividade de aprofundar seus métodos fora das preocupações predominantes no território institucional da arte. Assim, como um ato de liberdade, estética e clínica revelam-se como potências da experiência.

Concluindo

Desde a ruptura da tela, a evasão do espaço como obra de arte, como em todas as experiências com os objetos relacionais, em Clark detectamos uma relação profunda com a força das diversas materialidades e as questões existenciais e humanas. A experiência estética está associada ao permitir-se afetar pela força irradiada dos objetos e a estabilidade ou instabilidade das formas e suas percepções. As possíveis analogias traçadas nesse artigo permitem o reconhecimento da poética da máscara no campo das artes, e seu lugar de potência, como uma experiência-acontecimento, um conjunto de ações sobre a realidade, instrumento que toca diferentes camadas sensíveis de subjetivação e da existência humana. Imagens e palavras, objeto e corpo, jogo das formas e sua escuta revelam como dobradiças reflexivas experiências múltiplas, realidades penetráveis que encontram potência e significado no território artístico. Concavidades convexas promovem ligações, a linha orgânica costura por dentro e por fora. A máscara, tradutora dos mundos dos seres invisíveis, uma casa corpo-esfera penetrável, articula imagens que operam no inconsciente, e faz nascer personagens, personas, figuras, em suma, uma poiesis para a liberação do corpo-sujeito.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade. São Paulo: Martins fontes, 2001.

BACHELHARD, Gaston. O Direito de Sonhar. São Paulo: Difel, 1986.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano carneiro. Lygia Clark e Nietzsche-Zaratustra: trajetórias. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, São Paulo, número 34, outubro 2018. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5030>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

CLARK, LYGIA. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

FÉRAL, Josette. Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FLORES, Mauricio. Entrevista concedida a Elisa Rossin. São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREIRE, Cristina Freire (Org.). Arte Contemporânea: Preservar o quê? São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

NAKAO, Jum. Workshop Metodologia Jum Nakao Modelar - Módulo 1. São Paulo. Junho 2017.

OTTO, Walter E. Teofania. O espírito da religião dos gregos antigos. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

SILVA, Fernanda Abranches Araújo. **A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana.** 2008. 110f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

Abstract

This article highlights points of communion between the thinking of Lygia Clark, a contemporary Brazilian artist, and the use of theatrical masks. From the outburst of affection and the vibratory power of this object, a house-body-sphere-penetrable, articulate images that operate in the unconscious and give birth to characters and figures contributing to the poetic enrichment of the scenic construction.

Keywords

Mask. Contemporary art. Body.