

**LYGIA CLARK E GISELE LOTUFO: TRADUÇÕES DA CORPOREIDADE NO  
HORIZONTE HABITACIONAL**

**Thiago de Araújo Costa<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este ensaio rastreia uma aproximação do urbanismo com traduções do habitar vinculadas ao universo artístico. Objetivando tecer conexões, tensionamos a intensa precariedade nas grandes cidades brasileiras como demarcação do aspecto informe da habitação, sublinhando como nas ruas transparecem variações da noção de moradia. Posteriormente o texto visita obras de duas artistas brasileiras - Lygia Clark e Gisele Lotufo - e situa um espaço de interlocução no acoplamento da corporeidade ao horizonte habitacional.

**Palavras-Chave:** Habitação, Corporeidade, Lygia Clark, Gisele Lotufo.

**Coordenadas e Indeterminadas**

---

<sup>1</sup> Artista de dança e geógrafo; estudante do mestrado em Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo/UFBA; membro do Laboratório Urbano e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPQ. e-mail: th\_costa@ymail.com



*Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta.*

João Guimarães Rosa

A compreensão do habitar nos propõe o desafio de descolar-se de uma abordagem formalista que é considerada obsoleta se observamos a multiplicidade de modos habitacionais resistindo no espaço urbano. Nesta percepção da *casa* e do *habitar* reveste-se um problema de ordem cognitiva porque, abertamente, há que se reconhecer a variedade das formas que a habitação adquire em cada local específico. Intensamente variante, a *forma-casa* constitui-se no acoplamento a *latitudes* e *longitudes*, o que indica – paralelamente à consideração da topologia – que a noção de habitar é mais próxima de um *movimento* que de modelo ou molde fixos e sólidos.

Preferimos, pois, a expressão do *habitar* e não do *habitat*, indicando a crítica já prenunciada por Henri Lefebvre em “O direito à cidade”, no sentido de que o último termo carrega a certeza dos substantivos enquanto o primeiro engendra um movimento infinitivo no/do espaço. *Habitar* - segundo Lefebvre (1991) - remete a uma elaboração do presente que supõe a entropia dos interesses urbanos e as tensões feitas, desfeitas e refeitas no espaço do cotidiano.

Antes de designada somente em termos topográficos, métricos e de função, o assunto *casa* nos é ocasionado por uma suspeita cognitiva que surge na tentativa de sua interpretação no contexto contemporâneo. O meio urbano que experimentamos atualmente nos confronta quando, andando pelas ruas de uma grande cidade brasileira, somos interpelados por inúmeros corpos desabados sobre o solo, envolvidos dos pés à cabeça por cobertores ásperos ou papelão. Na ausência de paredes rígidas, conseguiremos distinguir com exatidão onde começa a casa e onde termina o corpo? Não seriam, neste caso, extensões em contato?

De fato, o que enxergamos são corpos desfigurados em meio a acúmulos de materiais residuais, indeterminados em montagens precárias e vagas, mas que, no entanto, dão visibilidade a um modo de ocupação da cidade que constringe o espaço público e aprofunda as cesuras sociais; explicitando uma

localidade de natureza biopolítica. Perceber no espaço público a instauração de fronteiras domésticas, que são quase sempre temporárias, motiva-nos a não ignorar a obliteração dos corpos que habitam estes espaços internos e a liquefação dos limites da casa. A pobreza sintomática do capitalismo integrado produz aqui um paradigma tortuoso, uma fragilidade que traduz a casa dos sujeitos em situação de rua enquanto evidência da “*vida nua*”.

Giorgio Agamben (2005) - numa obra que concilia as questões da subjetividade estudadas por Michel Foucault e as técnicas políticas que foram objeto da crítica de Hannah Arendt - nos ensina que a *vida nua* é resultante da política e que deixa explícito o *abandono*, ou seja, um grupo encontra-se submetido e colocado em risco no limiar em que vida e direitos se confundem. Os direitos civis são, nesse contexto, suspensos, provocando uma indistinção entre *zoe* e *bios*, entre animalidade e politização. Aplicando a leitura que fazemos de Agamben, entende-se que quem habita as ruas é objeto das lógicas de exceção e ambivalência, que friccionam as tradicionais noções da casa como um porto seguro ou um endereço sólido e permanentemente construído. De algum modo, estes cidadãos são incluídos na sociedade na condição de permanecerem excluídos no espaço da cidade. Neste aspecto da vida nua, abrigos multiplicam-se precariamente e expõem em seus entremeios corpos despídos de biografias.

No caso dos milhares de cidadãos em situação de rua, o habitar vincula-se especificamente a um estado corporal provisório constituído na fugaz ancoragem prescindida de telhas e tijolos. Subliminarmente estes *corpos-casas* dispostos nos espaços públicos enunciam uma espécie de morfologia habitacional que corresponde a uma periodização do urbanismo traduzida por termos biopolíticos. Sintomas da deliberação da pobreza e coordenadas pelo capitalismo integrado, essas “casas”, com as quais nos confrontamos, multiplicam sintomas do esgarçamento local e informam uma fragilidade imanente que também nos atinge. Constatamos que o modo *homeless*<sup>2</sup> de habitar a cidade encarna um processo em que a casa transforma-se radicalmente, em meio a uma metamorfose mais ampla que tangencia uma tensa desmaterialização. O engajamento do corpo – na sua potência de afetar e ser

---

<sup>2</sup> Do inglês, sem casa.

afetado – na compreensão habitacional nos estimula a observar a habitação reservando-se de tocar em uma estrutura geográfica conectada às estruturas de esgoto, água e eletricidade.

### **Margeando a Tradução**

O horizonte habitacional contemporâneo, além de ser proeminente no reconhecimento da variedade formal e dos modos pelos quais a casa se representa, possibilita compreendermos as dimensões corpóreas que tais questões enunciam. A produção de conhecimentos efetivada no campo artístico poderia introduzir, no debate da cidade contemporânea, a discussão a respeito das *variáveis do afeto*<sup>3</sup> à medida que valorizamos os limites informes da habitação.

Neste encaminhamento, portanto, refletiremos sobre deslocamentos da linguagem: do vocabulário operacional-técnico que comanda a construção do habitat às narrativas afetivas que desconstroem as noções de casa e abrigo, um trânsito viabilizado por “trabalhos de tradução”<sup>4</sup>. Trata-se, especificamente, de transformar a abordagem formalista da habitação e situar representações de um *movimento-casa* partindo de objetos que registram uma relação performativa que toca, simultaneamente, habitação e corporeidade. Desse modo, seguimos a interlocução entre o campo da produção artística e o pensamento urbanístico orientados por uma constelação de sentidos que constitui um breve exercício epistemológico.

A base desta interlocução é o contato possibilitado por traduções que permitem agenciar “sentidos e direções precários, mas concretos, de curto alcance, mas radicais nos seus objetivos, incertos, mas partilhados” (SANTOS: 2008, 135). Em outras palavras, “esta diversificação das experiências visa recriar a tensão entre experiências e expectativas, mas de tal modo que umas e outras aconteçam no presente” (Idem, 135).

---

<sup>3</sup> Cf. o website [www.vinculo-a.net](http://www.vinculo-a.net).

<sup>4</sup> Segundo SANTOS (2008, 123) “tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis quanto as possíveis”.

No campo da arte vão sendo projetadas habitações que se contrapõem às construções massivas de unidades habitacionais. Como depoimentos da afetividade humana e das inúmeras interrogações que a vida urbana nos provoca todos diariamente, as traduções movem a potência de refrescar nosso olhar sobre a estratificação dos hábitos sobre o espaço. A arte opera em um campo específico trabalhando com percepção e afetividade e; como veremos, a *casa-não-fixada* em um endereço geográfico tornou-se um problema e uma inspiração para a arte contemporânea. Aqui, o questionamento dos limites da habitação indica uma intersecção entre escala arquitetônica e escala corpórea e sublinha um endereço itinerante que introduz teores de subjetividade na questão urbana.

Trilhando as coordenadas sugeridas por Deleuze, buscamos pensar que a constituição do corpo poderia ser definida por *longitude* e *latitude* justamente tomando emprestados termos da geografia.

[...] entendemos por *longitude* de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento [...] Entendemos por *latitude* o conjunto de afetos que preenchem um corpo a cada momento (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto (Deleuze: 2002, 132).

O interesse numa vinculação na ontologia do corpo designa, assim, uma relação de envolvimento dinâmico corpo-mundo. O vínculo da afetividade transparece enquanto emergência de avaliarmos posições provisórias, podendo mapear a corporeidade enquanto uma contínua *performance* e conceber a casa como uma trajetória.

As proposições artísticas que, de diversos modos, representam teores de subjetividade, podem agregar também conteúdos políticos, como pensa Jacques Rancière (2005). Para ele a arte contemporânea encontra-se permeada por questões de lugar, construção e habitação tratando de valorizar o trabalho artístico enquanto meio de expandir o *possível* e ultrapassar a paisagem prefigurada politicamente.

Ela [a arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou

não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIERE: 2005).

## **Descamar a casa**

*Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.*

Lygia Clark

Segundo Rosalind Krauss (1998), a escultura operou, no curso da modernidade, uma série de fricções que tornaram problemática a distinção disciplinar que havia se colocado até então e que consolidaram fronteiras com a arquitetura, com a dança, com o teatro e a *performance*. A autora nos fornece então um levantamento que possibilita observarmos o enfraquecimento da autonomia do objeto artístico e a expansão da sua interlocução com o mundo social: a escultura ganha mais importância na elaboração do espaço vivido, principalmente a partir das experiências da *land-art* e do surgimento das instalações. O aspecto que gostaríamos de salientar reside numa configuração específica surgida na arte onde o espectador pode situar-se dentro da obra; uma característica que alimenta o diálogo entre arte e arquitetura.

No início da década de 1960, Lygia Clark, reconhecida até então como pintora, publica um texto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil onde relata que sua escultura “foi se vazando e hoje é a complementação vazio-forma que a identifica como necessidade atual de expressão. Na Arquitetura a necessidade hoje é a mesma” (CLARK: 1960). Uma intensa evolução do estatuto do objeto de arte e do posicionamento do espectador pode ser avaliada na trajetória da artista mineira<sup>5</sup> que, ao longo da segunda metade do século XX,

---

<sup>5</sup> Lygia Pimentel Lins (Belo Horizonte 1920 - Rio de Janeiro 1988). Muda-se para o Rio de Janeiro, em 1947, e inicia aprendizado artístico com Burle Marx. Entre 1950 e 1952, vive em Paris, onde estuda com Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinsky. De volta para o Brasil, integra o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa e formado por Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann e Abraham Palatnik, entre outros. É uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto e participa da sua primeira exposição, em 1959. Em 1960, leciona artes plásticas no Instituto Nacional de Educação dos Surdos. Participa das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Reside em Paris entre 1970 e 1976, período em que leciona na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne. Retorna para o Brasil em 1976; dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais até seus últimos anos de vida.

produziu trabalhos e textos que perpassam a dissolução do objeto rumo a relações diretas com o espectador. Lygia Clark trilhou um caminho radicalmente singular principalmente por acreditar que a criatividade do artista se exprime no espaço vivido e que a obra deve envolver texturas informes.

O trajeto de Clark adentra, a partir do ano de 1968, na “fase sensorial”, onde ela começa a propor experiências que abrangem a habitabilidade e tocam a relação entre corpo e casa, como acontece na estrutura-instalação “A casa é o Corpo”:

uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto semelhante o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado ‘penetração’. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida no chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante a da entrada, e a pessoa chega na ‘ovulação’, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde se é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na ‘germinação’, ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da ‘expulsão’, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pêlos pendente do teto. Esses pêlos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio à essa massa peluda, de texturas diferentes. Após uma curva a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto. (CLARK: 1980, 33)

O espectador da obra de Clark é tido como um sujeito ativo, capaz de habitar aquele espaço e atravessar com o corpo as sensações que a artista projetou. Precisamente as palavras que ela usa para referir-se à participação do espectador tocam um sentido habitacional: o espectador é aquele que “percorre”, que visita e efetiva uma errância cognitiva num território erótico, entre metáforas biológicas e sexuais. Isto diz de “uma nova realidade em que a obra de arte se expressa como um objeto vivo, como eu e você” (CLARK: 1960).



Posteriormente, em 1969, a artista começa a trabalhar em uma proposição intitulada “O corpo é a casa”. Aí ela inverte a expressão-título da obra anterior e passa a confeccionar objetos dérmicos mais portáteis que localizam o corpo humano enquanto “objeto de sua própria sensação”. A metáfora do corpo enquanto arquitetura biológica é mais uma vez intensificada: “assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular [...] que, terminada a experiência, se dissolve” (CLARK: 1980, 35-36).

Segundo a artista, “trata-se de um abrigo poético onde habitar é o equivalente do comunicar. Ele [o homem] inverte os conceitos de casa e corpo. Agora o corpo é a casa” (CLARK: 1980, 36). A obra toca diretamente o corpo “partindo de um núcleo que se mistura a outro”, o que nos indica um contato que estende a temporalidade - a duração da experiência é primordial nesse aspecto e o tempo da experiência não é pré-determinado pela artista. Sobre a pele surgem outras várias camadas com sons e tatos outros que ampliam o campo sensorial: a casa, nos trabalhos relacionais de Clark, estaria posicionada nesta sucessão de camadas.

### **Rastros domésticos**

*Moving, static. Ground, under the ground.  
Remembers. Books to keep something. Where are  
the hearts?*

Gisele Lotufo

Os desenhos de Gisele Lotufo<sup>6</sup> dilaceram vários limites da disciplina gráfica. Sua produção precocemente interrompida configurou um mundo de imagens que se descortina paradoxalmente por meio do desgaste da figura no

---

<sup>6</sup> Gisele Nunes Lotufo nasceu em Porto Alegre, em 1974, e faleceu em Belo Horizonte, em 2004. Formou-se na Escola de Belas Artes da UFMG em 1996 e cursou, paralelamente, Licenciatura em Educação Artística na Escola Guignard. Concluiu a pesquisa de mestrado “*Narratives – sequence as a key point in the interpretation process*”, no Kent Institute of Art and Design (Inglaterra), com bolsa APARTES/CAPES. Participou de diversas exposições no Brasil –principalmente em Minas Gerais - e Inglaterra das quais destacamos a retrospectiva *Estórias de Montar*, realizada na Sala Genesco Murta, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, em outubro de 2006, com curadoria de Renata Marquez e Hélio Passos



papel. A habitabilidade toca sua poética sob o aspecto de rastros domésticos: potes se derramando, máquina de lavar corações e malas de escanteio multiplicam vestígios caseiros impregnados no desenho. O que passa por nossos olhos ao virarmos as páginas que abrigam seus desenhos é uma casa desenhada e depois apagada com borracha. Nessa ruína, resistiram coisas que geralmente ocupam os cantos e armários, mas esta é uma tradução imprecisa.

“Ajuda a gente a aquietar”. Li essa frase, manuscrito antigo, enquanto organizávamos o acervo de Gisele. Imediatamente imaginei a possibilidade de um desenho-casa, um desenho-abrigo, um desenho-sobretudo numa manhã fria de chuva. Desenhar é um deslocamento: um espaço onde permanecer na medida do corpo. Não um desenho-parangolé, prestes ao espetáculo, mas sim um desenho da proximidade discreta e do sussurro da intimidade. Um desenho cujo peso chumba o cotidiano num outro lugar (MARQUEZ *em* LOTUFO: 2006, 10)

A tênue leitura dos desenhos de G. Lotufo é sobremaneira auxiliada pelo texto de Renata Marquez (pesquisadora das relações entre arte e arquitetura e amiga pessoal da artista) no catálogo de sua exposição retrospectiva: um conjunto de imagens tão sutis que parecem nos escapar, o quê, nas entrelinhas do texto citado, ganha reverberação. Nos trabalhos de Lotufo não está posta uma correspondência precisa entre a imagem da casa e um regime de significação, mas sim uma coleção de fragmentos do cotidiano de um lar. Os desenhos da artista performam um ambiente doméstico que, por estar preenchido de ambivalências, sofre com atravessamentos e deslocamentos. Nesse turbilhão, a casa teria um forte valor simbólico inscrevendo-se como uma relíquia.

Como se uma presença invisível habitasse uma casa preenchida de imaterialidade e espera, habitação sem peso e gravidade, as malas aparentes nos desenhos expõem objetos vazios esperando um portador, lugares-de-guardar memórias: “vida portátil, assim como a múmia e a grávida, as malas trazem e levam complementos corporais” (MARQUEZ *em* LOTUFO:2006, 27). Desenhos que, apesar de figurativos, sugerem outra dimensão espacial, fragmentando o cotidiano doméstico e criando para tal lugar uma tradução disforme.



*Rolo Saint Martins* [fragmento]  
lápiz e tinta sobre papel, 1997



*Diário de Bordo II* [fragmento]  
lápiz sobre papel, 1996/1997<sup>7</sup>

As funções de *conter*, *guardar*, *proteger* se elevam aos confins quando surge a imagem da múmia:

um recipiente, uma mala de si mesmo, um embrulhar-desembrulhar de corpos para re-existências. A múmia é um corpo e sua manuseabilidade. A múmia é um corpo e sua eterna comunicabilidade, a sua conservação enquanto forma do homem. Essa conexão, anterior à ruptura sujeito e objeto, diz: eu sou um corpo em vez de dizer eu tenho um corpo (MARQUEZ em LOTUFO:2006, 27).



*Rolo Saint Martins* [fragmento]  
lápiz e tinta sobre papel, 1997

Os trabalhos de Lotufo acima encaixados desdobram uma inquietude na afirmação de uma dialética entre local/global. Talvez por sua trajetória pessoal vincular-se diretamente ao deslocamento para uma cidade estrangeira, Londres, para outra língua<sup>8</sup>, seus desenhos traduzem essa tentativa de *lugarizar* o espaço,

<sup>7</sup> Neste desenho enxerga-se no topo da página a mensagem obliterada por borracha “HEART WASHING MACHINE”.

<sup>8</sup> Para Renata Marquez, a inscrição ‘*sanguinho de inglês*’ feita por Lotufo em um de seus diários de bordo atesta que “habitar uma língua dói”.

de perceber pequenos abrigos e preservar seu vazio interno. No seu “Rolo Saint Martins”, uma superfície de dez metros de extensão, a forma abreviada dos espaços internos (barriga/caixão) preserva-se nas faixas do desenho que não sofreram interferência da textura e da cor. Partes intactas em meio a esses *blocos de sensações* rabiscadas e coloridas, os abrigos orientam o trânsito – caótico interminável – rumo a sucessivos pontos confortáveis; eles nos fazem recordar o “oco sem beiras” de Guimarães Rosa.

### **A casa como gesto**

Habitar inspira espessuras coreográficas e os movimentos, os gestos, a pausa e o repouso orientam uma leitura performativa da habitação. Acontecimentos que se ligam à temporalidade do ato e à conservação da energia vital, ao conforto possível e impossível, indicam extensões associadas. Potências da presença humana no espaço revelam a constituição de endereços subjetivos, interrogações mais que certezas.

Na busca do diálogo entre as proposições de G. Lotufo e de L. Clark tentamos exercitar algumas conexões feitas por meio de representações que cobrem a casa de imagens informes, provisórias, rastreadas. Além disso, consideramos relevante o interesse de ambas em exercitar suas pesquisas em contextos alhures ao museu e ao atelier.

Lygia, durante o período que permaneceu em Paris (década de 1970), foi convidada a ministrar um curso sobre comunicação gestual na Sorbonne. Seu vínculo com os estudantes desta universidade está constantemente relatado em suas notas de trabalho e expressam o sabor de perceber seus objetos sendo apropriados e re-apropriados por outros corpos inclusive em espaços públicos<sup>9</sup>: “somos os propositores: somos o molde: a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência” (Lygia Clark: 1980). Essa fase de aplicação de sua arte aproxima a artista da educação e dos movimentos franceses de contra-cultura e vai desdobrar-se na incursão como terapeuta corporal.

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, a proposição “Cabeça coletiva” (1975) feita por Clark a um grupo e realizada numa praça de Paris, contando com a participação de crianças que ali brincavam, além de passantes ocasionais.

O retorno de Lotufo ao Brasil após o término de sua pesquisa de mestrado na Inglaterra também alcançou práticas educativas em espaços marginalizados. Ela se muda para o Rio de Janeiro e, segundo consta na biografia inscrita por Renata Marquez, entre 2001 e 2002 começou a dar aulas de arte para crianças da comunidade Pereira da Silva, em Laranjeiras, usando todo tipo de material que podia encontrar, como embalagens e retalhos de papel e tecido.

Ambas mergulharam no espaço da convivência partilhando outras traduções da casa, do abrigo, do que vem a ser o habitar. Cruzando-se em aspectos políticos – no sentido que extraímos anteriormente de Jacques Rancière – a produção das artistas é intensamente diferente na forma, mas dialoga na incursão das artistas em experiências propriamente urbanas, no limite da instituição da arte e na construção de espacialidades.

Em linhas anteriores situávamos a necessidade do urbanismo perscrutar a variedade formal e os diferentes modos pelos quais uma casa se enuncia. Certamente, acreditamos na pertinência do desenvolvimento de uma interação com a cidade que seja aproximada dos sentidos de invenção e proposição e que subverta um papel burocrático. É neste sentido que as distribuições de sensibilidade nos impulsionam a reconhecer a multiplicidade de habitações existentes, mas também debatermos a precarização geográfica e a fragilidade biopolítica nos derredores. A situação urbana que apontamos no início do texto ganha complexidade após reconhecermos nas traduções de Clark e Lotufo sentidos subalternos à lógica formal.

Estes diálogos são como janelas para que se possa compreender a natureza do habitar num espaço performativo, denso de qualidade afetiva e capaz de ser representado também em sua espessura corporal. Pensar a habitação enquanto *performance* nos leva a visitar lugares onde a corporeidade, ao encontrar um abrigo e encaixar-se nele sem reservas, exhibe em um gesto a sua própria irredutibilidade a ele.

## **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CLARK, Lygia. **O vazio-pleno**, Jornal do Brasil, 2 abril 1960, Rio de Janeiro, Suplemento dominical, p. 5.

\_\_\_\_\_. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 60 p. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

LEFEBVRE, Henri. **O direito a cidade**. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

LOTUFO, Gisele. **Estórias de Montar**: catálogo da exposição. Textos de Renata Marquez. Belo Horizonte: Formato, 2006. 71 p.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona, MACBA/UAB, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.