



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ROSANA ALMEIDA JUNQUEIRA

Construa você mesmo seu espaço para viver

Salvador

2024

ROSANA ALMEIDA JUNQUEIRA

Construa você mesmo seu espaço para viver

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, no âmbito da linha Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora. Orientadora: Professora. Dr^a. Ligia Guimarães Telles.

Banca Examinadora:

Profa. Dr^a Evelina Hoisel (UFBA)

Prof. Dr^a Antônia Torreão Herrera (UFBA)

Prof. Dr. Moisés Oliveira Alves (UEFS)

Prof. Dr. Ricardo Bezerra (UFBA-EBA)

Salvador

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Almeida Junqueira, Rosana
Construa você mesmo seu espaço para viver / Rosana
Almeida Junqueira. -- Salvador, 2024.
152 f.

Orientador: Lígia Guimarães Telles.
Tese (Doutorado - Letras) -- Universidade Federal
da Bahia, UFBA, 2024.

1. Lygia Clark. 2. arte. 3. vida. 4. clínica. 5.
expandido. I. Guimarães Telles, Lígia. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Dedico essa tese à minha mãe, Maria José Almeida Junqueira, que me deu como herança, o gesto de construir coisas diante dos assombros da vida.

À professora, Lígia Guimarães Telles, pela orientação, confiança, pela paz durante essa caminhada e por acreditar que eu poderia chegar até o final.

A Moisés Alves, pela eterna irmandade, amizade; e por nunca ter soltado a minha mão durante as tempestades...

À Taise Teles e à Jacqueline Pacheco pelas conversas que abrandaram as horas turbulentas desse processo.

A todos os amigos, pelo carinho e cuidado sempre.

Aos meus irmãos que ajudaram a construir uma teia invisível, uma rede de proteção.

Agradeço a todos que disseram “Quando isso acaba?”

Agradeço a tudo que recebi até aqui das forças visíveis e quânticas que habitam todas as dimensões desse planeta e me entregam todos os dias um pouco de saúde.

Agradeço à Santa Luzia, padroeira da visão, por colocar diante dos meus olhos, o que realmente deveria ser visto, afastando as contrariedades.

RESUMO

Neste trabalho, tecido com muitas mãos, o leitor encontrará seis ensaios sobre algumas obras escolhidas da artista contemporânea Lygia Clark. Esses escritos se relacionam de forma independente, mas também estão ligados por uma charneira que gira sempre, propondo outras triangulações e alianças como o que vem de fora. Todos os textos são interligados pela potência dos objetos estéticos da artista, que servem como dispositivo para pensar outras relações contemporâneas, alargando os fluxos do que já conhecemos como arte/vida, animalidade, clínica, expandido, volume, corpo e política. Desse modo, as obras de Lygia Clark são elastecidas pelo meu olhar e por uma rede de relações teóricas que são esculpidas como proposições que se expandem quando tocadas pela relação que estabeleço com outros artistas, escritores e teóricos. Em cada ensaio, proponho encontros que fazem o território das artes visuais dialogar com outras áreas do conhecimento, como a literatura e a filosofia. Desses encontros, construo uma espécie de *Caminhando*, que vai crescendo como uma serpentina, um *Trepante* que vai se enroscando àquilo que tem força, até chegar no meu objetivo que é apontar como esses objetos estão ligados à organicidade e aos fluxos da vida, que pulsam intensamente a cada proposição erguida por uma artista que sempre foi uma legista do espaço e do corpo.

Palavras-chave: Lygia Clark, Arte, Vida, Expandido, Clínica.

ABSTRACT

In this work, woven with many hands, the reader will find six essays on some of the chosen works of the contemporary artist Lygia Clark. These writings relate to each other independently, but they are also linked by a hinge that always turns, proposing other triangulations and alliances like what comes from outside. All the texts are interconnected by the power of the artist's aesthetic objects, which serve as a device to think about other contemporary relationships, expanding the flows of what we already know as art/life, animality, clinical, expanded, volume, body and politics. In this way, Lygia Clark's works are entangled by my gaze and by a network of theoretical relationships that are sculpted as propositions that expand when touched by the relationship I establish with other artists, writers and theorists. In each essay, I propose encounters that make the territory of the visual arts dialogue with other areas of knowledge, such as literature and philosophy. From these encounters, I build a kind of Walking, which grows like a serpentine, a Climber that gets tangled up with what has strength, until I reach my goal, which is to point out how these objects are linked to the organicity and flows of life, which pulsate intensely with each proposition raised by an artist who has always been a coroner of space and of the body.

Keywords: Lygia Clark, Art, Life, Expanded, Clinic

ÍNDICE

1. COMPARTILHANDO.....	8
2. <i>BICHOS</i>	13
3. CATAR.....	29
4. CASULOS.....	56
5. ESCADAS/TREPANTES.....	80
6. LA BÊTE X A CAFETINAGEM.....	103
7.O BREVIÁRIO SOBRE O CORPO.....	132
8. ARREMATAR.....	146
REFERÊNCIAS	148

1. COMPARTILHANDO

Existe, no campo das artes visuais, um tempo e um espaço que podemos chamar de clarkiano. É o tempo do movimento, do acontecimento, dos agenciamentos, dos planos múltiplos, das dobradiças, do deslocamento do espectador, da clínica, da animalidade, do coletivo, do toque e da relação que é dirigida sempre ao outro. Tempo das proposições, dos nascimentos, dos esgarçamentos, da quebra da moldura, da linha luz, e dos embaralhamentos entre os gêneros e formas que se expandem. Construiu Lygia Clark obras de arte que transbordam para campos mais ampliados, desnudando os limites do que chamamos de arte e vida.

Dentro dos seus ateliês, rotas erguidas entre o Brasil/França e, também, em outros mundos que tiveram o privilégio de tê-la em seus espaços, a artista elaborou planos de movência que proporcionaram o enlace entre o campo estético e o plano clínico, unindo dois circuitos interligados, que se propôs a múltiplos agenciamentos deslocados pela força de uma linha-luz-orgânica. Linha que liga tudo e qualquer objeto ao fogo da vida, que amplia o espaço do pensar através da abertura entre os planos. Linha orgânica que provoca a onda, a dança da geometria, que balança os planos estáticos para dizer que, ali, a vida germina entre os espaços deixados, entre os vazios e os vãos dos acontecimentos, proporcionando que a plenitude se erga. Entender como o plano estético e clínico se erguem foi o desafio proposto na tese. Outros, evidentemente, surgiram pelo caminho e foram sendo acoplados nessa grande rede elástica que é o texto, que foi sendo escrito a partir de fragmentos, de achados e escolhas de objetos artísticos que foram chegando através de fortes ventos que trouxeram e sopraram o que deveria deslizar por aqui. Fiz seis ensaios, seis modos de ler os objetos de uma artista que acreditava que a arte deveria ser partilhada, compartilhada com o outro.

No primeiro ensaio “Bichos”, eu provooco conscientemente o retorno dos *Bichos* (1960)¹, conjunto de obras clarkianas mais intensa, talvez as mais exibidas nas manchetes de jornais, entre os críticos de arte, entre os espaços cênicos, entre os documentários e exposições em museus, revistas, entrevistas e outros modos de exposição. Essas obras

¹ As obras representativas da série *Bichos* podem ser vistas no Portal Lygia Clark, dedicado ao acervo da artista. Cf. Clark (2021a).

proporcionaram à Lygia o caminhar entre mundos concretos e virtuais até hoje. Portas foram abertas, a partir da criação dessas estruturas maleáveis que cabiam em diferentes espaços.

Diante de uma Europa marcada pelas tensões políticas, a artista chegava com seus *Bichos* apontando que o contemporâneo estava ali, solto, meio escandaloso, com bases flutuantes, cheio de dobras, aberto a diferentes propostas, soprado por uma mulher que levava em sua bagagem o vapor ainda quente de um país ditatorial. Assim, Lygia produziu um contato entre mundos diversos, apresentando um Brasil mais poético, ativo e febril, onde bugigangas se misturavam com os fluidos de uma arte que se sustenta até hoje pela força da precariedade e da organicidade.

Ainda no primeiro ensaio, estabeleço um encontro entre os *Bichos* de Lygia e o monstruoso bicho Gregor Samsa da *Metamorfose* de Kafka (Kafka, 1997), tendo como repertório teórico a leitura e a análise de Deleuze e Guattari sobre o devir-animal e o processo de desterritorialização/reterritorialização no romance. Proponho, assim, uma relação entre esses seres, apontando como os conceitos de desterritorialização e de devir-animal servem como dispositivos para se pensar o movimento em algumas obras da artista, a fim de apontar como objetos de arte podem propor o deslocamento, um fluxo que culmina na possibilidade de expansão do corpo do espectador em diversas direções.

No segundo ensaio “Catar”, o gesto de catar coisas será o ponto de partida para pensar o expandido na obra de Lygia Clark. Construir obras que nascem da poeira das ruas, de achados, de presentes doados, do que era recolhido nas feiras, aponta para força de um plano poético que retira um pouco mais das coisas que são encontradas, para que possam pousar de outra forma em outros endereços. Dar um novo nome as coisas, retirá-las da funcionalidade do cotidiano é uma estratégia de criação que coloca o plano poético em evidência. Pontuamos, nesse capítulo, como os rearranjos podem dar início a territórios mais sensíveis e mais poéticos. Assim, o conceito de *clínica de artista*, do pensador Roberto Correa dos Santos (Santos, 2015), e o ensaio “A estrutura do campo ampliado”, da pensadora Rosalind Krauss (Krauss, [1985?]), nos ajudaram a pensar as relações que se expandem em obras clarkianas. Além disso, aponto como Ferreira Gullar (Gullar, 1985) e Mario Pedrosa (Pedrosa, 1980) já problematizam a questão da perda da especificidade quando tratam os objetos de Lygia como expandidos.

Pensar a expressão vazio-pleno, no capítulo “Casulos”, fez com que eu me apossasse de uma obra marcada por sua dimensão poética e arquitetônica. Com essa palavra de tamanha sonoridade lírica, eu vou tecendo considerações sobre como devemos construir respostas diante dos acontecimentos, assim como fazem os bichos dentro dos seus respectivos casulos. Pensar o fluxo dentro dos *Casulos* e suas ondulações foi uma estratégia para entender como Lygia elabora também um diálogo com os espaços vazios em suas estruturas. Não evitar os vazios, mas pensar a partir deles é uma lógica que faz com que os seus objetos estéticos busquem um diálogo com os buracos, fantasmas esculpido pelo corpo ao longo do tempo. Diante das considerações teóricas pensadas por Didi Huberman em seu texto “O evitamento do vazio: crença ou tautologia” (Didi Huberman, 1998), chegamos à conclusão, nesse capítulo, que diante dos vazios gerados pelos acontecimentos, só é possível produzir respostas à altura, ou seja, outros desdobramentos. A construção de respostas, que pode aqui ser pensada de diferentes modos, é uma afirmação diante da força da vida que pede sempre mais aos corpos. Logo, encontrar a plenitude, uma resposta diante dos esvaziamentos, é uma estratégia que indica que um corpo pode sempre mais. Esse é um ponto importante para pensar, também, a atividade terapêutica que Lygia propôs com o uso dos seus objetos relacionais. Esses devem desbloquear os nós que esculpimos ao longo do tempo.

No capítulo “Escadas”, eu mergulho nas primeiras pinturas da artista. Leio numa entrevista que Lygia não gostava muito desses desenhos, mas eles me atraem de forma que desejo passar com os meus olhos pelas descidas e subidas erguidas pelo movimento que se ergue quando caminho pelas sinuosidades da pintura. A ideia de passagem me traga e percorro esses quadros tentando captar todo volume que se ergue. Quando o meu olho desliza pelos degraus, eu consigo sentir a luz que entra pela janela retorcida, tendo a ideia de exterioridade/contato mais viva sobre as minhas mãos. A cada degrau pisado, sinto o volume e o peso dos meus pés que me levam à ideia de que há um espaço para além do quadro, para além do visível. Tento responder ao mínimo que é deixado. Uma escada pintada no meio de um quadro. Meu desafio é entender como ali já se desenhava a lógica da *linha luz* e como os seus *bichos* já estão de certa forma naquelas paredes torcidas.

Como aliança teórica, observei o processo de escrita que Michel Foucault (Foucault, 1988) ergue a partir da relação entre o desenho do cachimbo de René Magritte e a frase que o alarga a cada momento que é lida junto à imagem. Aprendi com Foucault que uma rede de significações pode ser erguida entre as coisas e as palavras. Acredito que

os artistas sabem lidar com esses volumes quânticos que emergem das passagens entre os mundos. Desse modo, os mistérios que se estabelecem entre as coisas podem ser erguidos pelos artistas, porque a eles foi dado um “algo a mais”, um determinado poder de ver entre as camadas, entre as linhas visíveis, às vezes, o próprio invisível, ou o indizível do mundo. Assim como Foucault, só consigo escrever sobre a relação simbólica que é erguida quando enxergo as passagens que perpassam o quadro. Passar por dentro delas, sentindo a luz que entra e o som do ranger dos degraus, assim como o vento que passa pelas janelas, deixando-as abertas ao que chega. Concluo esse capítulo apresentando os *Trepantes*, que são objetos de arte que se insinuem pelos meios, que trepam entre as estruturas que esbarram, como as trepadeiras que se agarram àquilo que tem força na natureza até conseguirem chegar ao desafio que é estar perto do sol. Do mínimo traço encontrado na pintura das escadas, até o máximo alongamento dos *Trepantes*, comprovo, através da escrita, que há um volume que se ergue entre as coisas, e os artistas são esses seres que reconhecem essas forças transformando tudo em arte. Cabe a nós, apreciarmos ou escrevermos sobre a beleza quântica que cada artista põe em cena. Admirar as relações que são traçadas entre uma coisa e outra, reconhecendo a força e a beleza que se ergue entre os vãos das coisas.

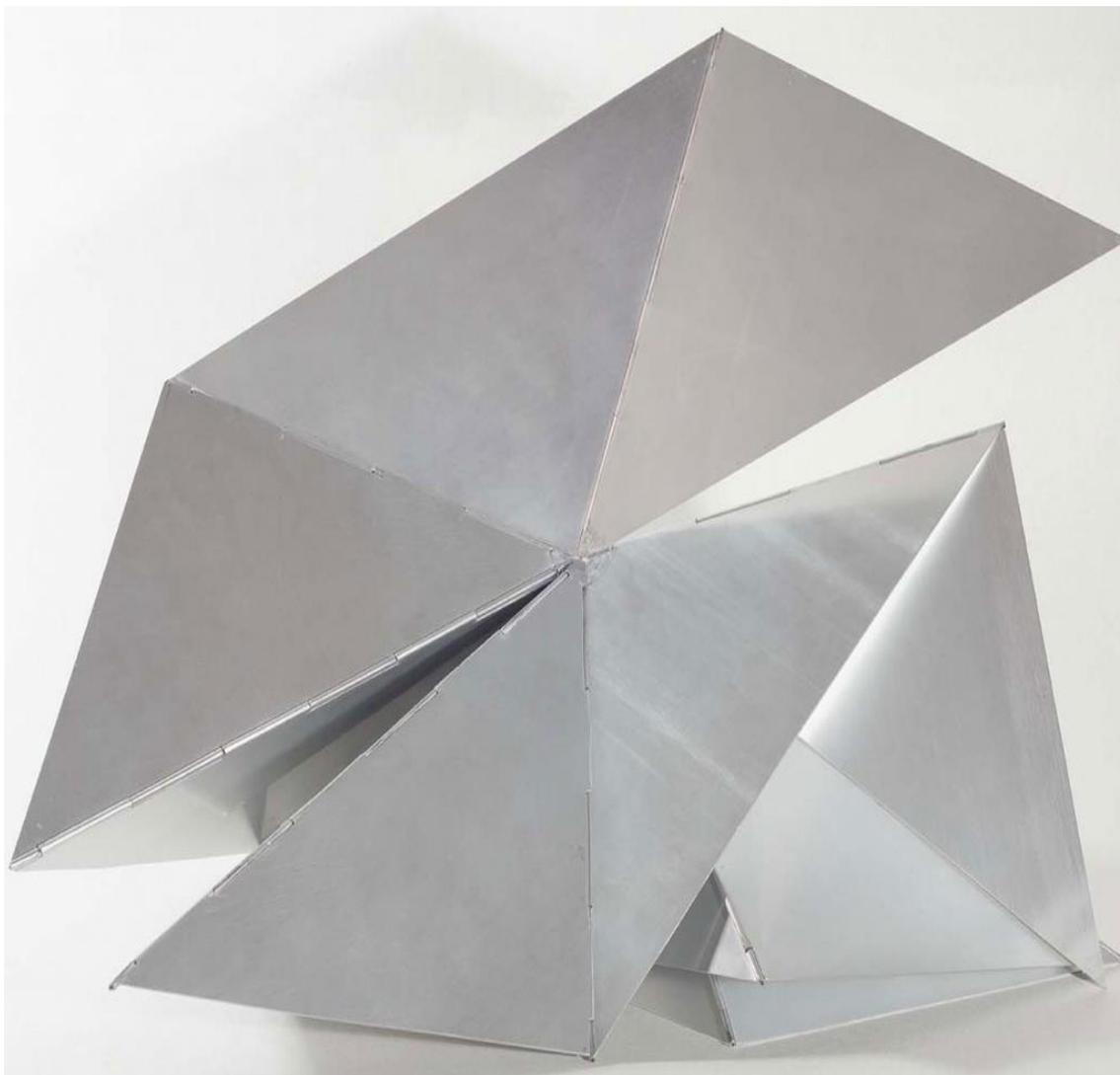
“La Bête x A Cafetinagem” é o capítulo que nasce após os acontecimentos políticos em um país extremamente polarizado. É um ensaio produzido durante os dias pandêmicos, efervescentes de extremismo, fúria e exaustão, que fundiu esse país em dois lados. Com *La Bête*, entendo que os *Bichos* de Lygia caminharam até a contemporaneidade no intuito de apontar como ainda precisamos nos desdobrar diante do fascismo, que também retorna quando as forças reativas acreditam que seja necessário reativá-lo, para combater os corpos ativos que se alongam e se insinuem na superfície. Tendo como aporte teórico, as considerações da pensadora Suely Rolnik (Rolnik, 2018), pretendo apontar como *La Bête* vence, no final, a cafetinagem produzida pelo MBL e pelos desgovernos que surgiram após a saída da presidenta Dilma em 2016. Ao manipular o espetáculo *La Bête* e tentar sabotá-lo através de algoritmos que jogavam com a baixa cafetinagem desse país, os garotos do MBL conseguiram apenas ativar a força de um corpo que começou a se desdobrar entre o acontecimento. Assim, o ator Wagner Schwartz conseguiu driblar os algoritmos, apresentando um corpo bicho/bicha que sobreviveu a toda cafetinagem de um país ainda marcado por uma política escrota. Colocou o seu corpo à altura do acontecimento, desdobrou contragolpes que resistiram à cafetinagem.

No último ensaio, “*O Breviário sobre o corpo*”, tenho a oportunidade de apresentar um pouco da Lygia escritora e o seu expandido texto que é um espetáculo de imagens que se sobrepõe sobre imagens. Nesse ensaio, vou dando respostas a esse estranho texto que se alonga a cada breve imagem que aparece e desaparece como um lapso. Inúmeros gestos surgem como fagulhas e depois desaparecem, porque são feitos com a mesma matéria das bolhas de sabão. No “Breviário sobre o corpo”, aprendemos que os gestos afirmativos, aqueles que formam conexões, agenciamentos e redes, são mais potentes do que os gestos que compõem os nossos modos de desistência, aqueles que são alongados em tempo de crises e esculpidos pelo nosso corpo. Como contragolpe, precisamos dar conta dos gestos que nos fazem rir, que nos coloca diante de outras forças, para que possamos sustentar a herança que nos foi entregue, assim como postula o filósofo Jacques Derrida (Derrida, 2004).

Desejo que esses seis ensaios possam elastecer a proposta deixada por Lygia Clark em suas proposições, que é a de provocar relações, agenciamentos que alarguem o modo como vemos as coisas. *Construa você mesmo um espaço para viver*, título pensado para compor a minha tese, dá nome a uma maquete-objeto pensada pela artista. O projeto era de uma casa dinâmica, casa de artista, espaço onde a arte e a vida se aliam sem que necessariamente seja estipulado um limite entre os planos. Durante os ensaios, esses espaços não são necessariamente os já habitualmente conhecidos por todos nós, como uma casa de verdade. Aqui pensamos o corpo como casa, porque como afirmava Lygia, a casa é o corpo. Pensamos como um corpo pode esculpir um modo de vida dentro de um casulo até que se possa dar vida a uma outra forma, mais translúcida e brilhante. Pensamos o corpo dos artistas e dos sobreviventes, que se erguem diante dos vãos, como trepantes que se erguem entre os obstáculos. Pensamos o corpo e os seus agenciamentos com as saídas, linhas de fuga e desterritorializações. Pensamos o corpo para além do acontecimento, pensamos o desenho desses corpos, dessas forças ativas, que rabiscam diante da vida, uma linha invisível que sustenta o desejo de ir além. Cabe sempre ao corpo ir mais além, compondo um volume, uma plenitude diante dos vazios.

2. BICHOS

Figura 1– Bicho – *Metamorfose nº 1: hexágono* (1960).



Fonte: Clark (2021b).

Todo animal tem um mundo (Deleuze, 2020).

O estranho objeto da (Figura 1) é uma obra de Lygia Clark produzida em 1960. É, na verdade, um objeto singular na obra da artista, que revolucionou algumas questões ligadas à arte na época em que surgiu, problematizando o espaço relacional entre a obra de arte e o espectador. Mas por que tenho de... ou insisto em chamá-lo novamente? Diretamente vou dizer que o que me impressiona nessa obra é um traço, uma força, intensidades que perpassam pelas suas placas e dobradiças. Esse não é um bicho comum, é um *Bicho* clarkiano, que já nasceu contemporâneo pelo modo de existência que instaura a cada passo dado sobre seu próprio corpo.

É importante lembrar que esse objeto orgânico é lido aqui como um prolongamento dos *Casulos* (1959)², obra clarkiana anterior aos *Bichos*. Os *Casulos* são ainda obras presas à parede, que se despedem desse espaço sagrado para ocupar posteriormente o chão. Penso que a obra *Bichos*, quando andou e foi chutada numa espécie de performance contemporânea, deu início à sua caminhada, apartada do que podemos chamar, inclusive, de familiaridade. O estado de não parecer a um molde, de não se justificar, de ser rebelde em seus gestos de ampliação, torna esse objeto bem próximo da sua condição estético-política do não pertencimento. Se não pertence a domesticada arte burguesa ou não age pela lógica da semelhança, podemos dizer que o *bicho* perambula pela lógica da intensidade e da multiplicidade que é evidenciada pela sua constante mobilidade conceitual e simbólica. Ser dobrável, ser flexível, promove uma abertura que se estende e dialoga com o que a temperatura do outro pode e deve propor. Esse outro é sempre um participante, artista que vem de fora, estrangeiro que invade o espaço aberto, bicho que também pode desdobrar-se diante do acaso de uma obra tão elástica e retorcida, composta por 12 triângulos e 11 dobradiças.

Os *Bichos* nascem de um prolongamento, de um fio achado no meio de alguma coisa, que foi se tecendo até chegar ao seu aspecto arquitetônico. É por isso que Lygia chama de série seu conjunto de *Bichos*. É uma série de coisas: movimentos, quebras, dobras, barulhos, intensidades, torções, sensações. Dessa forma, deve-se aqui tentar entender as forças e os traços que sustentam essa obra dentro dos seus possíveis territórios de enunciação.

Em primeiro lugar, a palavra *bichos* despertou meu olhar para a relação da artista com um certo devir-animal. O que, dos bichos ou das intensidades dos organismos biológicos, Lygia teria emaranhado à sua obra? Aqui já me parece importante cartografar

² Cf. Clark (2021c).

que a artista tem um certo respeito pelo traço da animalidade que pertence às forças da natureza, ou seja, é a busca pelo indomável, que ergue uma zona de improviso, a qual terá como força a expansão das zonas múltiplas dos seus objetos. Eis aqui um traço que aparece constantemente em suas obras, o que convoca o espectador a transitar por uma espécie de processo que se ergue sob planos de germinação: poético, filosófico e clínico. Essa tríade aparecerá durante os ensaios que serão erguidos por aqui, como planos que caminham juntos, desaparecendo e reaparecendo a cada desdobramento dos objetos de arte e textos que serão lidos. Obras estéticas que serão lidas pela sua singularidade poética de criar abrigos que estimulam o pensamento e o cuidado com o outro.

Pode-se afirmar que o processo de experimentação proposto pelos objetos clarkianos lança o participante numa relação sempre singular, na qual ele pode produzir uma certa pulsão ativa contra os diversos bloqueios operados no corpo pelos processos de domesticação. O corpo lançado, em uma proposição clarkiana, experimentará uma zona fronteira, que tem outras possíveis propostas para submeter o corpo à experiência de passar por. O gesto de desdobrar os 12 triângulos sobre as 11 dobradiças alarga também o corpo do participante, já que ele precisa se aproximar da obra e acioná-la por diversos lados, em diferentes direções e dimensões. Cada movimento faz surgir um outro bicho, outros formatos que deslizam sobre as placas, ou seja, há um movimento dentro do movimento, cujo produto de manobras permite o crescimento contínuo do corpo dos *bichos* e do participante.

Passar por essas estruturas é submeter-se a algum tipo de experimentação/troca. Dependendo da obra, essa troca pode se dar no sentido de penetrar nas luzes ou nas sombras das estruturas, de entrar em processo de relaxação ou de vomitar a fantasmática do corpo numa mesa terapêutica. Pode-se vestir uma máscara e mergulhar dentro de si, dentro do próprio duplo que guardamos, ou simplesmente sentir uma pequena pedra ou bola com as luvas calçadas pelas mãos. Pode-se ainda passar por um túnel de tecido, muito apertado, que será rasgado quando o participante solicitar a abertura através de uma tesoura. Pode-se ainda, em experiência de arte, estourar um saco dado numa sessão terapêutica; pode-se pegar uma concha e colocar no ouvido para ouvir a sua própria interioridade junto com a interioridade do próprio objeto. Pode-se pegar presentes dados por um bando de alunos, juntá-los em uma grande cabeça e solicitar que as pessoas que passam na rua retirem o presente que quiserem e o levem para casa. Caminhar com o presente escolhido é estar em experiência de arte.

Mesmo que o espectador se recuse a todo procedimento de *passar por*, defendo aqui que as proposições de Lygia Clark estarão ali, dispostas à relação, abertas à ideia de contato, através de dispositivos que apontam para um possível começo ou para seus múltiplos meios. Podemos afirmar que alguns modos de desistência podem ser operados quando o espectador se aproxima dessas obras, mas a leitura que faço é que desistir de ver, desistir de tocar, ou simplesmente não gostar da experimentação, já é também um fazer obra; estar diante de, ou violentar o que foi proposto, já é um fazer obra. Estourar ou não um saco plástico que é dado ao participante, numa sessão terapêutica clarkiana, diz mais sobre o sujeito do que sobre o saco que foi pensado para ser rompido ou não. O espaço foi invadido, é isso que realmente importa, pois, algum tipo de relação foi instaurada.

É notório como os *Bichos* operam sob outra ordem e outra política de sobrevivência. Insinua-se pela lógica de um corpo menos controlado que diz não à domesticação. É isso que me interessa, o gosto de Lygia pelo não enquadramento. Seus *Bichos* têm um corpo vibrante e se estendem ao espectador para dizer que se apresentam apartados dos velhos códigos e formas de acomodação, o que provoca inclusive o embaralhamento na categoria escultura, ampliando a ideia de especificidade tão problematizada atualmente. Para Rosalind Krauss, em seu texto “A escultura no campo ampliado” ([1985?]), essa categoria será alongada pelos diferentes modos, meios e variações que abalaram os critérios do que se compreendia como escultura a partir de 1960. Isso acontece porque muitas obras passaram a figurar como esculturas, o que abalou vertiginosamente o seu alicerce. Essa tensão entre formas variadas, modos e experiências em arte aponta como uma categoria pode ser ampliada a partir de alguns desvios e deslocamentos através do tempo.

Os *Bichos* são estruturas já distantes das paredes, mais próximas do espectador, contestando qualquer projeto somente de contemplação, porque nasceram para serem manipuladas. A composição entre as placas duras e as dobradiças maleáveis convida o olho/corpo do participante para a potência da organicidade, que é um dos traços mais importantes em obras clarkianas. A animalidade, a não domesticação, o indomável está no fio da vida que sustenta a possibilidade do movimento entre o peso das placas, a leveza e os enroscamentos da charneira. A busca do eixo que se move é uma conquista no corpo dos *Bichos*. Organicidade é vida e movência conquistada por uma obra ou por um corpo. O movimento da charneira torna esse objeto muito vivo e a sua identidade se refaz a cada

toque do espectador. Ele convoca esse objeto à dança, proposta pela movência do metal sobre o metal.

Figura 2 – Bicho *Máquina* (1962)



Fonte: Clark (2021d).

Em seu abecedário (*Abecedário...*, 2020), Gilles Deleuze faz uma breve análise da importância do vocábulo animal, definindo o seu gosto pelos animais que não se domesticam. Essa afirmação faz com que o filósofo aponte suas preferências por animais que simplesmente promovem a formação de territórios de intensidade, assim como os

carrapatos, os lobos, entre outros, ao mesmo tempo em que afirma que não tolera o modo como as famílias aproximam os animais do processo de acomodação. Deleuze prefere o silêncio e a estratégia dos carrapatos a um latido de um cão domesticado.

Podemos ainda recorrer aqui à leitura e análise que o escritor faz, junto a Guattari, em seu livro *Kafka: por uma literatura menor* (Deleuze; Guattari, 1997), da força do devir, apontando a complexidade do devir-animal na metamorfose do personagem Gregor Samsa. É importante afirmar como o seu conceito filosófico de desterritorialização está fortemente atrelado à força de alguns personagens nas obras de Kafka, como, também, em outras passagens da literatura universal. Deleuze e Guattari são leitores vorazes dos grandes bichos literários. A questão do devir-animal permeia a obra do escritor e ele encontra na literatura fragmentos que apontam a importância das relações de força entre personagens e animais.

Entretanto, o devir-animal está bem distante de uma relação na qual o homem deveria imitar um animal, porque isso entraria na lógica de uma representação reduzida desse conceito. O devir-animal pode ser entendido como um desejo de convocar a força de determinados animais, os seus modos de resistência e políticas de sobrevivência, bem distante dos processos de domesticação, o que para Deleuze seria um retorno ao processo de edipianização, tão condenado pelo filósofo por gerar um campo não tão saudável, ou seja, os espaços neuróticos nos quais não há produção de uma forma combativa diante da vida, mas o oposto, que seria um possível recuo, condição em que se retornaria a um território já muito desgastado, anterior ao processo de desterritorialização, que podemos chamar brevemente de modos de desistência.

Ainda sobre a interpretação guattari-deleuziana da obra de Kafka, podemos recorrer a uma breve exemplificação desse conceito, quando Deleuze e Guattari fazem uma leitura do deslocamento do personagem Gregor Samsa e do seu insensato recuo em relação ao seu devir-animal. Segundo a análise, o que acontece com Gregor Samsa é o processo de reterritorialização. Gregor, numa pequena ação, que seria olhar para o retrato da dama com peles, produz seu retorno. Deseja ter algo que ainda estava ligado ao seu passado, provocando um recuo a um território-familiar que não sustenta mais, e, por consequência, não esteia o seu próprio devir-animal.

O processo de reterritorialização é, nesse sentido, a produção de um modo de desistência, um retorno, uma parada, que nada tem a ver com o inverso, que seria a continuidade da desterritorialização e, assim, a produção de um território mais saudável. Os gestos de desistência de Gregor promovem o processo de acomodação e rompem com

a série de micro resistências, que ele só conseguia enquanto legitimava a sua transformação em um animal, o que modificava a relação de passividade, subserviência e objetificação imposta por uma lógica burocrática de vida.

É importante, aqui, pensar como Deleuze e Guattari se interessam pelo efeito da metamorfose sobre o corpo humano de Gregor. O tornar-se inseto é somente o primeiro passo do devir-animal, entretanto, o mais importante é manter a intensidade do processo e seu deslocamento, o que seria uma desterritorialização bem-sucedida sob o ponto de vista das relações que se estabeleceram durante o caminhar do personagem. Estariam, Deleuze e Guattari, a partir desse conceito filosófico, nos ensinando como sustentar o nosso devir-animal? Acredito que a desterritorialização é um conceito que nos ajuda muito quando pensamos os nossos próprios devires. Mas não há fórmulas para o sucesso em escritos guattaro-deleuzianos, mas caminhos, saídas, linhas de fuga, que apontam para uma ideia de sustentação do desejo. Isso ocorre porque cada animal tem a sua toca e estabelece as suas relações de vizinhança com outras forças. Os ajustes com o tempo e o espaço, para os animais, são rabiscos sempre singulares, múltiplos e variam de acordo com as relações que são erguidas, com os alargamentos proporcionados pelos encontros, pela proliferação dos gestos de abertura, pelo encontro com outras saídas, bifurcações, ultrapassagens, devorações, comunidades desfeitas, refeitas, ampliadas pelo gesto de andar, de seguir, sem uma arrumação prévia da vida.

Dessa forma, experimentar o estado animal, para Gregor, era o mesmo que sustentar uma nova condição de vida ou uma segunda pele, longe da domesticação capitalista imposta pelo seu patrão e pela lógica de servidão empregada pelos membros da família. Mas o desafio de Gregor era justamente sustentar uma forma de vida-outra. Tornar-se inseto o colocava em outro corpo que não mais respeitava a docilidade dos dias. Em estado-animal, o bicho monstruoso se alimentava de uma outra forma de existência vibrante, e não mais de uma vida-coadjuvante. O homem-inseto passava, então, de subserviente a protagonista do seu próprio caminhar. Mas uma falha ou o bloqueio no processo de desterritorialização fez com que Gregor domesticasse o próprio desejo, voltando subjetivamente à velha forma. Ou seja, é um bicho que quebra a série de sensações e intensidades para, novamente, se organizar dentro de uma estrutura muito cômoda. Eis o retorno ao familiar. Eis a produção de uma reterritorialização que acaba com a sua morte. Maçã apodrecida nas costas, porta fechada, patas congeladas, retorno ao triângulo familiar.

Esse processo o distancia do devir³-animal, que nada tem a ver com os processos que agem sob o signo da semelhança, do controle e do familiar. O devir-animal é sempre uma outra coisa que se expande, provocando a vizinhança entre cheiros, desvios, cortes, cores, ritmos, à espreita do que está por vir e não do que já foi alcançado. Logo, o devir-animal é uma dobra, uma abertura, uma passagem descoberta.

Esse breve retorno ao romance *A metamorfose* (Kafka, 1997) nos possibilita tecer a seguinte relação: temos aqui, então, uma possibilidade de entrada na teia conceitual desses dois filósofos, operando, junto aos *Bichos* clarkianos, os conceitos de desterritorialização e de devir-animal. Nesse sentido, é possível entender como a artista, em seu processo criativo, busca a ruptura com antigos territórios de contemplação, instaurando outros modos de deslocamento que ressignificam a relação entre objeto e sujeito. É preciso então desterritorializar as suas estruturas das paredes e das estratégias engessadas dos museus e lançá-las em outra lógica existencial. Gerar territórios nos quais as relações entre o espectador e o objeto estabeleçam uma zona de rangência que tenha como produto a profanação dos espaços de clausura, tanto dos seus objetos quanto do corpo do espectador. É preciso expor o corpo a uma ferocidade contra todo tipo de dominação, programação e domesticação. Afirmo aqui que, em obras clarkianas, há sempre um dispositivo que convida o sujeito à experimentação de forças propositivas, que ajudam o participante a ser lançado em uma região virtual na qual ele pode experimentar realmente o que pode um corpo. É preciso, então, encontrar a saída, outra lógica, uma fresta que é deixada para ser invadida, violentada. É importante encontrar o eixo móvel da charneira e fazê-lo funcionar, como fazem os eixos dobradiços das máquinas, que se dobras para que elas possam tornar tudo mais dinâmico e ativo.

Dessa forma, cada relação proposta pelos *Bichos* clarkianos introduz um campo germinativo de experiências, que é possível quando o sujeito entra no processo de passar pelas sensações, as quais, com isso, são ampliadas, porque os *Bichos* são obras orgânicas e porosas. É dessa forma que Lygia se aproxima de um certo grau de animalidade, pois ao fazer o espectador passar pelas sensações, ela convoca a lógica do indomável, que proporcionará ao mesmo vivenciar a possibilidade de redescobrir o seu corpo no momento

³ Segundo Deleuze: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimeses), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com qualquer coisa, com a condição de que se criem os meios literários para isso, como com o áster, segundo André Dhôtel (Deleuze, 1997, p. 11).

em que não domestica mais as sensações, mas permite que elas atravessem, contornem, envolvam o espectador numa relação de troca.

Gregor experimenta outras sensações quando esteia o seu devir-animal. É servido, ao invés de servir, redesenha a estranha relação família-casa-patrão de baixo para cima, fazendo com que o outro – o dominador –, passe a girar em torno do seu corpo. O corpo-bicho de Gregor passa a habitar a mesma casa de outro jeito, é ele agora que invade os espaços, propondo outras diagramações, novas conexões que são abaladas pelas suas variações. Uma outra proposta torna a cena burocrática familiar desordenada, não mais linear, porque obedece agora à força indomável do corpo do inseto. É Gregor que impõe outros agenciamentos, ele direciona as cenas a partir do seu olhar de bicho. É todo esse estranhamento de um corpo com casca, múltiplas pernas, pele asquerosa, que remodela as condutas dentro do espaço-casa. O corpo de Gregor também é a sua casa, espaço existencial predisposto a não mais ir cumprir tarefas, pegar o trem, vender, pagar, trocar, tarefas que só eram simbólicas para o seu patrão. O *bicho*-Gregor e suas provocações ganham força a cada abertura, a cada gesto dobradiço que desmonta a lógica de servidão do triângulo familiar. Agora é ele que propõe as relações, as quais são vistas de outra maneira pela família. Seu corpo se torna propositivo, contínuo e alargado, o que o distancia de uma forma contemplativa de vida.

É importante trazer a palavra proposição, presente em obras clarkianas, para entendermos que haverá sempre um gesto de deslocamento sendo solicitado ao espectador. Há sempre uma proposta, uma ação que gera uma outra velocidade ao corpo. Não estariam essas proposições à procura das fronteiras inacabadas do corpo, ou simplesmente daquilo que o sujeito guarda e que pode florescer, ser ampliado, ressignificado? O que sabemos é que os espaços deixados pela obra podem ser invadidos de várias formas. O fio que é deixado pode ser estendido, cortado, embaraçado, erguido pelo outro que preenche o “vazio”, as lacunas deixadas pela artista. A lógica da contemplação é transferida para o eixo da ação, do drama. A aproximação do espectador em relação ao objeto artístico deve ser embaralhada ao máximo para que não possamos mais identificar onde está um ou outro, assim como ocorre quando os participantes vestem, por exemplo, as *Máscaras sensoriais*, que serão lidas, aqui, como cabeças de bicho, extensão do corpo.

A proposta das *Máscaras sensoriais* (figura 3) é ampliar o rosto, cabeça do espectador. As máscaras, que podem ser lidas como extensão dos *Bichos*, são penetradas e preenchidas pela cabeça do participante, que, da mesma forma, a modifica quando

estabelece uma relação de ampliação, de desmesura. O vão deixado pela máscara é preenchido pela cabeça, cérebro, pensamentos, angústias, alegrias, desejos, do participante, que passa a ocupar o espaço, dando-lhe outro contorno, por causa da carga cognitiva, afetiva, que será transportada para as máscaras, obras que funcionam, também, como cabeças de bicho provisórias, alargadas. Ser humano e ser bicho, gesto que é possível quando se veste um objeto que busca a coexistência desse duplo. Máscaras que são uma extensão virtual do corpo, da cabeça, do cérebro e do pensamento. Abrigo poético que provoca a *performance*, a fabulação, a cena.

Figura 3 – Máscaras sensoriais (1967)



Fonte: Clark (2021e).

Parece que o primeiro gesto que o participante faz após colocar as *máscaras sensoriais* é tocar o seu novo rosto com as mãos, aliás, o seu outro rosto, agora modificado pelos aromas, pela textura do tecido e pelo volume de olhos, os quais são acoplados na obra para que cada um que veste a máscara possa olhar o outro que também a veste, já que essa proposição se dá em coletividade, a fim de que um corpo possa ver o outro também montado, travestido. Torna-se visivelmente, temporariamente outro, um homem, uma mulher, uma criança com máscara. Rosto alongado, modificado, teatral.

Em *A metamorfose* (Kafka, 1997), Gregor Samsa torna-se, traveste-se em um inseto, com casca grossa, muitas pernas, roupa diferente. Torna visível os seus passos, seu novo olho, sua nova boca, seu novo andar, mesmo que desequilibrado num primeiro momento. Durante a narrativa, ele substitui temporariamente a máscara da angústia, aquela do cotidiano, extremamente dócil e burocrática, a que dizia “sim” todos os dias a uma modelagem, a uma conduta de vida estável, corpo estável, triste, inclinado pela máquina burocrática formada pela tríade pai-casa-patrão. O corpo humano e o nome próprio serão ampliados por essa segunda pele que se ergue em crise, corpo precário, inacabado, que se refaz a cada gesto em seu próprio quarto, rompendo o véu da domesticação, porque o “devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 29).

As *máscaras sensoriais* se alargam quando se aproximam do corpo de cada participante, que a penetra para ressignificar e ampliar o objeto relacional inacabado, o qual se entrelaça ao movimento químico do corpo que age dentro do tecido. É esse inacabamento, essa extensão que me interessa. Como um corpo pode dar conta de um espaço, de um achado, de uma saída, de uma descoberta?

Como definir, aqui, dentro dos processos criativos de Lygia, uma arte inacabada? É importante ressaltar como o movimento Neoconcreto, do qual a artista fez parte, alargou os fios deixados pelos movimentos anteriores, contestando a arte figurativa, a qual era marcada por uma lógica e um modo em arte que tinha outros procedimentos em relação à figura do espectador. A artista vai nos conduzindo, em seus escritos, a algumas respostas, as quais acabam esclarecendo como o seu processo criativo não deseja repetir certos enquadramentos que colocam a figura do homem como produto de um projeto moderno, marcado ainda pelo protagonismo dos binarismos. A busca não é mais pela falsa ideia de unidade, que pode ser produzida pela falsa ideia de que a obra de arte foi concluída ou de que um projeto precisa chegar ao fim. Os *Bichos* são estruturas que já aparecem nos seus desenhos das escadas, no desabrochar dos *Casulos* (Clark, 2021c). São objetos em trânsito, estão na escrita fragmentária e nos sonhos de Lygia. Como delimitar o começo de um projeto que se encontra sempre em trânsito, entre fronteiras erguidas, deslocadas, porosas e flutuantes? O inacabado é uma ideia que pode ser rompida, penetrada, rasgada por um gesto que vem de fora, que se acopla, que se junta a...

Figura 4 – Máscaras sensoriais (1967)



Fonte: Clark (2021f).

Figura 5 – Máscaras sensoriais (1967).



Fonte: Clark (2021g).

Em algumas obras clarkianas é difícil detectar o lado direito e o esquerdo, o lado de dentro e o de fora, porque a torção dos lados proporciona um certo embaralhamento nos antagonismos. Às vezes se reconhece as entradas, as bases, mas as saídas não existem, precisam ser conquistadas pelo espectador. A obra se apresenta de forma expandida, exigindo que o olho e as mãos operem todos os seus múltiplos lados. Assim são os *Bichos*, com muitos lados e pontas; a parte fria do metal e a velocidade das dobradiças; a sombra de uma dobra até a luz da outra no metal. Dobras sobre dobras, camadas sobre camadas e suas múltiplas entradas e saídas marcam uma obra que, de fora, pode aparentemente estar finalizada, mas que se alarga a cada passo dado pelo participante. Sabemos que toda unidade guarda uma multiplicidade de entradas e saídas. O inacabado, nesse sentido, é algo que sempre se alonga, que se coloca em estado de estar por fazer e nunca feito, terminado, fechado.

Nesse sentido, os campos sagrados do corpo precisam dar lugar a um outro processo, que se reinventa a partir de um conjunto de agenciamentos. E a experimentação é sempre um processo singular de preenchimento, de elastecimento, porque cada participante construirá o seu próprio processo diante das estruturas. Como os *Bichos*, nós, sujeitos, também somos compostos por dobradiças que, em muitos casos, são colocadas sob a ferrugem dos dias. Um corpo enferrujado não está morto, ele apenas deixou adormecer as suas potencialidades. Logo, é preciso reestabelecer novas conexões para que o corpo não seja condicionado a uma estéril e febril forma de vida meramente contemplativa. É preciso encontrar o eixo da charneira que liga o modo de resistência a outros eixos, agenciamentos, caminhos mais férteis, modos de produção mais ativos, fluxos e fios onde a vida se conecta com outras formas, seres que vibram, políticas e tecnologias que colonizam outros espaços e erguem outras estratégias de habitação, outros possíveis ecossistemas, onde os seres são devorados ou devoram outros seres, numa simbiose que constrói outras relações.

No lugar do corpo-objeto, a artista convoca o corpo-bicho, dotado de maquinaria vibrátil. Vamos lembrar como Gregor constrói o seu processo de resistência dentro do seu quarto, abrigo poético, ateliê no qual costura seus devires. É ele que dita as ordens e começa a fazer a família girar em torno de si quando mantém e sustenta o seu devir-animal. É possível, em *A metamorfose* (Kafka, 1997), acompanhar as diversas saídas, aberturas, jogo de entonações, quando Gregor coloca o seu modo de existência em jogo. Gregor, quando alarga o seu devir-bicho, coordena e se bifurca em várias direções. A mudança do humano para o corpo monstruoso, a mudança na voz, o domínio do quarto e

o deslizar pelas paredes através das suas múltiplas patas apontam para a força de um corpo que girava sob outro eixo. O inseto-homem encontra o ponto da charneira que movimenta o seu corpo em várias direções, sobrepondo-se às duas pernas antigas que o conduziam à vida de caixeiro viajante/cabeça inclinada. Agora a viagem é outra. Dentro da toca e dentro de si, o personagem se desloca sobre o espaço conquistado, sobre os planos de uma casa recém-descoberta e ampliada. A máscara, o outro rosto, alarga o triângulo familiar porque reconhece novas rotas.

Interessa-me muito, assim como a Deleuze e Guattari, cartografar esses momentos de desterritorialização nos movimentos dos corpos, nas máquinas, nos seres. Entender como os movimentos avançam sobre os modos de desistência. Como um corpo pode driblá-los. Como um corpo pode, a partir de uma aliança com outras forças, ampliar as suas heranças, o seu poder de corte, de cura, de criação. Como pode costurar e descosturar ações que o levam à manutenção dos seus desejos?

O corpo de Gregor se faz obra quando peita seu patrão, seu pai, quando estabelece uma nova aliança com sua irmã. Sabemos que tudo desmorona em torno do personagem quando ele provoca o seu retorno, põe a máscara de um reduzido Édipo e força a recomposição do triângulo familiar mesmo depois de tê-lo alargado tanto.

Mas devemos aqui uma homenagem aos riscos das patas de Gregor e de todos os seres viventes que tentam a desterritorialização. Para seres deleuzianos, se esqueceu Kafka de abrir outras portas para Gregor, de fazê-lo passar por outras experiências que ampliassem o seu devir-animal, construindo outras zonas de intensidade no romance. Esqueceu Kafka de desdobrar um pouco mais os triângulos produzidos por Gregor, até chegar à dobradiça da porta que é aberta, no final, pela sua família. Esqueceu Kafka de desenhar as asas do monstro, ou uma outra força da natureza que pudesse arrancá-lo de casa.

Afirma Peter Pelbart que “a arte e a filosofia teriam em comum precisamente o fato de que visam, ambas, instaurar seres cuja existência se legitima por si mesma” (Pelbart, 2016, p. 393). Nesse sentido, exponho que o corpo de Gregor, assim como os *Bichos* de Lygia, são “obra por fazer”⁴, abertas, incompletas, resistentes, pois esteiam, em

⁴ Esse é um termo pensado por Peter Pelbart quando analisa uma discussão proposta por Souriau, no livro *Les diferentes modes d'existence*, sobre a arte de fazer existir. Para Peter, a “obra por fazer” é “incompleta, aberta, antecipável. (Pelbart, 2016, p. 394) Assim, em cada caso, não se trata de seguir um trajeto a ser percorrido conforme as perguntas, os problemas e os desafios imprevisíveis, aos quais é preciso responder a cada vez, singularmente. O desafio vital se coloca a cada um de nós, pois não se trata de “emergir” do nada, numa criação *ex nihilo*, mas de atravessar uma espécie de caos original e “escolher através de mil e um encontros, proposições do ser, o que assimilamos e o que rejeitamos”.

algum momento, o seu próprio desejo de existir. Ambos estão apartados de um compromisso com o belo e com uma certa delicadeza inventada por aí, porque foram pensados sob uma outra lógica mais estranha, esquisita e desengonçada. São máquinas-bichos formuladas e construídas diante dos procedimentos de acomodação e que, dessa forma, precisaram romper, em algum momento, com as violências contra os corpos orgânicos, contra as forças e sensibilidades da natureza.

Gostaria que todo animal que me lê pudesse colocar em funcionamento a charneira que abre as multiplicidades do seu corpo. Assim será possível entender a potência dos muitos *bichos* de Lygia e do seu projeto mecânico-orgânico-experimental. Ser bicho-flor e bicho-máquina quando possível, propondo agenciamentos, encontros, desterritorializações, desejos, devaneios e lampejos de sobrevivência. Desejo que todo animal que me lê crie o seu próprio abecedário de resistência, dentro de uma toca cuja estética possa expor um desenho muito raro dos passos de sustentação de modos de resistência, mesmo que saibamos que ali também estão os gestos de desistências em modos de aparecimento e desaparecimento. Desejo que todo animal que me lê possa se lembrar dos seus gritos, das suas pegadas fora das tocas, dos seus uivos em noites de crises, das feridas lambidas e rasgadas pelas mudanças de território em noites de despedidas e perdas. Que possamos acionar a charneira, mover os eixos, até que uma força surja sobre a outra, reinventando movimentos dentro de movimentos, para que seja possível apanhar aquilo que se chama vida.

3. CATAR

Figura 6 - Cabeça coletiva -1969.



Fonte: Clark (2021h).

"Ou vamos para o Alzheimer ou para a grande beleza". (Celso, p. 1)

O termo precário, tão utilizado por Lygia na construção das suas proposições, pode ser entendido a partir do processo de elaboração, no qual a relação da artista com o cotidiano promove arranjos, desvios, que vão ganhando outros contornos, digamos, mais poéticos, mais filosóficos e mais clínicos. São objetos que nascem de materiais simples ou que, até mesmo, são encontrados nas ruas, como sacos plásticos, elásticos, redes de feira e tubos. A arte precária e subversiva, tendo como ponto de partida alguns dos seus objetos, aponta o rearranjo como uma técnica/estratégia de criação. Assim, interessa à artista o embaralhamento das categorias e dos gêneros, os quais são ampliados pela relação orgânica e porosa que constitui as suas estruturas diante de um território de movências, de ritos e de técnicas artísticas. Obras que nascem do catado, do chão, da doação, da partilha, da combinação entre sementes e sacos, conchas e cascalhos, pedras e barbantes, redes de feira e bolas de gude. Catados de barulhos, de texturas e cores, que,

combinados, formam objetos sensoriais, orgânicos, que chamam, respiram, expressam-se através de sua leveza ou dos seus volumes.

O que é encontrado nas ruas, nas viagens, nos encontros, é tomado de assalto para ganhar mais vida em abrigos poéticos, ou seja, em planos esticados, elásticos, onde as coisas se chocam com outras coisas, temperaturas, alquimias. Desse modo, o resto de uma coisa que foi deixada, descartada, pode ser reerguido em um outro território.

Sei que o termo precário é amplamente discutido no campo das artes visuais, por ele gerar o questionamento que aponta ainda para o caminho de uma ausência, uma falta de algo que não chega, que não é financiado. Nesse sentido, o precário também está atrelado a uma questão econômica, quer dizer, o artista produz arte com o pouco, o mínimo que entra, quase nada, sem recursos financeiros, diante de inúmeras solicitações negadas, projetos que recuam nas mãos de grandes artistas. Se formos catalogar os projetos de arte engavetados pela *falta de*, teríamos aqui uma triste lista de projetos inacabados, que ficaram no quase, abandonados pela *falta de* investimento, de boa intenção, de entendimento da arte como produto que deve ser financiado por representar um caminho, uma abertura, entre os modos de vida burocráticos, verticais e automatizados. Pensar a precariedade, pelo viés econômico, é sempre um lamento por algo que ficou pendente de ser produzido. Colocar a arte em segundo plano é um gesto de violência, pois sabemos o quanto a arte é necessária para mover os espaços orgânicos da sociedade.

No entanto, o que me interessa é cartografar de que forma a relação de Lygia com o cotidiano, com a poeira das ruas, potencializava o seu processo criativo, dando ênfase à ideia de que se pode encontrar coisas e ampliá-las dentro de outros territórios, expandindo e extraindo algo delas pela força do gesto de cortar, rasgar, coser, abrir, esticar. Interessa-me a experiência do arranjo, da costura e do arremate sobre um molde já dado, ou, ainda, a forma como um artista pode reagrupar coisas e relacioná-las a outros universos. Como ele pode juntar mundos para criar o próprio de forma singular e poética. Como pode ter a mão sensível para juntar coisas, ampliando as fronteiras, invadindo espaços específicos, para gerar um embaralhamento, um fluxo, um esgarçamento dos planos. Como produzir avanços no lugar dos recuos, criando projetos, instalações, que sobrevivem a partir da ampliação do mínimo, do resto.

Construir planos onde as coisas possam sobreviver pelo menos por algum tempo até que sejam transportadas para outros espaços em que o tempo de vida também seja ampliado, assim como fez Zé Celso e o seu grandioso Teatro Oficina (Figuras 7, 8 e 9), que só sabia resistir perante a força destrutiva de uma parte do capital paulistano, o qual sempre desejou a morte do teatro, dos corpos do teatro e de toda tragédia encenada por ali. No entanto, Zé Celso conseguiu produzir, mesmo entre o descaso, mesmo sob a dramati-cidade paulistana, marcada pela lógica da verticalidade, do cinza, do capital, que sempre fabricou um discurso contra o inferno e os demônios do dionisíaco Zé Celso. Precisou essa grande vida chamada Zé encenar o fogo e a fúria das tragédias gregas dentro da própria tragi-cidade paulistana, marcada pela necessidade que o capital tem de apagar as forças eróticas que resistem pelos lados, entre as verticalidades do sistema. Assim, entre os edifícios da grande cidade, produziu Zé Celso o seu edifício horizontal com vidas sensíveis, com cheiros, com muito fogo, cores, o ranger das tábuas do teatro vivo, com corpos dos mais distantes lugares que queriam estar ali, ao lado do apolíneo-dionisíaco Zé, sob os gritos de sua garganta e o gesto elétrico de suas braçadas, que acompanhavam a sua boca beckettiana.

Figura 7 – Teatro Oficina, São Paulo/SP (1984).



Fonte: Kon ([2023a]).

Figura 8 – Teatro Oficina, São Paulo/SP (1984).



Fonte: Kon ([2023b]).

Figura 9 – Zé Celso, no Teatro Oficina, em 2021.



Fonte: Bob Wolfenson (2021).

Expandir os objetos e os espaços, dando-lhes outros contornos, rearranjos e movimentações é uma estratégia, um traço importante nas obras de Lygia. Apresentar aqui o que eu chamo de expandido me parece necessário pelo fato desse conceito ser tomado por diversos campos do saber atualmente. Entretanto, acredito que a arte expandida se apresenta em diferentes meios, de diversos modos, de acordo com o artista que estará em foco. Outra consideração sobre esse termo permite-nos apontar é que, se quisermos traçar uma genealogia ou um ponto de partida para essa discussão tão contemporânea, é preciso considerar que sempre encontraremos artistas, em diferentes temporalidades, que abusaram dos embaralhamentos, dos trânsitos, das desconstruções, das contaminações, porosidades, entrecruzamentos, esgarçamentos dos meios, deslocamentos das categorias e expansão dos gêneros, o que provoca uma discussão importante sobre a especificidade das coisas e objetos perante os seus abalos. Logo, o pesquisador ou crítico que se aproxima do campo das artes visuais, no Brasil e no mundo, terá uma galáxia de possibilidades de análise, encontrando objetos, instalações, criações, que são marcados pelo caráter transitório, intermediário e poroso, além de meios e modos mais inusitados de exibição, suplementados pelo avanço de outras tecnologias e suportes em espaços diversos de arte.

Evidentemente, se as estruturas de Lygia fossem mencionadas no seminal texto de Rosalind Krauss, “A estrutura no campo ampliado” ([1985?]), ela teria problematizado ainda mais as considerações estruturais e as tentativas de explicar a metamorfose que abalou a categoria escultura entre os anos 60 e 70. Claro, que essa constatação é um mero desejo meu. Imaginemos analisar, dentro do diagrama de Krauss, os *objetos relacionais* (Figuras 10, 11, 12 e 13), que são estruturas que provêm dos restos da natureza, do descarte, de coisas dadas à artista, da mistura entre o leve e o cheio das formas. Objetos de arte, objetos da natureza, restos de coisas que migram, que transitam, até chegar, abertos, ao espaço no qual arte e clínica se aliam para dar espaço a um ambiente terapêutico, onde se estabelece uma simbiose entre arte e clínica, partindo de uma outra geografia.

Figura 10 – Saco plástico com conchas e serragem (1976).



Fonte: Clark (2021i).

Figura 11 – Objeto de semente (1976).



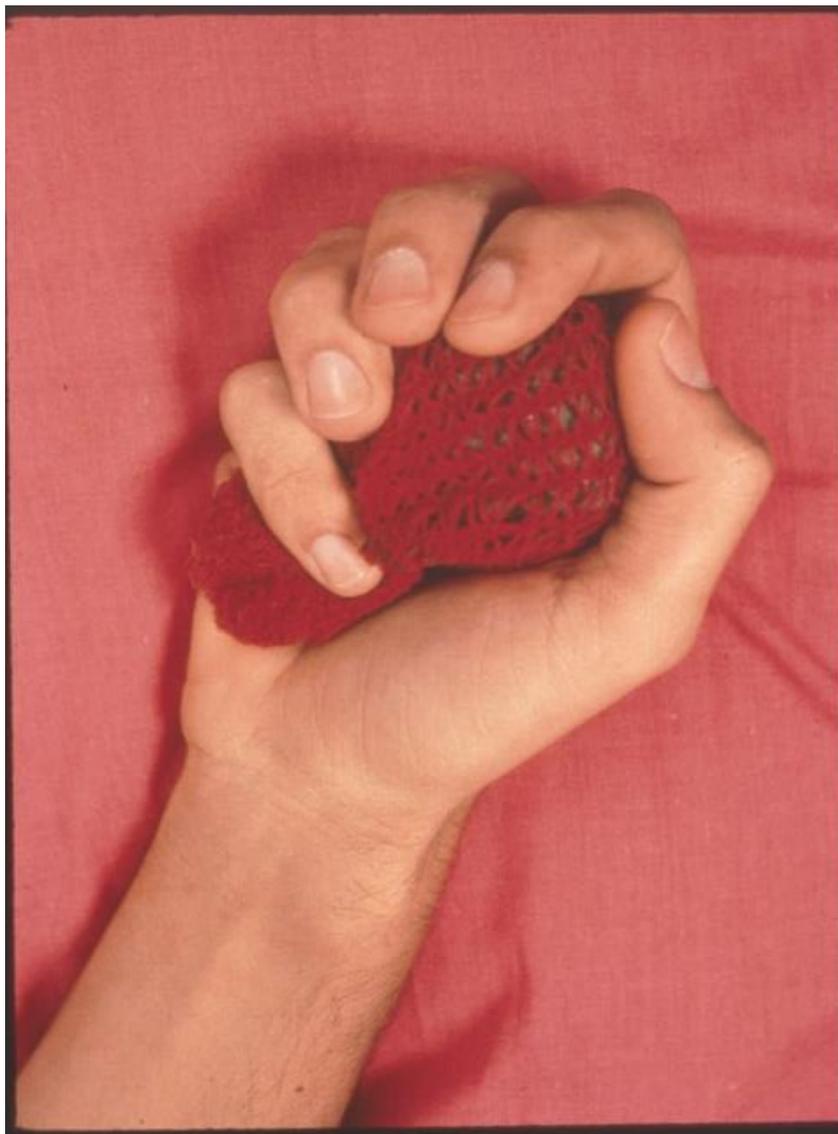
Fonte: Clark (2021j).

Figura 12 – Conchas (1976).



Fonte: Clark (2021k).

Figura 13 – Pedra (1976)



Fonte: Clark (2021).

Para Roberto Corrêa dos Santos, a arte contemporânea se apresenta problematizando os endereços fixos da arte, porque sobrevive a partir da coexistência entre os mundos, pela relação entre as vontades, pelo desejo de experimentar a política dos encontros, a política da troca dos afetos, das afirmações entre os meios, entre os modos de deslocamentos e de desmontagens. Ela também subsiste pela ideia do fora, que é construída pela necessidade de experimentar o outro, de colher e de se alimentar daquilo que se encontra do outro *lado de*, fora da borda, em ateliês não convencionais, entre a poeira que sobe entre os ismos, entre os manifestos sobre coisas que evoluem sem saber que são arte, em superfícies indisciplinadas interligadas pelas estranhezas, por deformações proporcionadas pela exigência do fora ou pela vontade de canibalizar o entorno. Nas palavras de Santos (2015):

Nas artes contemporâneas retorna diferidamente a vontade do fora, a experiência do fora: nelas, inscreve-se uma outra vontade, a vontade do entorno, a experiência do entorno (a do perímetro, a da multiplicidade dos lados: o ex/peri); no entorno, um vocabulário vivo do contemporâneo ferve, falar-se-á de partilha, de troca, de alargamento, de ocupação, de heterotopias, de arquivos, de memória, demarcações, horizontalismos, e mais e mais, de fluxos, de linhas de fugas, de escapes, de entregas, de políticas afetivas, de amizades, e mais e mais [...] (p. 41).

Podemos dizer que ao estruturar os seus *objetos relacionais* num intervalo inventado entre a arte e a clínica, Lygia constrói um novo endereço para pousar os seus objetos de arte, fazendo com que a textura, a temperatura, a extensão dessas estruturas seja o ponto de partida para a relação que será erguida numa fronteira desguarnecida, que podemos chamar de *Clínica de artista*. Esse termo, cunhado pelo pensador Roberto Corrêa dos Santos, aponta para a força das experiências contemporâneas, que serão solicitadas e relacionadas sob a coexistência de múltiplos chamados, em que a arte e a vida não mais estarão em pontos contrários, distantes, separados. Numa clínica de artista, arte e vida se agenciam, se suplementam, aparecem em cenas múltiplas. Lygia constrói um modo de convidar as pessoas para uma experiência artística e clínica, tudo ao mesmo tempo. Um espaço é temporariamente inventado, possibilitando a coexistência de uma experiência artística e clínica. Arte/vida, arte e cura se mesclam durante as sessões.

.O choque dos *objetos relacionais* com o corpo do participante produz uma fronteira que expõe tanto a *força dos objetos quanto* a química de corpos múltiplos que desejavam experimentar a possibilidade de uma relação que surgia pelas inúmeras partes do corpo. Esses objetos de arte pousam num território de clínica, para tentar fazer com que o outro elaborasse possíveis desdobramentos. É como se cada objeto pudesse afetar uma parte, um detalhe, um breve relato, por isso são passados pelo corpo todo, como fazem as máquinas de raio X, que captam um pouco do lado de dentro de todos nós.

No entanto, os *objetos relacionais*, pela sua sensorialidade, voluminosidade e adaptação, captam a fantasmática do corpo, ou seja, aquilo que as máquinas de raio X não conseguem registrar. Em estado de clínica, eles passam pelos buracos, cicatrizes, lembranças, memórias do pai, da mãe, dos casamentos, de perdas e ganhos ao longo do tempo. Cada objeto tem seu tempo e volume, cada um pousa numa parte do corpo, até que outro se acomode em outra parte, preenchendo, assim, as brechas, as frestas deixadas ou adormecidas pelos silêncios.

Numa clínica de artista, outras relações entre a arte e os gestos clínicos são produzidas, repensadas, modificadas, de acordo com a necessidade de diálogo que se estabelece entre o artista e o que vai surgindo. Motivados pela experiência problemática *do fora* e da exploração de outras superfícies, esses espaços estão por todos os lados e podem ser preenchidos por qualquer um que queira estabelecer uma outra relação com os trajetos incomuns. Aqui podemos chamar de *clínica de artista* os lugares conquistados, invadidos pelo pensamento de uma poética de fazer arte, criar e se deslocar através de circuitos interligados, nos quais diversos encontros entre as artes e outras redes sejam possíveis.

Trajetos e combinações que podem ser produzidos dentro de um ateliê ou de uma pequena garagem alugada, em laboratórios onde se misturam elementos de uma tabela: uma mesa de bar onde se anotam coisas ou um guardanapo branco que servirá de rascunho, onde pode ser erguido um poema, um breve recado, um breve roteiro de cinema, uma peça, uma receita, uma crítica ao que se viu, uma letra de música, uma queixa, um novo desenho, riscos sem rumo, palavras aleatórias...

Os espaços clínicos de arte são *abrigo poéticos* que nascem sem parteiras, lugares sem origem definida, começos que partem de explosões, contatos, misturas, feitiçarias, temporalidades e espacialidades fluidas, que surgem das micropolíticas, dos acasos, dos achados, dos desacertos lógicos, das conversas paralelas, das cartas de aceite. Nesses espaços, que podem ser precários, miúdos, financiados ou não pela força do capital,

devem ser criados ritos, passagens, cujas produções artísticas e políticas sejam redimensionadas. Desse modo, poderíamos pensar que existem várias possibilidades e espaços clínicos que têm potencial para serem erguidos longe dos esquemas tradicionais. Nas clínicas de artistas, os velhos códigos são substituídos ou ressignificados, outras zonas são experimentadas, indefinidos modos e práticas de arte são reinventadas nas ruas, nos becos *punks*, nos bailes debaixo dos viadutos, numa *performance* com o guarda-chuva e botas cor de neon.

Não estaria em experiência de arte/clínica aquele que ouve uma música, em seu fone, e sai para caminhar, voltando para casa modificado pelas ondas sonoras e pelo encontro com o azul do mar? Não estariam em experiência de arte/clínica pessoas que organizam sua casa, ornamentam mesas com flores, para receber os seus amigos e, depois, se sentam cansados/satisfeitos pelo ofertório de comida e bebida em demasia? Não estariam em estado de arte/clínica pessoas que passam as manhãs cuidando de plantas, jardins, trepadeiras, no intuito de encher os olhos do outro que passa? Não estaria em experiência de arte/clínica aquele que sobe a lona do circo e anuncia a chegada de palhaços, anões, mulheres barbadas com um grande megafone ou panfleto muito colorido? Não estaria em experiência de arte/clínica, aquele que examina as diferentes texturas e volumes da lua, dos planetas, do quântico dos buracos negros, sabendo que existe algo de muito poético nas grandezas da Física? Sabemos que essas combinações podem ocorrer em diversos territórios, de diferentes formas, partindo de diversas lógicas, contornos, dimensões. Todos os dias, espaços clínicos são reinventados para que a vida seja um pouco possível. Lygia Clark e Zé Celso sabiam como gestar territórios em que a arte e a vida não parassem de fluir.

3.1 O NÃO-OBJETO E O EXPANDIDO DAS COISAS

Em seu texto “Teoria do não-objeto” (Gullar, 1985), o escritor/crítico de arte Ferreira Gullar, contemporâneo de Lygia no movimento Neoconcreto, já problematizava a expansão dos objetos de arte e seus deslocamentos, os quais são geralmente proporcionados pelas movências que os artistas fazem dentro ou fora dos seus ateliês. Teoricamente, ele problematiza os possíveis abalos e reinvenções que perpassam os movimentos artísticos, apontando de que maneira um movimento posterior pode modificar a forma como vemos os objetos de arte de um movimento anterior. Às vezes, basta um traço, um gesto, uma frase, para que concepções sejam ampliadas. Ainda no

texto, o autor, passando pelo Impressionismo, pelo Cubismo e indo até a célebre *Blague* de Marcel Duchamp, aponta que as fraturas no espaço pictórico, os deslocamentos da moldura e da base, em diferentes contextos e movimentos artísticos, são claramente questões que podem estremecer e propor mudanças no campo da arte. Além disso, o autor pontua que algumas obras se apresentam fora dos seus regimes e limites convencionais de arte, e por isso, pelo seu caráter movente e poroso, merecem temporariamente serem chamadas de não-objetos.

Afirma o autor que o termo não-objeto “não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias” (Gullar, 1985, p. 1). Ou seja, o não-objeto não é um antiobjeto, mas é, segundo Gullar, objetos especiais “que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo” (p. 5).

Em entrevista dada ao Roda Viva (Roda..., 2021), o poeta nos conta a história de que fora convidado para um jantar na casa de Lygia Clark e que uma parte do grupo neoconcreto foi apresentado a uma de suas estruturas, mas ninguém conseguia defini-la como pintura, escultura ou relevo, logo de imediato. Dessa forma, Gullar teria chegado à conclusão de que ali nascera a teoria do não-objeto, por não saber classificar de imediato a obra apresentada, pois ali estava um “troço”, um “objeto não útil”, que ganharia, provisoriamente, então, a nomenclatura de não-objeto. Não estaria Gullar diante de um arranjo, uma forma que contemplava os traços da pintura, da escultura e dos relevos? Uma forma líquida em transe/trânsito entre as categorias, para além da especificidade, deslizante e cênica no seu modo de apresentação e de construção, bem próxima das coisas que achamos difícil de dizer o nome, próxima do indizível, de algo que foi construído sob uma multiplicidade de lados? Com certeza, o poeta estava diante de um objeto de tamanha carga semântica, que impossibilitou a rápida definição, por conter muitas possibilidades, muito lados. O não-objeto não funciona sob a lógica da negação e nem sob a da oposição, mas é o transbordamento das afirmações, do heterogêneo e das multiplicidades. O não-objeto afirma e se ergue pela lógica da adição, da coexistência entre as formas, pela perda de uma certa especificidade do objeto, exibindo-se em desdobramentos, deixando o espectador ver e não ver o que seria óbvio demais. O não estabelece o jogo de dizer e não dizer o nome de algo, ser possível e impossível ao mesmo tempo. O nome vem até a boca e retorna, até que outro nome possa surgir novamente, dando-lhe significado.

Mario Pedrosa, em seu texto “Significação de Lygia Clark” (Pedrosa, 1980), já toca no termo expandido para apresentar os deslocamentos da obra da artista. Segundo o

crítico, as obras de Lygia já se moviam problematizando questões estéticas tradicionais da pintura e da arquitetura. Para o autor, que escreve em 1963, a crise que se estabelece nesse período nas artes visuais provoca um desvio ou ampliação das velhas formas de arte, o que aponta para o embaralhamento dos gêneros, que se apresentam em caráter transicional, “como uma crisálida” (p. 17). Nessa perspectiva, o crítico evidencia como o processo criativo da artista abala as noções de obra, de autoria, de sujeito, de tempo, de espaço e de representação, por apresentar estruturas descontínuas, arabescas e transitórias. Para ele: “Essas estruturas são como um pé de jaqueira, dá jacas, um cajueiro, caju” (p. 18).

Dessa forma, o expandido, em obras clarkianas, pode ser entendido, aqui, como: uma arte do catar, transformar, partilhar, que nasce a partir dos achados no meio do caminho, sem crise com as origens; um jogo, que lança os objetos em estado de amplitude, propondo sempre uma troca, mesmo que estranha, reduzindo ao máximo o espaço entre a obra de arte e o participante; ou, ainda, uma arte convidativa, que convoca o corpo do espectador a passar por experimentações e desmontagens. O expandido também pode ser apreciado no contínuo de uma obra, em seus fluxos, suas cores, temperatura e intensidades e pode ser entendido, igualmente, como uma arte de fronteira, que combate o controle do corpo, lançando-o em desterritorializações e devires; uma arte-clínica, que instaura o roçar dos objetos sensoriais, criando uma zona de vizinhança entre os objetos de arte e uma experiência dos espaços terapêuticos; uma arte de vanguarda, que põe em xeque os binarismos, distante da clausura das oposições e bem próxima aos rizomas, às redes, às saídas, às linhas de fuga, aos fluxos, às ondas, à multiplicidade, à diferença, ao povo, às ruas; uma arte inacabada, que se estende até o espectador que também pode ser artista; arte que doa o espaço e o tempo para o espectador ser protagonista/artista de um caminhar nômade; arte do erotismo, do desejo, coletiva e da sensação; arte da relação, em que dois dizem “sim” ou “não” diante do encontro; arte dos *abrigos poéticos*, que sussurram propostas de criação; arte produzida em contato, combinações e compartilhamento.

É importante pensar o quanto a arte expandida produz uma espécie de violência/rasgo aos espaços/territórios/categorias. Ampliar, rasurar, subverter e esgarçar os territórios, as formas já dadas pela natureza/cultura é possível a partir de uma lógica que se aproxima do desejo de desorganizar para rearranjar de outros modos e jeitos. Ou seja, alguns objetos clarkianos se desarranjaram de suas funções utilitárias para receberem uma nova pele em outro plano. Assim, ganharam outros sentidos e ressignificações. A

arte-expandida é, antes de tudo, uma atitude de sobrevivência, é uma ação política e uma ampla visão de como a criação artística pode ser iniciada dentro de territórios improváveis. A sobrevivência dos objetos em outros espaços é possível pela força da acoplagem, que constitui cada peça, e pela força cognitiva fluida, como se eles fossem bichos que se agarram em paredes ou em outros bichos para sobreviverem.

É, acima de tudo, processo de desarticulação, de criação, que desnuda o real, abrindo as dobras e as camadas do que já foi visto ou produzido no mundo dos homens. É por isso que é preciso afirmar que o artista é aquele que vê o que já foi visto de outra forma. Tem o olho de todos os animais juntos e extrai do real aquilo que tem força, pois reconhece a temperatura dos espaços e os ritmos das formas. Os artistas são aqueles que olham as dobras das coisas e conseguem pintar, arquitetar, esculpir, tingir, fotografar, retorcer, rearranjar, até que a forma desejada surja e, não sabemos com que magia, ela pode permanecer durante muito tempo sob a superfície. Eis a invenção do formol, essa química que torna as obras de arte sobreviventes diante do desgaste do tempo e dos novos valores que chegam.

A arte precária-expandida inaugura e convoca outras formas, meios e modos de instalação, que destoam das séries e processos de acomodação vivenciados por um olhar massificado e mercadológico. Rearranjar é produzir outros cortes para os objetos e ideias que são encontradas pelo caminho. Um artista rearranja, em seu laboratório de arte, os achados, como um alquimista que mistura fórmulas até encontrar a temperatura e o fogo das coisas. Assim, promove conexões entre os elementos, reagrupando-os como um processo de ficcionalização de outros mundos possíveis para os objetos, atribuindo-lhes ressignificações, vida, ritmos, outros movimentos. É a arte de enxergar os estados moventes das coisas que estão dentro dos cortes. Rasgar as coisas para encontrar outras possibilidades dentro dos rasgos. Rasgar até aparecerem outras linhas, outros modos de vida, outras cores e sensações. Rasgar até o sensível, ampliar até encontrar a forma desejada. Rasgar até que o plano poético toque na linha que puxa o fio das imagens metafóricas e plásticas. Rasgar até a linha, ponto da costura que permite o ato da criação. É nesse sentido que muitos críticos de arte apontam que a *linha-luz*, a *linha orgânica*, é o grande achado de Lygia, pela potência da artista poder enxergar o que se move dentro dos espaços, entre as formas geométricas, entre os planos. É o rasgo da luz sobre o vácuo das coisas que permite que nós possamos olhar para as coisas com um pouco mais de credibilidade, até se enxergar o mundo sensível que há em cada elemento.

A problematização sobre as origens dos processos é recorrente na obra da artista, que faz questão de reduzir a autoridade do criador diante das suas produções. Originalidade e genialidade são termos que sofrem deslocamentos em obras clarkianas. Lemos essas problematizações como resultado também de uma expansão. A precariedade como dispositivo de um processo artístico pouco se preocupa com a origem, porque prioriza o processo que se dissolve enquanto o espectador experimenta a obra. É preciso começar pelos meios, sem esbarrar em fórmulas ou num possível roteiro que defina exatamente de onde deve-se partir.

Como afirma Lygia: “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê” (CLARK, 1980, p. 31). O excerto é extremamente importante para pensarmos como a artista entende e valoriza o processo contínuo de criação, e não somente a primeira pessoa, no processo de construção das suas obras. O criador, assim como o espectador, ganha existência, transparência, em pleno ato, quando a obra está em estado de experimentação. Não se sabe, por exemplo, se todas as sensações propostas nas obras clarkianas serão executadas; isso depende do processo e das escolhas dos participantes. Essa atitude vai contra um ato recorrente nos museus, onde os guias levam as pessoas pelas galerias ou funcionam como os grandes guardiões das obras de arte, num processo geralmente marcado pela leitura cronológica e domesticada da obra do artista. Nesse sentido, o tempo do processo de visita é instaurado pela disposição linear dos quadros e obras. Esse é um procedimento discutível, pois o outro está sempre ali para interpretar a história do quadro ou a importância de tal escultura, o que, para Lygia, comprometia totalmente o percurso-nômade que o espectador deveria seguir.

O tempo do espectador diante da obra precisa ser respeitado, porque faz parte da relação que ele estabelecerá com o objeto. Logo, o encontro com uma proposição deve produzir uma relação singular, e o tempo é um elemento importante nesse processo.

Algumas de suas estruturas apresentavam-se inacabadas, pois sua própria existência também dependia do contato com o outro. O artista deveria reduzir-se à precariedade do nome próprio, para dar lugar a uma proposição que colocasse em movimento um fluxo de ideias e sensações, ou seja, de coisas que aparecem durante o ato. Uma proposição sempre carrega um conjunto de elementos que podem fazer disparar outros fluxos e, assim, a obra de arte se estende, propondo um agenciamento, e não um

comportamento calculado pelo seu autor. Eis um processo que valoriza a aliança entre dois ou mais corpos. O ato, que se dá no presente, dirá qual será a sequência do encontro.

A intensidade do ato sempre depende da iniciativa dos participantes dentro da obra. Uma proposição é um jogo, funciona como uma partida de futebol que se programa até o apito do juiz, mas sabendo-se que tudo, depois, depende do fôlego dos jogadores em cena. Uma partida pode ser morna, mas também pode ser muito intensa. Pode liberar diferentes sensações nos torcedores, que vão da felicidade à irritação pelo time ter ganhado ou perdido. Nesse sentido, as proposições tendem a ser expandidas para o campo da dramaticidade, acionando no espectador *performances*, que são erguidas no tempo das ações que as obras imprimem. Existem várias possibilidades de começos em obras clarkianas, inclusive o não começo e o estranhamento fazem parte do jogo. Nesse sentido, qualquer gesto: respirar, olhar, recuar, odiar, insultar, está valendo diante de uma cena que desloca a todo momento e que pode ser reconstruída.

Hoje sabemos como o mundo da arte mantém a sacralização de determinadas obras, alimentando processos de manutenção de um mercado que acomoda o olhar dos espectadores em cenas deploráveis. Assim, pessoas são guiadas por agências dentro dos museus, tiram fotos sem ao menos saber o processo pelo qual tal obra foi erguida. No Louvre, por exemplo, vale mais tirar uma foto do quadro da Monalisa para o *Instagram* do que compreender o real mistério, contornos e forças da obra. O distanciamento entre o espectador e o objeto artístico está muito longe do que Lygia propôs enquanto processo relacional. São apenas procedimentos efêmeros que se configuram em inúmeras e meras repetições de corpos diante de um objeto artístico. Essas fotos são descartadas nas próximas viagens ou esquecidas em alguma nuvem. Não estou aqui desconsiderando a força do efêmero e dos encontros que ocorrem num curto prazo de tempo, mas lembrando que as relações entre a arte e a vida, em determinadas situações, não instauram nenhum tipo de fogo, intensidade, emoção, apatia, desconforto. E isso é realmente deplorável sob o ponto de vista relacional.

O percurso até encontrar o quadro da Monalisa é muito mais interessante: setas indicam que ali está uma obra de arte enigmática que perdura há anos, sendo visitada e revisitada pelo seu caráter simbólico. Durante o caminho, que é relativamente longo dentro do Louvre, as pessoas se chocam, perguntam como chegar até aquela obra específica, esbarrando em outras, com outras dimensões e de igual grandeza. No caminho, cores, nomes, movimentos artísticos são revelados, esculturas e mais esculturas vão surgindo até chegar no burburinho da sala onde está o famoso quadro. Todas essas

sensações, anteriores ao quadro, ganham uma força, a qual emerge pela estratégia labiríntica que cria a necessidade do andar, para que, depois, seja vista a coisa, o quadro tão falado. Você voltará da França e alguém perguntará sempre a mesma coisa: você viu a Monalisa? Esses meios, desvios que surgem entre o espectador e a obra são algo admirável.

Em obras clarkianas o que importa é o diálogo que será estabelecido entre propositor, proposição e participante. Quando os espetadores se montam, entram, costumam, cortam e experimentam as proposições, eles estabelecem também um domínio sobre o processo de criação. É mais uma vez uma profanação do espaço do criador em prol da diversidade e multiplicidade de sentidos que há na obra. A inventividade está em fazer o espectador alcançar os diversos níveis e divisões de uma mesma proposição, o que é feito através da experimentação, do jogo dentro/fora da obra, que já foi tecido, buscando a dança entre o sujeito e a estrutura. Lygia intenta, acima de tudo, que o sujeito assuma, diante das suas obras, uma postura de criador, fecundando o que foi proposto em primeiro plano. Mas, por detrás das cortinas, sob as sombras e brechas das obras, existem outros planos menos visíveis, que devem ser ocupados e polinizados pelos gestos de quem chega.

Quando o participante começa a alcançar os níveis de sensações, conseqüentemente ele constrói uma outra relação com o objeto, ou seja, uma relação de emancipação, de conquista do seu próprio corpo. A interpretação de um objeto artístico pode ser uma fase do processo, mas nem sempre é a mais importante. Há um jogo que deve ser constantemente experimentado, desmontado e ampliado pelo deslocamento do espectador diante da obra.

Olhar pelo rasgo, pelo buraco e pela abertura da obra é dar uma chance para um outro que surge. A estrutura *Túnel* (Figuras 14, 15 e 16), da artista, tem essa característica. O espectador passa pela experimentação ao entrar num túnel de tecido com apenas 50 metros de extensão. Precisa continuar a passar por dentro do tecido, buscando a saída, que aparecerá quando ele decidir rasgar uma parte da obra. Ele pode rasgar uma parte do tecido para respirar se quiser, pode tornar essa abertura muito grande e sair pela porta conquistada. É o seu segundo, terceiro... nascimento. Penetrar, mover-se e rasgar são possibilidades dentro da obra. Numa única estrutura, temos o deslocamento da autoria, do participante, do tempo e do espaço. O roteiro e a direção são assinados no ato de penetração; o previsível é rasurado pela movência do sujeito dentro da estrutura, que também se move. A obra de arte também tem guardada dentro de si alguma relação com o tempo, está decidida a dar um pouco do espaço-tempo que tem ao espectador, ao seu

peso e a sua leveza. Há ainda um espaço que se expande à medida que o plano poético, artístico, é acionado. Esse é o plano em que cada um deve cuidar um pouco de si, elastecendo a poética do corpo, porque todo sujeito é construído a partir de fragmentos e dobras poéticas. É preciso tornar o corpo mais orgânico e flexível.

Figura 14 – Túnel (1973).



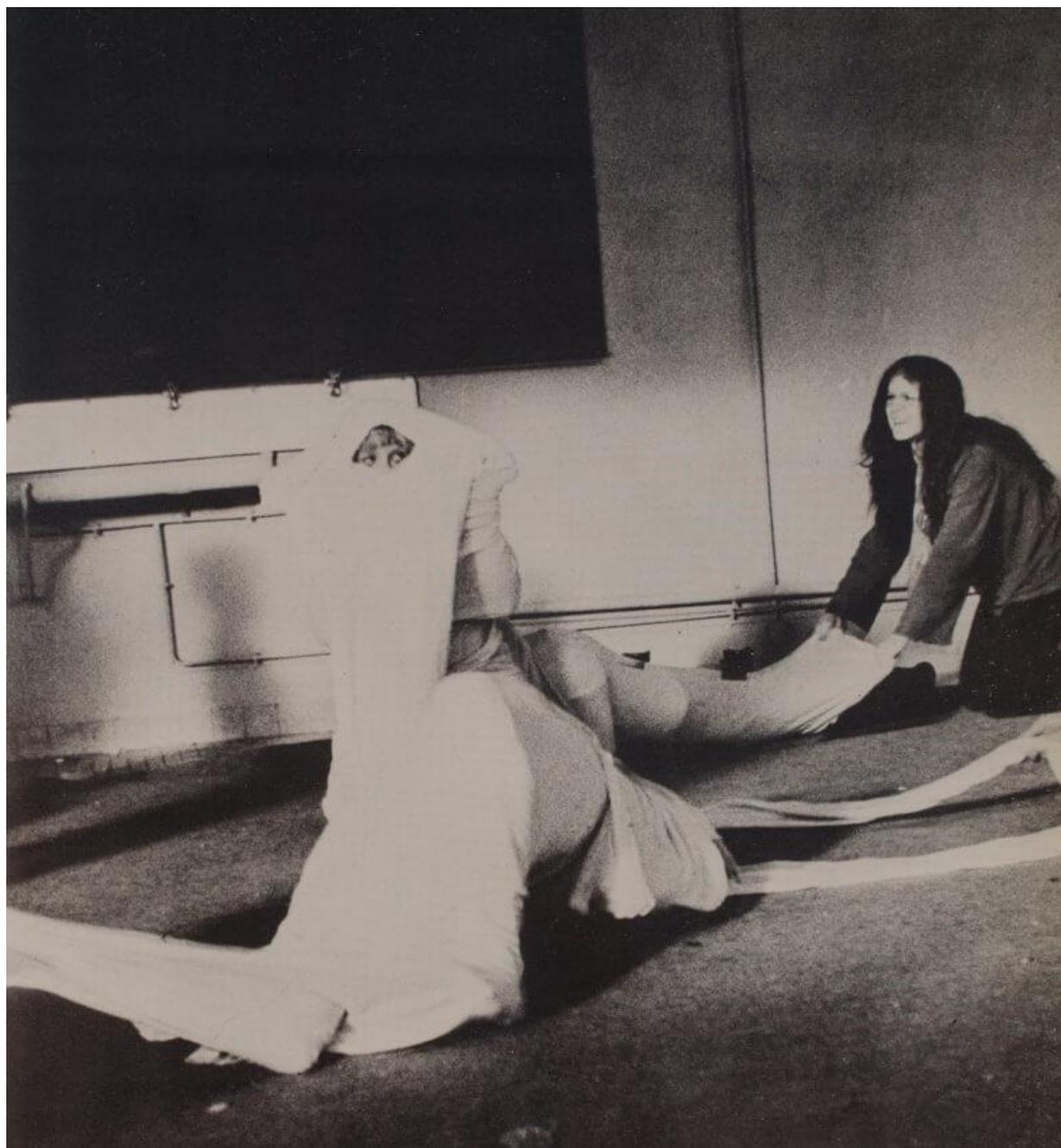
Fonte: Clark (2021m).

Figura 15 – Filmagem da proposição Túnel (1973), realizada em 2012.



Fonte: Túnel (2021).

Figura 16 – Túnel (1973).



Fonte: Funart (1980)

Aqui exponho uma questão sobre o termo expandido. O expandido me parece um alargamento dos planos em objetos que são lidos a partir dessa lógica. A precariedade, o inacabado, a porosidade da forma são elementos que constituem o expandido. Percebo que Lygia trabalha com muitas ideias de planos e suas obras lutam para eliminar ou ampliar os planos que trouxeram a domesticação ao corpo dos sujeitos. O plano religioso, que é uma das questões pontuadas teoricamente em alguns dos seus escritos, precisa ser repensado em suas proposições, pois existe uma ideia de Deus, de superioridade, que criou uma extensão transcendental e impositiva à vida. O plano religioso trouxe uma carga de valores, em muitos casos, repressiva ao corpo. Então, é preciso conversar com a casca que reveste a pele em que a imagem de um Deus ainda está muito presente. Logo, o corpo do artista, ainda que solitariamente, precisa reconhecer outros modos e planos de existência, em que a vida seja mais ativa, para além da imagem figurativa, representativa e semelhante de um corpo que foi criado para obedecer aos códigos e ao regime de signos divinos.

Dessa forma, suas estruturas lidam com outras propostas de saída/dobras e o plano poético talvez seja o maior achado de Lygia, porque devolve aos sujeitos a possibilidade de reinvenção diante dos moldes e dos planos dados. O olho que olha pelo buraco aberto nos seus túneis já é outro; olha-se agora pela abertura do plano, que o convoca a perceber o mundo lá fora de uma forma mais sensorial e criativa. O tecido se elastece com a entrada do participante. Ele percorre o tecido em busca da saída. Às vezes não há uma saída óbvia, mas somente a possibilidade/ideia do rasgo. O volume do corpo dentro do tecido, leve e fino, traz apenas a ideia vaga de limite ao sujeito, como se ele tivesse vestido uma roupa. Mas, a ideia é outra, pois os espaços reduzidos não são um problema para os bichos. Gregor se reinventou dentro do seu quarto. Ampliou o espaço dado a partir do mínimo que encontrou.

O túnel também é lido como um espaço de passagem. Há uma luz no fim do túnel. Os que nascem percorrem o túnel do corpo da mulher até a saída. As crianças adoram escorregar nos túneis. Há uma velocidade diferente dentro dos túneis. Dizem que os buracos de minhoca são túneis que ligam tempos diferentes. Os túneis cinematográficos europeus e seus brilhos. Os rabiscos dentro dos túneis no Brasil e suas pichações. Os que andam dentro dos túneis, os que moram dentro deles. Os túneis servem para encurtar distâncias mesmo ligando grandes distâncias. Eis o expandido da estrutura, eis a

organicidade e a vida, uma comunidade de coisas que podem ser vivenciadas dentro e fora, cenas que vão acontecendo.

É possível que a saída do túnel pelo participante, após ter experimentado a densidade e a leveza de uma estrutura elástica como essa, traga uma outra percepção sobre o mundo. O mergulho dentro do túnel e o retorno à superfície são ações que rearranjam uma possibilidade de vida ativa. Uma outra ética se aproxima do sujeito que sai pelo tecido. Lygia convoca o sujeito para o ressurgimento de um corpo que ainda passará por outros agenciamentos, por muitos abismos. Mas, dentro de uma lógica mais expandida e diante de condições adversas, o corpo precisa erguer outros modos de existência, convocando as forças ativas para combater os esgotamentos de um mundo ainda marcado por planos que seguem conduzindo os sujeitos a desviar-se de uma vida mais propositiva.

O rearranjo é a lógica da saída e do desabrochar para uma outra paisagem mais plástica, que se ergue diante dos restos. Pede-se que o corpo aja em outra velocidade em tempos de autoritarismos, quando há planos de esgotamentos, práticas de contenção. Subverter esses planos é uma condição política de sobrevivência, pois os seres/objetos expandidos operam sob outras lógicas e movências. Descobrem que dentro dos planos existem outros mais potentes. São não-objetos que pousam de outro modo, às vezes sem base, sem a moldura, soltos no espaço, apontando para uma estética do esgarçamento dos lados; andam em diversas direções, dialogando com o que chega, afirmando os agenciamentos e as forças que se aproximam e potencializam os fluxos de uma arte-vida molecular

4 CASULOS

Figura 17 – Casulos (1959).



Fonte: Clark (2014).

No intuito de apresentar ao espectador uma outra possibilidade de ler um objeto artístico, havia, nos nomes dados às obras e proposições de Lygia, um sentido muito poético. O título de uma proposição carregava o desejo que a artista tinha de afetar sensorialmente o espectador, fazendo com que ele pudesse perceber a superfície e os diferentes lados do termo poeticamente escolhido. Assim, os títulos que representavam as suas obras carregam a bidimensionalidade e a tridimensionalidade das formas vivas, além dos seus vazios, ondulações, texturas e ressonâncias. A palavra-expandida, a palavra-molde, deveria desacomodar os gestos de olhar, de ouvir, de sentir e de tocar do espectador. Nesse sentido, o termo escolhido já apresentava uma vibração que poderia ser sempre ampliada por um olhar mais atento aos ecos da palavra.

Gosto da sonoridade e do prolongamento da palavra *casulos*, atribuída a uma de suas obras. Os casulos, me refiro agora às estruturas biológicas da natureza, em superfície,

parecem muito passivos, mas, se olharmos mais de perto, estão sempre grávidos, compostos por uma substância, um corpo vivo, que pode sair a qualquer momento. Logo, a palavra-gestante é povoada por labirintos, movimentos, profundidades, temporalidades e espacialidades. O olho do espectador acompanha a metamorfose da palavra-objeto. O jogo visual dos deslocamentos começa no olhar e no aspecto arquitetônico do signo. Existe uma voluminosidade no nome das coisas escolhidas pela artista. A palavra-molde revela os seus avessos, os seus zigzagues, os seus agenciamentos, as suas texturas, sonoridades, tramas espaciais visíveis e invisíveis, interioridade, exterioridade, o dentro e o fora que coexistem no vazio e no barulho das coisas.

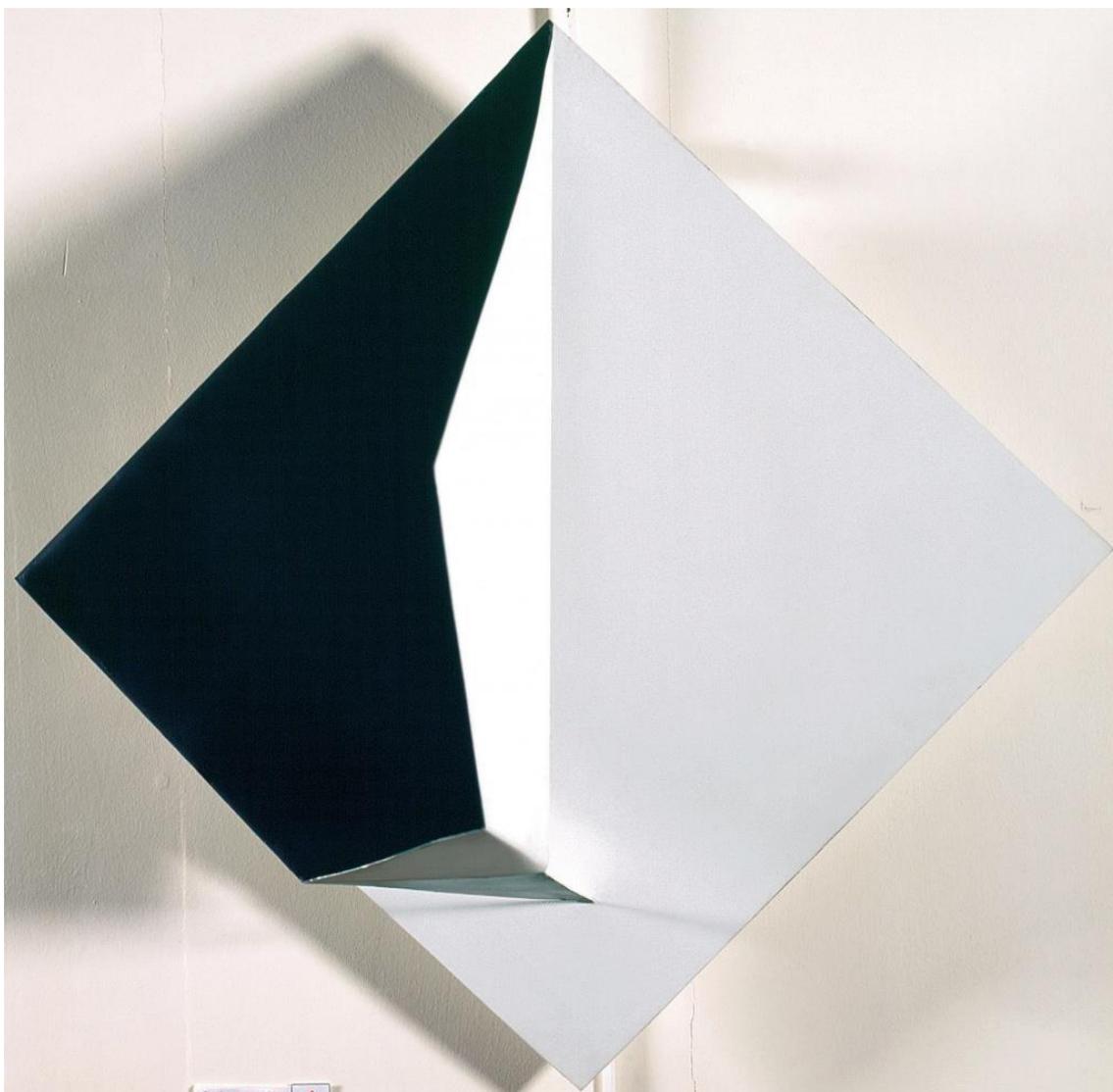
No texto escrito “Carta a Mondrian” (2021n) , Lygia faz uma queixa ao artista, apontando que o grupo neoconcreto se distanciara do aspecto inicial que o movia. Entendia Lygia que algumas coisas não deveriam ser abandonadas num processo de criação. Nessa carta, ela elenca dois pontos importantes: a relação do artista/criador com a dinâmica fluida do mundo, e o ato de invenção que precisa se conectar às variadas formas (poesia, escultura, teatro, gravura, pintura e prosa) sem a necessidade de uma separação em categorias. Para a artista era tudo no mesmo lugar, o espaço-tempo de uma estrutura deveria acomodar aquilo que chega. É dessa forma que as palavras escolhidas por Lygia apresentam os vários lados, como as folhas, as flores e as árvores, que mudam de acordo com a passagem dos ventos e do tempo. Podemos dizer que a artista devolve à arte o seu plano mais orgânico quando busca, nas formas, mesmo que exatas e muito lógicas, o fio que as liga à vida. Isso expande a lógica da mimese platônica, uma vez que o jogo não é mais copiar/representar, mas arrancar das formas da natureza uma certa temperatura, que faz transbordar a magia dos seres que migram, que resistem e que arquitetam suas vidas nômades. A organicidade é o plano que enlaça o processo de criação ao que se mexe, ao que tem fogo. É por isso que a palavra ganha esse contorno de vida. É o fio do escândalo da lírica, da criação, do desabrochar, que faz os seus *Casulos* (Figura 17) germinarem até o chão, pousarem como *bichos* e subirem nos troncos como *trepantes*. Eles vão sendo modificados, ampliados, quando são tocados pelo fio do tempo, que permite que desabrochem, que caiam das paredes. Sofrem a metamorfose e ganham o movimento das dobradiças, como se adquirissem pernas para caminhar.

Podemos entender as obras da série *Casulos* (Figuras 18 e 19) como pré-*Bichos*, que se alimentam da ideia que Lygia propôs a partir do nascimento da linha-luz-orgânica. É importante pontuar que, na fase da pintura, a artista abole a moldura do quadro e a embaralha com a pintura, fazendo com que o espectador perceba a relação de

interioridade e a exterioridade que existe entre a organicidade dos planos. Não era mais possível definir tão facilmente os limites da pintura, em algumas obras clarkianas, pois o espaço da representação se confundia com os traços da própria moldura, estabelecendo o que Lygia chamou de “crise do retângulo”. A possível crise já revelava uma série de problematizações, que se tornaram mais perceptíveis quando a artista chegou à fase da escultura. Nessa nova fase, o território criado pelas suas proposições questionou a ideia de limitação do espaço, em prol da liberdade do objeto representado. Era preciso romper o plano, que enclausurava os objetos em espaços, os quais impossibilitavam o andar, o abrir, o deslizar. Dessa forma, o espaço da representação é também o espaço da problematização, do duplo, da construção de uma imagem latente e volumosa.

Os *Casulos* (Figuras 18 e 19) nasceram bem antes, no olhar de Lygia sobre a natureza dessas estruturas biológicas, que são preparadas para guardar uma fase da metamorfose de um ser vivo, o qual vai permanecer ali até que chegue o momento da coisa partir, estourar, abrir.

Figura 18 – Casulos (1959).



Fonte: Clark (2021o).

Figura 19 – Casulos (1959).



Fonte: Casulos... (2023).

Essas estruturas biológicas já possuem, esteticamente, as dobras produzidas por uma vida animal. Presumo que essa torção, que sai de dentro dos *Casulos* até chegar aos *Bichos*, pode ser entendida como a passagem da sensação do olho para a do tato. O silêncio dos *Casulos* guardava o grito da metamorfose, que só aparecerá de forma mais evidente, posteriormente, nos *Bichos*, nas *Obras moles* (Clark, 2021p) e nos *Trepantes*. Acompanhamos as fases das obras de Lygia que vão se conectando. Em cada fase, as arquiteturas deslizam sobre as outras, se comportam como arquiteturas biológicas inquietantes, que vão atravessando os estágios de vida da artista, ela que vivia, também, em constante processo de mutação.

Esses quadros-bichos guardavam no interior de si o processo de germinação e, depois, partiram para o processo de ocupação, como se nascessem em outro plano, em outro espaço-tempo. Nessa dinâmica, ou na construção dessa passagem entre duas ideias, existe um comprometimento também com um campo filosófico que questiona o

movimento, a organicidade, como fator crucial da mudança do sujeito que se aproxima dessas obras. O espaço deixado pela movimentação dos planos é o lugar onde o espectador deve, também, mover-se, desorganizar o olhar, para olhar de novo as linhas erráticas vibrando nas estruturas, por dentro, muito vivas.

Os *Casulos* (Figuras 18 e 19) são essas esculturas abertas, que possuem uma entrada, uma espécie de fenda, para o mundo exterior. Todos os animais, no fundo dos seus respectivos abrigos, devem saber que algum dia haverá a possibilidade de saída, por isso preparam um corpo que sobreviverá a um acontecimento. Esses quadros-bichos já continham a ferocidade de transformação e mutação. Dentro dos *Casulos*, o devir-bicho, o devir metamorfose transferia ao espectador a ideia de que algo poderia ali começar a qualquer momento. Os *Casulos* estavam sempre grávidos e transmitiam essa ideia de começo, de saída, de porta aberta; cabia ao espectador entender e experimentar essa sensação tátil, de metamorfose, que já preexistia no quadro-proposição. Mas não há nessas obras uma narrativa ou algo que nos salve, porque nem os abrigos nos salvam de nada. Há sempre a hora do fora, do exterior e do vazio que nos aguarda do outro lado da rua. O ponto que nos interessa aqui é a passagem entre os planos, ou seja: o que fazer quando temos de sair dos nossos abrigos, de uma zona de proteção, de uma casca que nos reveste?

É preciso fabricar e providenciar outra ideia de si, outras movências, depois da mãe, do útero, da escola, da faculdade, do emprego, da sociedade, do corpo, dos sistemas, dos organismos, das políticas, das drogas, das roupas, dos desamores, da casa-corpo-casa, porque constantemente haverá, do lado de fora, a possibilidade do estouro, do risco, dos acasos e dos acontecimentos que colocam o corpo sempre em outra cena. É a lógica da vida submeter o corpo aos choques, aos saltos, à contramão. Estamos sempre atravessando um acontecimento, mesmo que ainda pensemos que não; revestimos com capas protetoras os dias, mas às vezes tudo é ventania, tempestade e revirar de guarda-chuva.

Precisamos registrar que Lygia precisou renascer várias vezes após gestar três filhos, depois de uma separação e diante de intervalos enormes de crises em que corria para o seu analista Pierre Fédida. Morria de vez em quando como todos nós, mesmo no interior dos abrigos casulares aparentemente protegidos. Desaparecia para reaparecer, plena, em seus diários, cartas, proposições. Longos períodos de paragens incorporados aos muitos ateliês pelo mundo. Era preciso esperar até que uma outra ideia surgisse e pudesse trazer, de novo, o fio de seda que faz com que tudo seja produzido novamente.

Dar conta dos seus próprios espaços vazios era uma tarefa árdua para uma artista que lia muito bem os espaços de ausência no outro.

Entre uma crise e outra, é perceptível que os saltos sobre os espaços vazios só eram possíveis quando criava, quando escrevia muito sobre os próprios intervalos, porque sabia que eles estavam plenos de uma substância não tão palpável, que a fazia escrever/criar cada vez mais. Escrevia sobre os seus sonhos, que também são obras, vomitando-os em seus textos sem nenhuma preocupação com o controle da mão. Escrevia textos volumosos, com imagens por todos os lados. Escrevia como se quisesse preencher todos os espaços visíveis e invisíveis de uma folha. A descoberta de uma plenitude dentro dos espaços vazios é um desafio para Lygia no campo estético que emana depois para o campo da clínica. Ela sabia que no âmago dessa coisa que chamamos de espaço-tempo há muitos desertos, tempestades e estiagens. Há o tempo em que as folhas caem para que nasçam outras, às vezes no mesmo lugar. A artista do espaço sabia que, após as sacudidas de uma crise, era preciso olhar e enxergar o que há dentro dos silenciosos/barulhentos espaços vazios. No mesmo texto que Lygia escreve a Mondrian, ela diz:

Mas com o tempo, numa outra crise, já isto não adiantou e foi o “vazio pleno”, a noite, o silêncio dela que se tornou a minha moradia. Através deste “vazio-pleno” me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...) (Clark, 2021n, p. 237).

Nesse excerto, podemos perceber como a expressão “vazio pleno” é marcada pela própria escritora. Essa junção entre o vazio e o pleno vai se repetir em outros textos/obras. Suas leituras sobre as ausências, intervalos, silêncios, são realmente uma questão recorrente ao campo estético-relacional-clínico a que se propôs. No trecho acima, é no silêncio da noite, diante da extensão imagética, temporal, espacial e substancial da forma, que surge a consciência de uma outra “realidade metafísica”. Outra forma, outro conteúdo dentro de um espaço aparentemente inerte, angustiante. Aqui a escritora nos coloca diante de um bom problema. As coisas podem passar pelo interior dos espaços aparentemente silenciosos e vazios, num processo de abertura, de rasgadura, de rachadura. Logo, no caso do excerto, algo passa ou surge por dentro da imagem silenciosa da noite. Eis a extensão da noite e o silêncio dela rasgado por uma outra lógica do pensamento. Nesse processo, vemos a noite ganhar um outro contorno, outra amplitude, como se ganhássemos outro tempo, inserido em um já experimentado. Uma imagem no interior da imagem, uma forma, um conteúdo, que nasce dentro de um plano que parecia contrário, adverso, que

ganha outro contorno ou outro intervalo, onde se anuncia algum tipo de pós-nascimento dentro da escuridão aparente.

Em seu texto *A inelutável cisão do ver*, Didi-Huberman afirma que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo” (1998, p. 29). A frase serve como ponto de partida para que o crítico nos apresente diversas considerações sobre o ato de ver/de olhar para algo que também nos devolve o olhar. A questão teórica que percorre esse texto pode ser lida pela sentença: “...quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro?” (p. 30)⁵. O autor chega a um ponto importante a partir do questionamento proposto por James Joyce: o objeto visto é também um obstáculo que, diante de nós, se mostra e se ergue a cada olhar. Ainda segundo o crítico Didi-Huberman, o texto joyceano impõe um importante ensinamento: “...devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 31). Mas em que ponto o texto de Joyce e o olhar de Didi-Huberman nos ajudam a compreender o “vazio-pleno” nas estruturas de Lygia Clark?

Acredito que as estruturas de Lygia não evitam o diálogo com o vazio. Aliás, em algumas de suas obras, esse é o ponto de partida para a artista pensar outras questões e para puxar fios que desenrolam outras ações propositivas. Diante da formulação dos planos em suas obras, ele está lá, o vazio e a sua amplitude, o vazio e seus avessos. O vazio-pleno das coisas, que podem ser olhadas, apreciadas, abertas e rachadas, até devolverem uma resposta, uma espécie de retorno ou de um volume, que se ergue potencializando o que foi olhado, desmedido, tocado. A presença e a ausência, o lado de dentro e o lado de fora, o direito e o avesso, os cheios e os vazios das coisas são expostos numa fusão. O vazio elástico, exposto pelo olhar do espectador, que vê em duplicidade, em dimensões sensoriais, afetivas e poéticas. Vazio que contém múltiplas potencialidades. O vazio que contempla passado, presente e futuro diante do olhar, da mirada, do *scanner* do olho, do olho da câmera, do olho das máquinas, da máquina-olho.

⁵ Frase dita por James Joyce ainda na obra *Ulisses*.

Figura 20 – *Pensamento mudo* (1966).



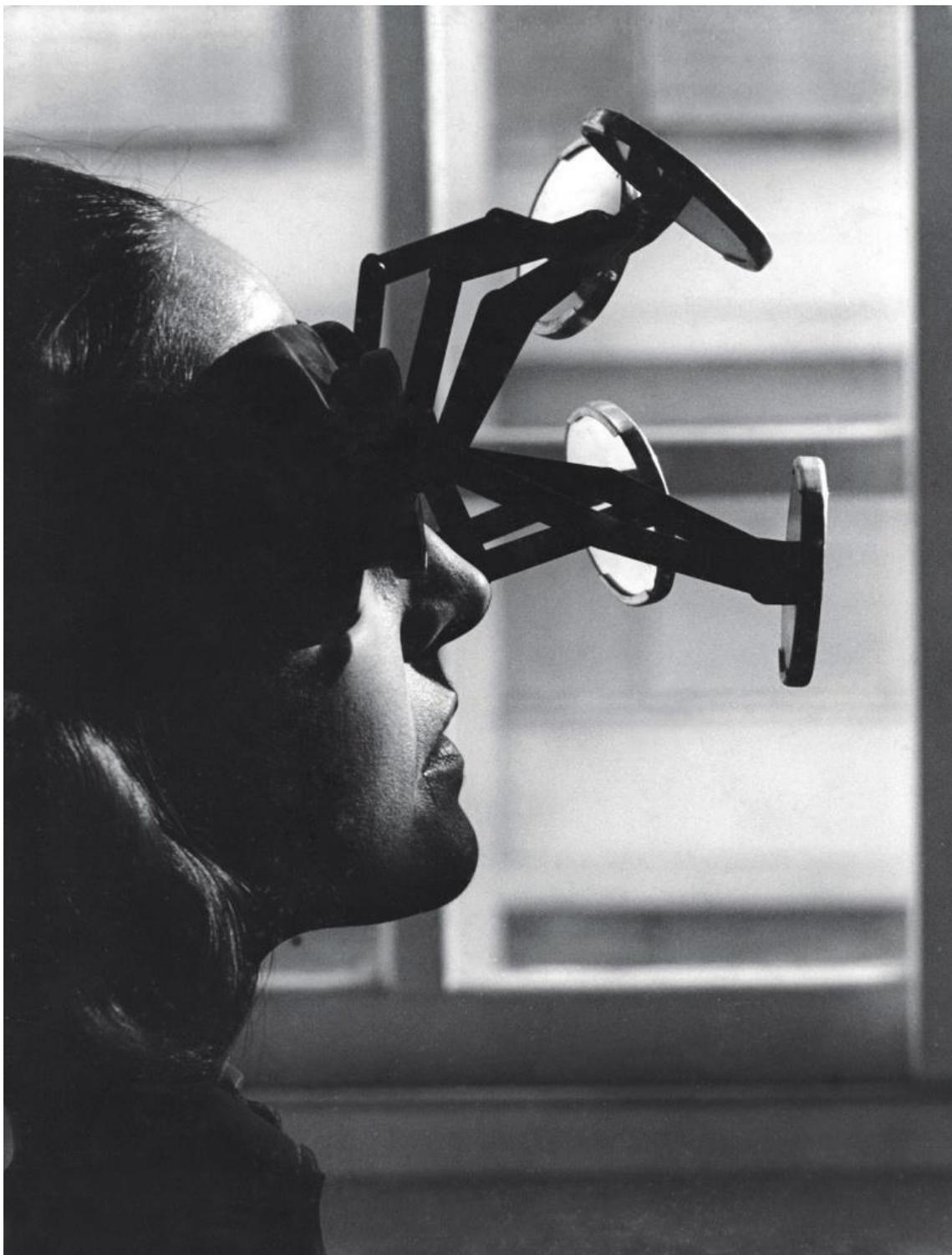
Fonte: Clark (2021q).

Figura 21 – *Pensamento mudo* (1966).



Fonte: Clark (2021r)

Figura 22 – *Óculos* (1966).



Fonte: Clark (2021s).

Quando eu olho para os *Casulos* (Figuras 18 e 19), eles também me olham. Confesso que já passei dias sem escrever sobre eles. Há espaços que não consigo penetrar, talvez não sejam permitidos pelo meu olhar em algum momento. Então, procuro um ponto na obra que me faça escrever. Não luto com esses outros múltiplos espaços que aparecem e desaparecem diante do meu olhar. Sei que eles podem ser penetrados pelo olhar de outros espectadores. Sei que quando eu olho para os *Casulos* e para outras obras de Lygia, lido com alguns bons desafios. A interpretação pode acrescentar informações, novos contornos e rumos ao objeto, mas também sugere que haverá uma perda e uma subtração, assim como afirma Didi-Huberman “Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta” (Didi-Huberman, 1998, p. 33). Ver, então, é tomar parte de algo que também desaparece sob os nossos olhos. Ou seja, o desaparecimento também tem seu volume e os seus mistérios.

O que sei é que estou diante de uma imagem (Figura 18) que transborda para além dos seus silêncios. Consigo pegar com a mão uma parte que me é oferecida. Um pedaço da estrutura, um lado dela, o volume ou a sonoridade dessa palavra – *casulos* – tão bonita. Sua simplicidade e suas ondulações. A dobra que me olha e desafia o meu olho a abri-la para a esquerda ou para a direita. Quando abro para a esquerda, será que conseguirei sustentar a luminosidade da brancura total? Quando fecho a dobra, o que de novo ganho, ou encontrarei, pelo fechamento que cairá sobre o branco da obra? Seria o branco do objeto o vazio a ser preenchido? Ou seria o preto o vazio a ser preenchido pelo branco? Agora tenho muitas perguntas sobre os *Casulos* e muitas respostas deles, já que busquei esse caminho/fluxo aberto pelo meu olho, que olha para a dobra, pela fenda, volumosa, que se ergue no meio do quadro. Diante do seu volume, ando com ela à espreita do que virá nesse jogo que é escrever e devolver. Logo, acredito que o pleno, a plenitude diante do vazio, possa, aqui, ser já pensada como resposta que chega, seja quando não evitamos as cisões, os desaparecimentos, as ausências, os ocos dos acontecimentos, seja quando fixamos o nosso olhar num caminho possível diante do abismo, do que parece um zero grau, dos poços, das enormes crises neuróticas, dos eventos e dos fenômenos de esvaziamento que causam espanto.

Claro que há dias que as respostas não aparecem, não serão dadas, porque a ausência da coisa deve estar em sua mais alta potência, grau máximo, mais latente; por isso é preciso, às vezes, permanecer parado até que outra resposta seja levemente construída, costurada, tecida, como fazem os bichos dentro dos seus casulos. Construir

respostas/avessos diante dos desaparecimentos é uma exigência da vida. Gregor Samsa esperou o seu corpo humano desaparecer temporariamente para erguer uma resposta à altura do desaparecimento de uma condição humana, da forma patética, do corpo burocrático, biopolitizado.

Dessa forma, nos ensina Lygia, o mais simples objeto exposto por ela pode fazer o espectador penetrar pelos interstícios da obra de arte sem evitá-los, porque na mesma proposição/estrutura haverá a possibilidade do encontro com as outros lados da coisa, com o vazio-pleno e os seus paradoxos, sua multiplicidade. A plenitude pode ser lida então como um gesto, como respostas, dobras, avesso, que se erguem diante dos vazios. A plenitude como construção silenciosa de um outro modo de vida diante do que desaparece, diante do que nos olha, diante de um processo a que somos submetidos, é plasticamente uma ideia, uma estratégia a ser pensada por cada vivente que já ultrapassou ou ultrapassará períodos em que o corpo pede mais.

No capítulo “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”, o escritor Didi-Huberman vai discorrer sobre como a questão do volume e do vazio “se coloca inelutavelmente a nosso olhar” (1998, p. 33). Tendo a imagem do túmulo como problematização, ele conduzirá o seu leitor a entender alguns dilemas produzidos pelo território das artes visuais quando se trata da abordagem sobre o volume das coisas. A questão é que, quando estamos diante do túmulo, sabemos que um corpo desaparece. Ali, vislumbramos “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado do seu poder de levantar os olhos sobre mim. E que, no entanto, me olha em outro sentido” (p. 37). Um dilema se estabelece quando o problema do vazio e do volume da imagem do túmulo nos olha também. Dessa forma, como podemos dar conta de um impasse desses, ou produzir respostas para ele, quando olhar para o vazio nos causa certo espanto, estranheza, desconforto, pelo retorno (volume) da coisa que também nos observa? O que fazer diante da cisão que se ergue sob essa bifurcação, paradoxo que se estabelece diante do nosso olhar ao observamos um túmulo?

Didi-Huberman nos dá algumas possibilidades que, aqui, esboçamos:

- a) “Podemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude, no caso, se chame melancolia”;
- b) “Podemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar as angústias que se abrem em nós diante do tûmulo, e por isso nos abre em dois?”;
- c) ou podemos “permanecer aquêm da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”. (Didi-Huberman, 1998, p. 38)

As três respostas formuladas pelo autor serão consideradas complexas e violentas sob o ponto de vista de que a denegação do vazio, o evitamento do volume e da força que se ergue contra nós, no caso do tûmulo, seria uma forma cínica e simplista de resposta àquilo que perdemos. Ignorar o volume, suas movências, temporalidades, espacialidade, interioridade, não resolve o dilema, mas nos torna reféns de um jogo; é uma atitude de recusa diante do que é visto, um verdadeiro exercício da tautologia⁶ (Didi-Huberman, 1998, p. 39), ou seja, o indivíduo faz da experiência do ver uma verdade rasa, como se pudesse burlar o volume das coisas, as suas quantidades, a sua história, as suas memórias e imagens erguidas de volta. Nesse sentido, o homem da tautologia, como denomina o crítico, teria se esquivado dos poderes inquietantes da cisão, recusando as latências do objeto: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo e nada mais” (pág. 39) expressa-se o ser tautológico.

Um pouco mais adiante no texto, Didi-Huberman desenvolve um pouco mais o seu posicionamento sobre o segundo meio para suturar a angústia diante da tumba. A ultrapassagem do dilema, o além da cisão, se torna uma experiência igualmente violenta como a primeira proposta, já que se produz um modelo fictício de leitura sobre o volume e o vazio, ou seja, pela “experiência da crença” esses dois elementos poderiam ser evitados, reorganizados ou substituídos por uma ficção que ultrapassa a força, a memória, a interioridade, as temporalidades, daquilo que é produzido pelo objeto. Eis a “experiência do ver um exercício de crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda...” (Didi-Huberman, 1998, p. 40), mas construída para ser um escape da cisão aberta em nós, fundamento específico da arte cristã, segundo o autor. Eis a denegação de algo “como se

⁶ Ainda sobre a tautologia, o autor escreve: “o anteparo da tautologia: uma esQUIVA em forma de mau truÍsmo ou de evidência tola. Uma vitória manÍaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo um paralelepÍpedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento (Didi-Huberman, 1998, p. 39).

houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida – chamada então de alma – já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante em significar algo de inelutável e de definitivo” (Didi-Huberman, 1998, p. 40).

Em sessões com fins terapêuticos era comum Lygia entregar um saco transparente cheio de ar aos seus participantes. O saco transparente era um dos seus *objetos relacionais* preferidos (Figuras 23 e 24). Cabia aos sujeitos decidirem, ao final das sessões, se estouravam esse objeto ou não. A artista os deixava livres para que fizessem essa escolha. Os sacos cheios de ar, geralmente dos pulmões do próprio participante, podiam ser colocados em toda a extensão do corpo. Algumas sessões terapêuticas ou práticas clínicas de arte não começavam através da sua forma mais clássica, que são os diálogos que saem da boca. Lygia sabia que as ausências, os vazios, os objetos de desejo perdidos podiam ser sentidos de algum modo pelo corpo todo. Então, fazia com que os seus objetos buscassem as feridas, as cisões abertas, os desaparecimentos, através do simples toque do objeto contra o corpo. O corpo do objeto estabelecia, diretamente, uma relação tátil com o corpo do espectador, até que ele pudesse produzir uma zona fantasmática, ou seja, um campo virtual no qual o participante podia pensar as perdas, os buracos deixados pelos desaparecimentos. No final, esperava-se o estouro ou não do saco que, agora, tinha um conteúdo, adicionado pelo participante ao espaço aparentemente vazio. Assim, alguma parte da carga subjetiva deles passara a preencher aquele saco cheio de ar, onde o leve e o pesado, ao mesmo tempo, numa fusão de polaridades, dava existência ao objeto.

Figura 23 – Sessão com saco plástico com ar – Objetos relacionais (1976).



Fonte: Clark (2021t).

Figura 24 – Sessão com saco plástico com ar – Objetos relacionais (1976).



Fonte: Clark (2021u).

Estourar ou não o saco é mais uma possibilidade de escolha, até que um outro saco seja dado a fim de substituir o anterior. Eis a relação estabelecida sobre uma outra. Os *objetos relacionais*, por serem maleáveis e acopláveis a diferentes zonas do corpo iam preenchendo temporariamente os espaços de angústia, de cansaço e dos esgotamentos. E se tocavam próximo ao útero, podiam ser relacionados com a fantasmática dos fios que desenrolam narrativas que falam sobre as mães. Muitos evocavam, através do toque de outros objetos, a figura do pai, dos filhos, das relações amorosas, das ausências. E as micronarrativas erráticas surgiam depois do toque na pele, de uma lembrança que começa depois de uma textura ser lançada sobre o corpo. Um barulho de um saco com conchas podia fazer o participante lembrar dos rastros, da passagem de alguém. Tudo começa pela pele, e o sujeito vai elaborando, vomitando os fantasmas pelos poros da pele até que a queixa chegue à boca. Os *objetos* atuavam diretamente nas cisões do sujeito. A proposta de Lygia era que cada objeto, magicamente, pudesse, mesmo que temporariamente, desbloquear os processos de angústia dos seus participantes, propondo outros agenciamentos, outras saídas, outros deslocamentos. Após as sessões terapêuticas, muitos participantes começavam a falar, colocavam para fora do corpo extensões de vazios guardadas ao longo do tempo, desviadas ou manipuladas. Nas sessões, Lygia percebia os volumes de vazios esculpidos ao longo do tempo pelo próprio corpo. Processos paralisados, cicatrizes invisíveis, restos de alguma coisa que os objetos traziam à superfície, como se remexessem o passado, o vazio guardado, o vão entre uma queixa e outra.

Para a artista, o toque dos seus objetos tinha o poder de problematizar os buracos do corpo ou de deslocá-los para outras áreas. O diálogo dos seus objetos com as regiões do corpo afetadas fazia com que um fluxo fosse reaberto, desbloqueado para a passagem de uma outra coisa que surgia durante o ato, durante o ritual terapêutico. Consequentemente, tornavam-se temporariamente visíveis os volumes acumulados de diferentes tamanhos, as formas esculpidas pelas neuroses, os longos gritos que se espalham pelo corpo, as queixas alargadas pela boca, pelo gesto de pôr para fora o guardado, o volume de nossos pequenos e grandes fantasmas, todos esculpidos durante anos. Qual seria o formato real do vazio que todo ser guarda dentro de si? Como foi esculpido e lapidado durante anos? Qual o dia que subirá à superfície até que possa seja visto ou deslocado?

Os casulos (Figuras 25 e 26), essas esculturas da natureza, apresentam uma plasticidade, um desenho que é feito pelo próprio bicho para depois ser rompido. Precisa a lagarta, depois de aparecer com uma aparência reconhecida sobre a terra, desaparecer, encasular-se, ficar parada, para que em outro tempo, mais adiante, reapareça em forma de borboleta. Faz isso sozinha, com a tecnologia, os cheiros e a percepção emanados pelo seu próprio corpo e pela sabedoria, experiência animal que vai sendo solicitada pelas dobras do seu próprio corpo à medida que o tempo passa.

Figura 25 – Crisálida Borboleta, 2013.



Fonte: Samsonovs (2023).

Figura 26 – Casulo de borboleta.



Fonte: [Casulo...] (2010).

Quem ensinou esses bichos a sobreviverem dentro das fases da metamorfose? As lagartas não possuem mães que ficam e ensinam cada passo a ser dado. Esses bichos são daqueles animais que sobrevivem por causa do instinto, andam quando têm fome, queimam e liberam toxinas quando próximos ao perigo e adormecem quando cansados. Com sua força, destroem plantações inteiras. Comem muito porque precisarão produzir uma fusão de substâncias (sericina e fibroína) produzida pelo corpo para que o primeiro estágio da metamorfose seja possível. Tudo muito plástico. A lagarta é uma *designer*. Limpar o estômago e se fixar num lugar para o surgimento da pupa ou crisálida, essa arquitetura feita de fios de seda que protegerá o seu corpo por algum tempo. Por 10 dias ficará dentro do seu casulo, abrigo de proteção construído num processo físico-químico gerado pelas próprias substâncias do corpo e por uma série de outras combinações e relações. Os fios de seda são tecidos em ziguezague e, fortes, formam um abrigo. Sairá desse abrigo com mais brilho, com asas, translúcida, pois conquistou a possibilidade de percorrer os céus e as flores, porque desdobrou uma parte do seu corpo. A plenitude desse bicho é saber preencher os espaços, e faz isso com as dobras do próprio corpo. Os fios de seda são plenos, fortes e vigorosos, permitem que um tecido, casa, arquitetura, sejam

erguidos, passo a passo, dentro de um tempo que só pertence aos animais que muito sabem da força do próprio corpo. Usam uma tecnologia produzida por uma energia nobre, máquina biológica que produz o seu próprio silêncio/grito dentro do casulo.

Os *Casulos* clarkianos dialogam com esse conjunto de forças e tecnologias, movências que desaparecem e reaparecem. Podemos afirmar que até aqui estamos falando também dos renascimentos, das estratégias encontradas pelos corpos diante dos espaços. Como reaparecer dentro dos estágios e modos de desistência, da ausência do outro, dos vazios, das crises, das cisões, dos nihilismos, dos esgotamentos produzidos pelos acontecimentos? Como construir em sua toca, clínica de artista, uma segunda pele que possa resistir novamente ao que nos aguarda do lado de fora dos casulos? Como construir um corpo-lagarta que só sabe afirmar a sua existência a cada estágio da vida? É preciso entender a lógica dos ecossistemas, entender que em muitos casos o corpo também é a casa. Precisamos elaborar, assim como esses bichos, um volume, uma tecnologia, uma química, que possa dar conta dos estágios, das passagens, dos assombros, dos desaparecimentos. Nos ensina Didi-Huberman que não podemos evitar ou estar aquém dos volumes, das formas, dos corpos que simplesmente desaparecem à nossa volta. Eles estarão sempre à espreita, serão reconhecidos ou retornarão de outras maneiras, nos nossos sonhos, por exemplo, afirmando que estão sempre presentes, mesmo que desapareçam num belo dia de sol. Podem retornar quando olhamos para um simples gesto, que é um fio que nos liga ao desaparecimento do outro, ou numa palavra ou frase de uma música que está tocando distante.

Tentei, ao final deste capítulo, pensar numa imagem ou momento que pudesse ilustrar melhor aquilo que Lygia tanto denominou como vazio-pleno. Busquei uma imagem do lado de fora do texto, um exemplo, algo que pudesse ser acoplado, uma imagem ou imagens que pudessem ilustrar o que até aqui chamo de plenitude. Junto à escrita da tese, lembrei que lia os relatos de Primo Levi diante do horror de Auschwitz, no livro *É isto um homem?* (1988). Nessa obra, há um capítulo chamado “Um dia bom”, que é uma das coisas mais belas e impressionantes que já li. Em praticamente todos os capítulos, Primo Levi narra os tenebrosos dias nos campos de concentração e seus terríveis invernos passados lá. Mas, no capítulo “Um dia bom”, os relatos de Primo Levi nos arrebatam pela beleza das palavras que surgem em pleno vazio de Auschwitz.

Por mais que os campos de concentração de Auschwitz tenham se tornado espaços de visitação, as fotos, os olhares vazios, os corpos esqueléticos nos lembrarão do horror que foi o nazismo. Espaços vazios, ocios, aparentemente “inofensivos” no presente, mas

que guardam os gritos do horror, da angústia de corpos que caminhavam para os banhos nas câmaras de gás. Hoje só podemos tentar entender como alguns corpos sobreviveram àquele horror. Que tecnologia foi empregada pelo corpo para resistir aos anos de esvaziamento? Como sobreviver a um vazio, a uma cisão tamanha, ampliada em todas as suas direções e dimensões subjetivas? Como sobreviver aos vazios, aos buracos erguidos nos chãos, aos gritos dos velhos, das mulheres e das crianças?

É dessa forma que podemos entender essa palavra plenitude dentro do campo estético-experimental-clínico-político construído por Lygia. O vazio-pleno é uma forma de olhar para as coisas de outro modo, reconhecendo os ocos e as substâncias das formas, o visível dos vazios, suas latências, movências, substâncias, conotações, ilusões e dimensões. Reconhecer que os vazios dialogam com distâncias temporais, com gestos e marcas do tempo, que surgem talvez não no primeiro plano, no momento que se exige algo da forma, mas em outras dimensões e temporalidades. Entender isso é reconhecer que por mais que uma obra seja esvaziada de sentido, quando se busca o mínimo elemento, estará, ainda ali, uma pequena abertura, um desvio, para que o olho possa flagrar o seu duplo, uma pequena fenda, dobra, que nos leva ao fio da lírica, ao fio da criação, ao fio invisível da arte que costura tudo.

Por mais estáveis e reduzidos que possam parecer os objetos, as coisas, existe ali sempre um pouco de plenitude. O pleno “é o cerne do absoluto”, “é o ponto ínfimo dentro da existência, o único que conta. Eu sou eu na medida do vir-a-ser do momento pleno” (Clark, 2021v).

O pleno é o que se ergue no meio dos espaços, nos seus possíveis paradoxos, mistérios e devires. Seriam a plenitude, também, aquelas possíveis respostas que vamos dando aos desaparecimentos, às ausências dos corpos e dos rostos, à nova pele que nasce dentro dos casulos que abandonamos. Nesse devir-plenitude, pode ocorrer que sujeitos agenciem os seus corpos para além das cisões. É isso que faz um artista, um corpo de artista, que esboça uma resistência reinventando lógicas, proposições, para dialogar com as cisões abertas pelo tempo.

Escreveu Primo Levi muitos livros após a grande cisão, a rachadura provocada pelo nazismo. Diante dos campos de concentração, para sobreviver, foi dando resposta ao horror dos dias, às feridas dos homens, às valas cheias de corpos, ao grande vazio presenciado pelos seus olhos, a cada inverno que se seguia, a cada dor interminável por causa dos sapatos apertados e das feridas que o impediam de caminhar. Foi preciso, diante da escuridão, de uma língua estrangeira violenta, reerguer uma outra linguagem. Entre o

horror dos dias, frases e pensamentos que o salvavam. Leituras de um vazio preenchido por um corpo, um outro corpo diferente daquele que chegou assombrado e horrorizado pelas inúmeras imagens da morte, inúmeras imagens do desespero, inúmeras imagens de corpos usados, enganados, submetidos ao grau zero de tudo. Em seu texto “Um dia bom”, que nos serve como registro de um dia de um sobrevivente, escreve Primo Levi:

A convicção de que a vida tem um objetivo enraizada em cada fibra do homem; é uma característica da substância humana. Os homens livres dão a esse objetivo vários nomes, e muitos pensam e discutem quando à sua natureza. Para nós, a questão é mais simples.

Hoje, e aqui, o nosso objetivo é aguentarmos até a primavera. No momento, não pensamos em outra coisa. Depois desse objetivo não há, por enquanto, outro (Levi, 1988, p. 102).

A ideia de uma liberdade possível quase não existia para os corpos dos judeus. Essa ideia de liberdade, quase nula, era todos os dias apagada pelos inúmeros corpos que desapareciam diante dos olhos. No entanto, algumas imagens, breves respostas àquele tempo sombrio eram, de vez em quando, possíveis de serem vistas. Elas sustentavam a ideia de que seria possível resistir mais um pouco, como se os sobreviventes pudessem adorar a um mínimo que só podia ser oferecido pela natureza.

De manhã, quando, formados na Praça da Chamada, esperamos longamente pela hora de irmos ao trabalho, e cada sopro de vento penetra por baixo da roupa e corre em arrepios por nossos corpos indefesos, e tudo ao redor é de cor cinza, e nós também somos cinzentos; de manhã, quando ainda está escuro, todos esquadrihamos o céu ao nascente, à espera dos primeiros sinais da primavera, e cada dia comenta-se o levantar do sol – hoje um pouco antes do que ontem, hoje um pouco mais quente; em dois meses, num mês, o frio abrandará, teremos um inimigo a menos.

Hoje, pela primeira vez, o sol nasceu vivo e nítido por cima do horizonte de lama. É um sol polonês, frio, branco e longínquo, esquenta apenas a pele, mas, quando se libertou das últimas brumas, um sussurro correu pela nossa pálida multidão, e quando eu também senti sua tepidez através da roupa, compreendi como é que se pode adorar o sol (Levi, 1988 p. 102-103).

Essa belíssima passagem, que traz a imagem, antecipada por Primo Levi, da possível espera dos “primeiros sinais da primavera”, que chegaria sobre o frio rigoroso do inverno, é algo digno de ser lido todas as manhãs dos nossos restos de vida. Um inimigo a menos, o inverno, só poderia ser possível a partir de uma construção de uma imagem-molde-esperança que pairava diante de uma certa sabedoria do corpo sobre o tempo. Aqueles corpos, de alguma forma, conseguiram chegar até a primavera e puderam ser tocados pelos primeiros fios da luz do sol polonês. Como esses corpos resistiram até esse momento? Quais agenciamentos, trocas, manipulações, paralisações em enfermarias foram feitos até que aqueles corpos pudessem chegar exatamente ali.

Toda essa tática de guerra, construída sob uma outra tática de guerra fascista, só foi possível porque aqueles corpos aprenderam, às duras penas, que para sobreviver precisavam criar um corpo mais forte do que a força reativa da SS. Os dribles, a língua aprendida, os esconderijos, os escambos, o adoecer como estratégia, fez com que alguns corpos pudessem sobreviver até a chegada da primavera. Não estou aqui pontuando que os que não chegaram a esse dia de primavera são corpos fracos, porque muitos eram abatidos sem ao menos poderem começar uma possível estratégia de resistência. Mas afirmo como alguns corpos sobreviveram ao vazio, à cisão aberta, a partir de uma costura, estratégias que burlavam as forças reativas de algum modo. Talvez a única chance fosse produzir um corpo a ser também temido, como os corpos de um grupo de gregos “decididos a continuar vivendo”, como nos conta Primo Levi:

Das Schlimmste ist vorüber – diz Ziegler, erguendo no sol os magros ombros: o pior já passou. Ao nosso lado está um grupo de gregos, esses admiráveis e terríveis judeus Saloniki, teimosos, ladrões, ferozes e solidários, tão decididos a continuar vivendo e tão implacáveis na luta pela vida; esses gregos que prevaleceram, nas cozinhas e na fábrica, e que até os alemães respeitam e os poloneses temem. Estão em seu terceiro ano de Campo, ninguém melhor do que eles sabe o que é o Campo; agora, reunidos em círculo, ombro a ombro, cantam uma dessas suas cantilenas sem fim.

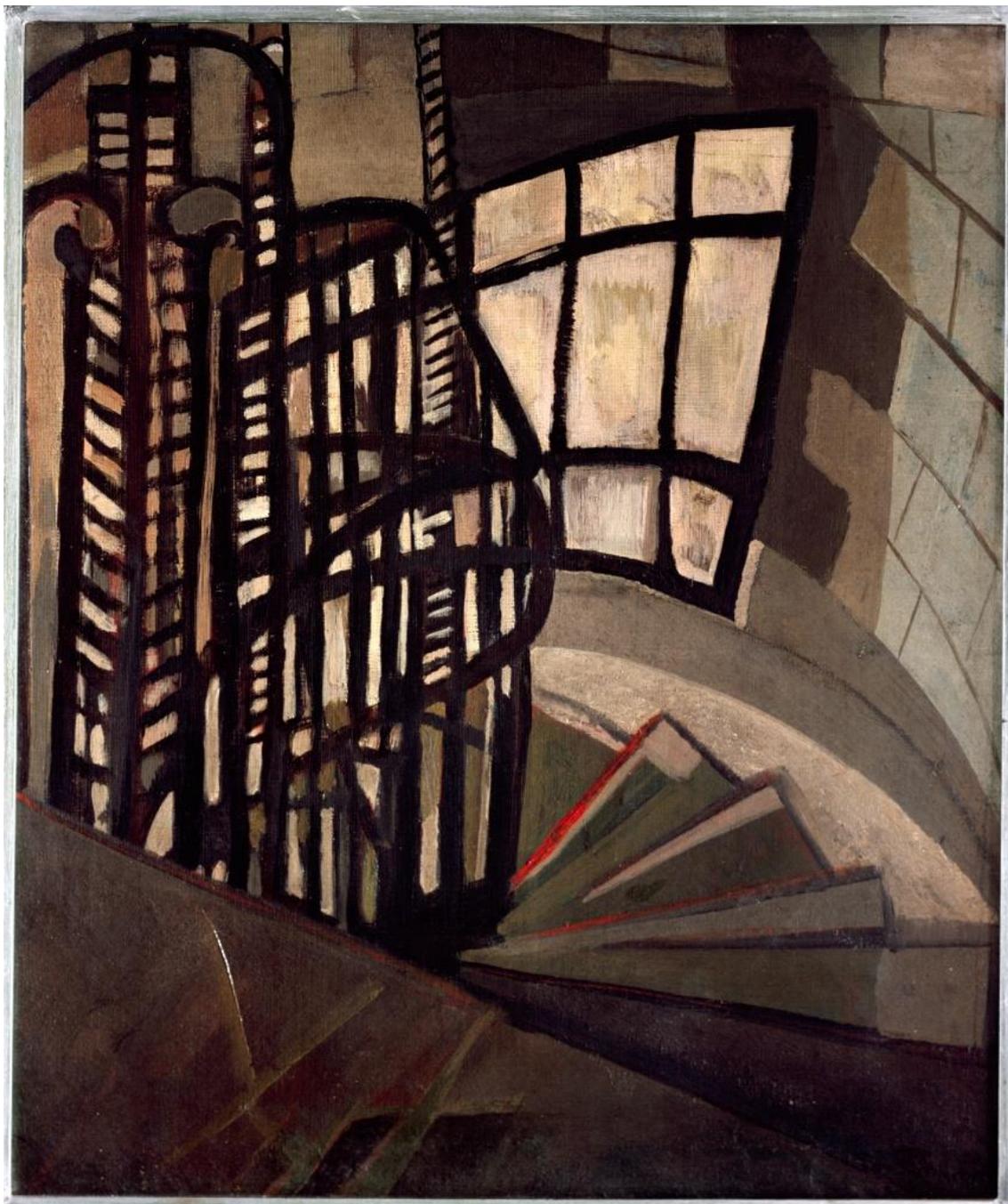
Felício, o grego, me conhece: – L' année prochaine à la maison! (No ano próximo, para casa!) – grita-me, e acrescenta – ... à la maison par la cheminée! (para casa, passando pela chaminé!) – O Felício esteve em Birkenau. E eles continuam cantando, sapateando, inebriando-se de canções (Levi, 1988, p. 103).

Talvez esses corpos gregos tenham alguma resposta a dar sobre o grande silêncio, diante da imensidão de um vazio gerado por um acontecimento que tinha como intuito reduzir cada vivente ao mínimo de humanidade possível.

A plenitude da resistência desses corpos que sobreviveram durante três rigorosos invernos nos campos de concentração nazistas – “implacáveis na luta pela vida” –, é uma possível resposta admirável ao tempo sombrio, ao nada, aos abismos, àquelas valas erguidas, às fábricas que eram criadas para explorar os corpos e não produziam absolutamente nada, aos choros das mães, às longas dores produzidas pelos sapatos apertados, à fome, à miséria da existência. De alguma forma, eles sobreviveram ao terceiro ano de Campo porque “melhor do que ninguém eles sabem o que é o Campo”. Fechamos, aqui, com a plenitude da canção dos gregos no campo de concentração bem próximo a Birkenau. Terminamos com a imagem do barulho dos sapatos daqueles homens no Campo que comemoravam mais uma primavera vencida. Eis a imagem encontrada da plenitude diante da escuridão e do horror em Auschwitz.

5 ESCADAS/TREPANTES

Figura 27 – Escadas (1948)



Fonte: Clark (2021w).

A pintura do quadro *Escadas* (1948) é apresentada com muitos lados, muitas linhas. As dobras da *escada* (Figura 27) trazem ângulos diversos que apontam para as múltiplas faces de um mesmo objeto. São inflexões que incitam o prolongamento do olhar

do espectador. O desdobramento do olhar, a partir de um traço, de uma curva, de um desnível, um efeito de sombra convoca o olho a tomar outras direções e sentir o próprio acontecimento diante de uma imagem esteticamente volumosa. O olhar se compromete com a continuidade dos elementos dispostos em quantidades e profundidades. Nesse sentido, cada detalhe da obra se entrelaça com uma parte do todo. Cada ponto da obra pode ser sentido com suas variações e deslizes. Convoca Lygia um olhar mais orgânico sobre as sinuosidades e o movimento, como se pudéssemos pôr as mãos, tocar no volume que se ergue ao descermos ou subirmos, com os olhos, os espaços e as lacunas deixados pelo artista.

Sabe-se que as escadas simbolicamente são objetos de passagem. Dessa forma, o espectador aprecia esse quadro (Figura 27) como se pudesse caminhar dentro da obra, tomando cuidado com esses degraus, que são planos em sequência, os quais se reduzem à medida que o olho acompanha a descida. Caso acompanhe o momento de subida das escadas, o espectador tem outra percepção do espaço e do tempo. Descendo, ele vai em direção à luz, subindo, encontra um ambiente mais fechado, marcado por tons mais escuros. Experimenta o dentro e o fora da obra, a possibilidade da descida e da subida, o claro e o escuro, seus contrastes. O interior da obra e os seus movimentos e contramovimentos podem ser ampliados pela janela distorcida, que apresenta uma outra possibilidade de exterioridade, a qual se permite pelo tom mais claro de uma luz externa que incide sobre os ladrilhos, invadindo o espaço interno. Eis um ponto de luz que joga o olho do espectador para fora da obra, para uma outra zona virtual e imaginária. O derrame de luz sobre os nossos olhos nos atravessa e expande o visível da tela. Existe um outro lugar que o olho ainda pode percorrer, um espaço que se impõe pela força da luz que entra e rasga o espaço interno.

É a vibração dos planos e das nuances dos ângulos que faz coexistir o enlace entre o claro e o escuro, criando um diálogo entre as cores, que também aparece nos paralelepípedos que compõem a parede. Essa coexistência entre o lado de dentro e o lado de fora é ampliada por dobras que deslocam meu olhar para outras regiões possíveis, como se caminhos fossem sendo abertos. O que não percebo ou não domino também faz parte do tipo de relação que estabeleço com a imagem. Escolho sempre o que faz a minha mão deslizar, porque o texto nasce assim, novamente, do que eu escolho e do que eu decido sobreviver entre os meus dedos. Logo, a claridade que entra é expandida pelo meu olhar quando eu lanço essa luz sobre os espaços que eu quero escrever. Domino os espaços da obra como quem dirige uma câmera para um determinado foco no cinema.

A luz que invade o quadro dialoga com o meu sentido de exterioridade. Há sempre o fora, uma área que nos traz a ideia de ampliação do espaço e do tempo. Assim como sabemos que há buracos negros que pairam numa zona muito distante do nosso alcance, também sabemos da existência de outras paisagens, voos distantes, mas possíveis, e de áreas ainda não tocadas pelo homem. Saber do fora é pensar em planos expandidos. O homem tem esse desejo de descobrir planos dentro dos planos, ou de buscar planos mais quânticos, como quando explora a lua, outros planetas ou energias invisíveis, para conectar os povos, as línguas, o mundo.

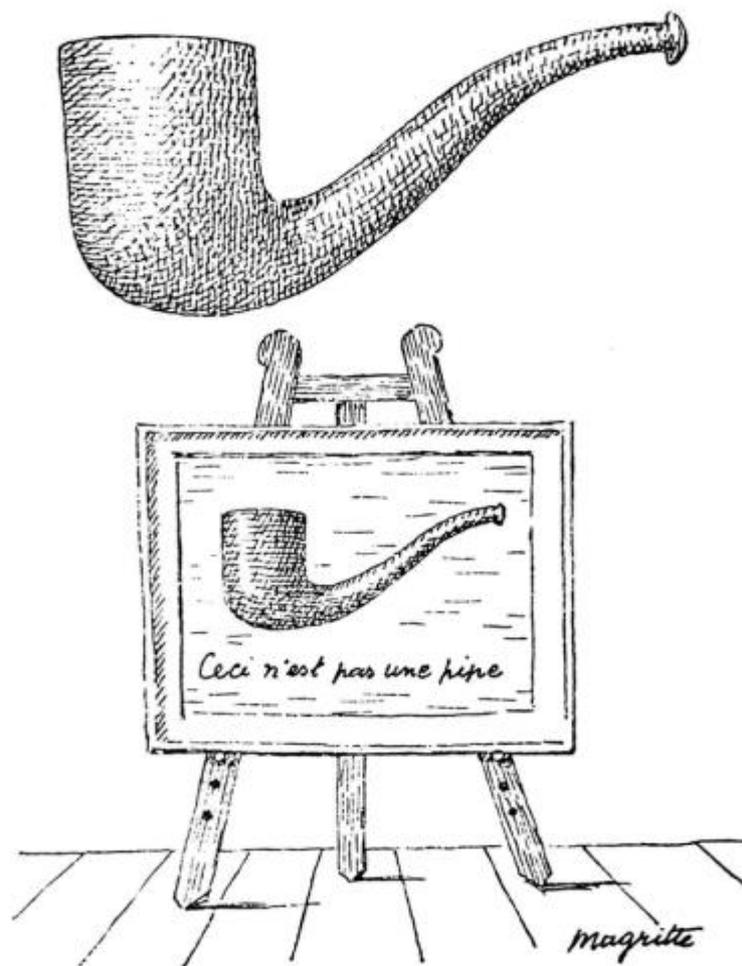
No espaço interno da pintura: a janela torcida, um corrimão com inúmeros desvios, traços e lados com uma borda que se estende ao infinito através de curvas que se prolongam. Uma obra polifônica, com inúmeras possibilidades de leitura, vários agenciamentos, formas que se embaralham. Não há conflito entre os planos, mas uma coexistência entre eles. O que me interessa nesse quadro é a ideia de passagem, de movimento, como se eu pudesse passar com o meu olho por uma entrada/saída que foi deixada pela artista. O poder da linha luz, passagem aberta entre os planos, orgânica, movente, permite a mobilidade das coisas que se transformam, aqui, em palavras. Um texto sobre a tela que também é um caleidoscópio de imagens, respostas do meu olhar ao que foi deixado, um vazio que entro, um vão que percorro e preencho com os olhos e com os dedos que deslizam sobre o papel. Construo degraus com as palavras, monto outros níveis de percepção, dou ao texto uma direção, uma intensidade, a velocidade que desejo. Deslizo sobre o papel como a luz que desliza sobre a tela.

Quando mergulho nessa multiplicidade de planos (Figura 27), traços e curvas, percebo a noção de organicidade sendo deixada para que eu agence os desdobramentos através da minha percepção. Por alguns instantes, o meu olho sai da zona de conforto e mergulha na multiplicidade que é deixada por pontos vazios/lacunares, que são preenchidos por uma colagem, associações que faço com outras redes. Analogamente, é como se o leitor estivesse diante das entrelinhas de um texto, transitando pelos espaços múltiplos deixados pelo escritor. Nessa obra, os espaços se tornam vulneráveis, o espectador é jogado para dentro dos planos e dialoga com a multiplicidade de elementos, espaço e tempo que lhe são dados. Se as linhas geométricas são visíveis, reais e sustentam os traços do objeto representado, somos também convidados para uma certa dança das formas, que se alinham, distorcidas, como se fossem tocadas por uma força que as torna maleáveis. Assim, já não são apenas escadas, mas Lygia consegue captar, através do pincel, outros níveis de sensação, capta o movimento da descida, da subida, do deslizar

do corpo que percorre o alongamento da obra. O prolongamento das cores, o retorcer e ampliar das formas geométricas desestabiliza o lugar-comum da representação, propondo um outro caminho, mais fluido, entre os contornos.

Ao analisar as questões teóricas que se erguem sob a imagem de um cachimbo, desenhada por René Magritte (Figura 28), o escritor Michel Foucault escreve longas páginas sobre a problematização gerada por esse desenho e por uma frase que o alarga, a cada vez que é lida diante da imagem.

Figura 28 – *Les deux mystères*. René Magritte (1966).



Fonte: Foucault (1988, [p. 7]).

Para o filósofo Michel Foucault, as indagações que surgem a partir do desenho comprovam a potência da imagem que desliza sobre a frase, e da frase que desliza sobre o desenho. O desenho alarga a frase, ou a frase “Isso não é um cachimbo” alarga o que é

visto? O que importa é o jogo que se estabelece entre imagem e palavra, como afirma o escritor:

Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, no desenho de Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva (Foucault, 1988, p. 33).

Captar as dimensões que se erguem entre o desenho, imagem representada de um mero cachimbo, e a dilatação da linguagem, quando problematizamos a imagem a partir da partícula negativa “não”, abre um labirinto de possibilidades, como se pudéssemos caminhar sobre esse espaço vazio, “região incerta” e vaporosa. Percebemos, então, a necessidade de ler os vãos, as lacunas, os espaços em branco, as nuances e variações do tempo e as distâncias entre as coisas.

Nesse escândalo de ensaio produzido por Foucault, é possível tentar descrever, dilatar, ampliar, distender, através de novas palavras, o jogo de dados proposto por René Magritte, que faz o espectador acompanhar caminhos que se abrem pela representação de um cachimbo, imagem flutuante que se difere da primeira versão do desenho. Estamos diante de uma imagem de um cachimbo que vai desabando perante os nossos olhos, que flutua sobre as linhas escritas por Foucault, pela instabilidade da representação e pela impossibilidade da domesticação; uma gravura que é rasurada e elasticada pela linguagem irônica, a qual desestabiliza o discurso da semelhança, da identificação, do reconhecível. Nesse jogo interessante entre a coisa e a palavra, ou entre a palavra e a coisa, é importante pontuar o que Michel Foucault afirma sobre a potência dessa relação proposta pela lógica do caligrama⁷:

[...] Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel os signos invocam, do exterior, pela margem

⁷ Sobre a função de um caligrama, Foucault descreve que “o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário traspasar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestino” (Cf. Foucault, 1988, p. 22, grifos do autor).

que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos [...] (Foucault, 1988, p. 23).

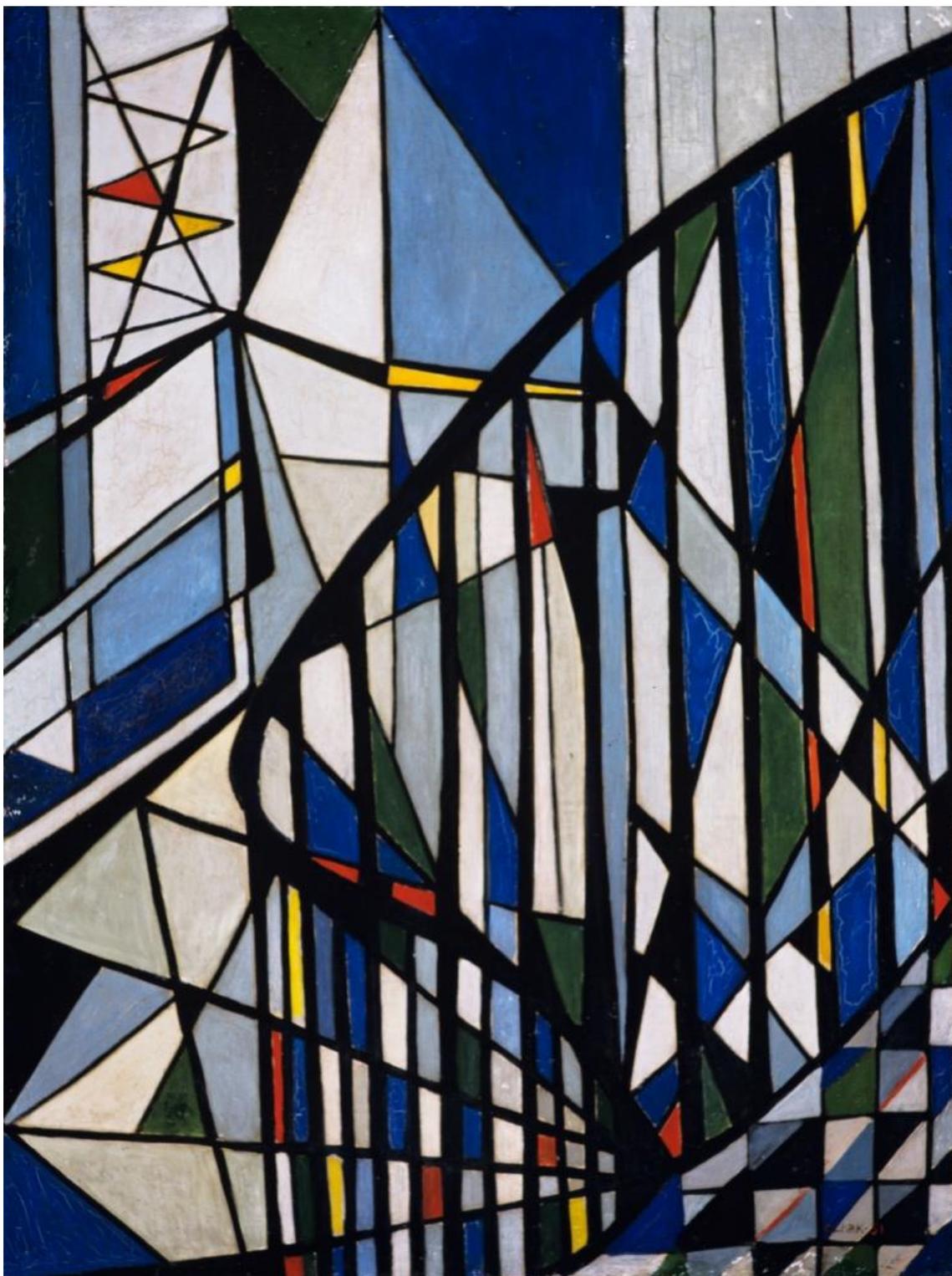
A armadilha gerada pela relação entre a imagem e o texto, proposta pelo pintor surrealista René Magritte, nos leva a um interessante embaraço teórico. Tanto o desenho do cachimbo quanto a frase que o acompanha geram uma rede de significações que desestabilizam a ideia de que temos ali apenas uma mera cópia de um cachimbo, semelhante a um outro modelo tautologicamente reconhecido pela nossa relação com o mundo. Assim como Foucault, me interessa mais pela usina, pela rede de relações, de transgressões, que a frase posta diante do cachimbo e a imagem podem produzir a partir da afirmação das similitudes e da explosão do simulacro. Tratar a frase e a imagem como propositivas faz com que o leitor-espectador explore os espaços deixados pela vaporização entre os diferentes lados que podemos conquistar ao problematizarmos a justaposição/relação entre imagem/texto. Depreende-se, também, pelo texto foucaultiano, que a imagem e a frase fazem parte de uma continuidade de outros discursos e, como fragmento de algo infinitamente aberto e prolongado, flutuam até que alguém alargue com outras palavras e outras imagens uma nova rede de transferências. As 91 páginas erguidas pelo escritor são uma resposta sobre como a imagem e uma complexa e irônica frase podem disparar outras proposições filosóficas, sintáticas, críticas, políticas e históricas através de discursos que rompem a barreira de uma mera representação pacífica entre as duas coisas: a imagem e a linguagem que a acompanha.

Percebo como o desenho de uma escada me fez chegar até aqui, assim como a imagem do cachimbo, que é um desenho que abre diversas possibilidades teóricas a partir do lugar de que se deseja olhá-lo. De qual cachimbo estamos falando? Onde foi feito? Produzido por quem? Em que época ele poderia ter sido construído? Quem deveria ser o seu proprietário? Pelo formato do cachimbo, teriam camponeses, artesãos, pessoas comuns, acesso a ele? Em que época ele passa a ser esse objeto estético de desejo? Por que homens, em imagens antigas, portam cachimbos, e mulheres quase nunca aparecem ao lado de um bom cachimbo em pose de aristocrata? Por que a imagem de Sherlock Holmes com um cachimbo é tão repetida? Poderia encher essas páginas com problematizações sobre a imagem proposta por Magritte, assim como Foucault, que vai tecendo seus longos e sintáticos questionamentos para compreendermos a lógica

incessante das respostas infinitas que se erguem a cada mirada que damos ao espaço que foi deixado pelo artista.

A palavra *Escada*, como legenda das volumosas imagens dos desenhos das escadas clarkianas, também pode ser lida como uma proposição, ou seja, uma palavra que aponta para uma ideia que se movimenta, uma forma deslizante, um jogo de forças que se chocam, passam, rodopiam, dançam diante de um objeto-movente. O desenho das escadas é formado a partir da liquidez da tinta a óleo, dos rabiscos do carvão e do nanquim sobre o papel. Tracejados para frente e para trás, esboçam posicionamentos diversos e respondem à mudança da mão e do pé para alcançar o movimento secreto que liga o traço, a singularidade do corpo ao contato com o mundo. Mãos que dançam por entre o lápis, a caneta e o carvão, entre as tintas, mãos que revelam a sutileza dos movimentos até chegar ao desenho. Pressão do punho sobre o desenho, o olhar que para e volta, as pernas que se cruzam. Esses movimentos que antecedem o desenho são as forças do corpo que, em conjunto desembocam, na mão do pintor. Eis o desenho: um conjunto de manobras e de forças anteriores, conversas com amigos, leituras, técnicas, até a chegada do momento em que se traduz uma imagem volumosa composta por uma série de manobras e traços.

Figura 29 – Escada (1951).



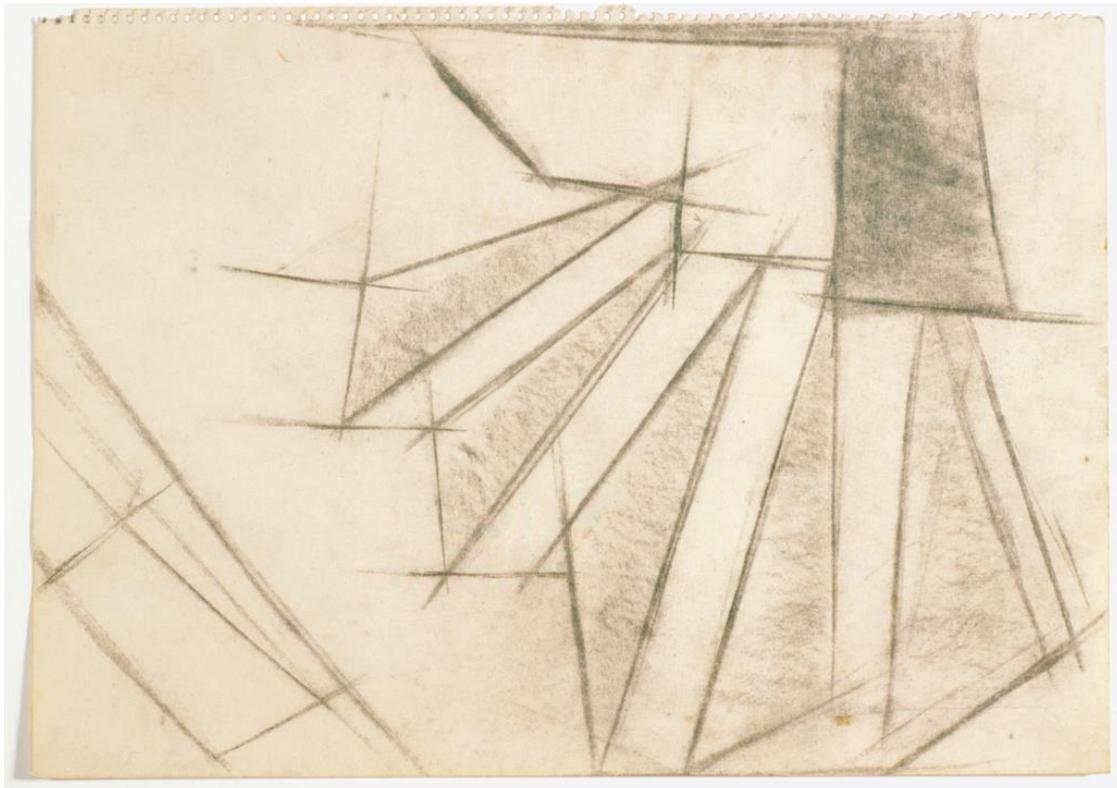
Fonte: Clark (2021x).

Figura 30 – Escadas (1950).



Fonte: Clarck (2021y).

Figura 31 – Escadas (1951).



Fonte: Clark (2021z).

Figura 32 – Escadas (1951).



Fonte: Clark (2021aa).

Figura 33 – Escadas (1951).



Fonte: Clark (2021bb).

Figura 34 – Escadas (1948).



Fonte: Clark (2021cc).

No desenho da *Escada* (Figura 34), a mão que ergue o esboço se prepara mais uma vez para projetar um desenho. Percebemos que essa mão tem uma preferência por linhas que vibram, como vibram as curvas quando entramos em uma delas dirigindo um carro. Para entrar numa curva, é preciso frear antes porque não se deve frear no meio de uma curva, já que somos submetidos a uma outra velocidade. A mão que deseja a vibração das curvas não age violentamente sobre o movimento, mas o retarda para submeter a curvatura a uma outra e precisa velocidade.

Na Figura 34, as linhas retas se misturam com as linhas que se ondulam, que se curvam, e isso nos traz a ideia de movência, de flexibilidade. Janelas distorcidas como se quisessem mudar o sentido de serem apenas janelas. Há curvas também nas folhas das plantas, que ganham a sinuosidade e a sensibilidade dos traços orgânicos, dos sopros dos ventos. É interessante como a mão que segura a caneta encontra o ponto da dobra, que possibilita captar o movimento das coisas vivas, como o abrir da janela. Tudo parece plasticamente tocado por uma força que traz um certo movimento.

Há uma espiral que se repete nos desenhos das *escadas* (Figura 30 e Figura 32). Ela modifica o tempo dentro da pintura, como uma roda que gira e prepara o corpo para outro movimento mais acelerado. Nesses desenhos das escadas, Lygia nos mostra como é possível captar forças, avançar ou retardar movimentos, frear antes das curvas, retroceder dentro de um movimento para ganhar mais força dentro da espiral. Escolher o ponto em que o movimento toma a frente das coisas e desliza em ondas sobre as outras. Desse modo, nos ensina a compreender como toda forma, corpo, possui um ponto de vibração, mesmo que mínimo e inoperante. Poderíamos, dessa forma, entender o sentido dos corpos e de tudo que anda na face da terra. O que torna aquele corpo ativo? Quais são as linhas que tombam os corpos para frente ou para trás? Qual a vibração, força, que incide sobre os corpos que continuam de pé, erguidos diante dos assombros, dos espantos e dos fantasmas? Me parece que há um fio que segura a onda, fio invisível que afirma o tempo de vida e coloca tudo de pé. Os artistas conseguem, com as suas antenas supersônicas, captar essas ondas quânticas que vibram e deslizam entre as coisas.

Há forças que passam pelos vãos das coisas e são captadas pelo olhar dos artistas. Eles sintetizam as formas quânticas em imagens, gerando uma usina de outras imagens. Captam as desordens e os barulhos que atravessam os objetos, os campos gravitacionais. Parecem que pintam dentro das passagens e não no mundo de cá, conhecido e tomado

pelas representações. Acabam nos mostrando os espetáculos que acontecem dentro das passagens, dentro dos cortes, em outras possíveis camadas não tão visíveis.

Analisando o quadro de Diego Velázquez, *Las meninas*, Foucault lança o leitor num caleidoscópio de informações sobre o quadro, afirmando que “entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume” (Foucault, 1999, p. 3).

Figura 35 – *As meninas* (1956).



Fonte: Velázquez (2019).

É através do gume do olhar, ou seja, pela parte que corta, que analisa, que desestabiliza a imagem, desdobrando-a a partir de seus espaços, dos seus interstícios, da luminosidade que é derramada pela luz que entra do lado direito do quadro, pelas dobras nas roupas das meninas, pelo olhar do cão, que o quadro será ampliado pelo seu jogo cênico. Acompanhamos as cenas que se desenrolam, narrativas possíveis, inventadas, rasuradas pela dúvida entre o que pode ser dito e o que paira diante dos enigmas do quadro. Uma obra que se alarga a cada passo do espectador, que também foi lançado no jogo das relações que se estabelecem ao escolher cada ponto do quadro. Espectador-roteirista, que pode, a partir de uma cena, desdobrar, estender, reorganizar o jogo, propondo possíveis relações, costurando outros possíveis diálogos e discursos, explorando a potência das imagens dispostas para serem vistas e ampliadas.

O espectador desse quadro também está diante do jogo labiríntico, cuja representação é expandida por imagens que se deslocam a todo momento. Mesmo sabendo que uma parte da realeza está ali sendo representada, com alguns de seus nomes sendo reconhecidos pela própria história, o que ganha força não são as narrativas dos reis e rainhas, princesas, aias, anões e bufões, apesar de esse ser também um plano possível dentro da lógica do que se assemelha, do reconhecível.

O que Foucault problematiza é a dimensionalidade da imagem que o quadro pode gerar, assim como a imagem do espelho ao fundo, que transborda outras possíveis relações. O espelho cumpre a sua mais velha função, aparece como um elemento problematizador, ou seja, aquele objeto que surge com a função de “pôr em paralelo”, ou de fixar “o verso da cena”, “região invisível que é contemplada por todos os olhos da cena”, “o espelho, fazendo ver, para além dos muros do ateliê, o que se passa à frente do quadro, faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior” (Foucault, 1999, p. 14). Longe ou diante do espelho, os personagens são atravessados por suas possíveis narrativas, por um jogo de luz e sombras, o visível e o imaginável, e pelo acontecimento que os une naquela estreita sala, que é alargada pelos olhos de Velázquez, porque a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita, segundo Foucault.

Dessa forma, os acontecimentos que preenchem a obra são explorados de todas as formas por um pincel/uma câmera que nos induz a uma pintura geradora de múltiplas narrativas sob o olhar do espectador, o qual também passa a roteirizar os planos, as lacunas deixadas por Velázquez. Os espaços, os vãos abertos pelas zonas visíveis e

invisíveis, vão aparecendo porque um acontecimento sempre transborda para fora, caminha para além dos seus próprios limites. É por essa razão que Foucault lerá, em *As palavras e as coisas* (1999), uma série de relações em que a potência das coisas e das palavras será problematizada pelos desníveis e distâncias aparentemente reduzidas pelos discursos que marcaram o século XVI, mas que são ampliadas pelo poder da diferença, pela desordem que provoca os simulacros nos jogos de representação.

Se as coisas podem ser lidas pelo vínculo que estabelecem com a imagem de Deus, procedimento que marca as relações no século XVI, problematiza Foucault que elas também podem ser lidas através daquilo que as separa, através de suas distâncias e de seus vãos, desterritorializações e migrações. Se é possível encontrar línguas que se assemelham, também é possível cartografar os acontecimentos que romperam com as afinidades: os choques, as migrações, os inúmeros dialetos formados pelos confrontos entre as culturas e pelos espaços que uniram outros povos, ritos, mortes e nascimentos de outros dialetos, mesmo que ligados a um ponto de partida, ainda que esse ponto seja reconhecidamente fruto de um imaginário que se torna elástico à medida que nos aproximamos de ideia de origem, raiz, princípio.

No entanto, o século XVI, ou o tempo da busca pelas semelhanças, criará modos de leituras que tornarão o mundo e suas nuances um grande espelho das forças de Deus. Afirmar Foucault que “na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o cerca. A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram as semelhanças” (1999, p. 12). Se o homem possui o livre arbítrio, o direito à escolha, isso tudo ainda é muito cristão, porque o desfecho dos erros termina com o pecado e com o castigo, que são construções de planos ainda divinos. Para Adão e Eva não havia o fora, tudo estava sob os planos de Deus, e assim Jesus Cristo vai carregar também tudo dentro de si, o pai, o filho, o amor, o sofrimento, mas precisará, depois da sua morte, transcender aos céus, pois produz, assim como Adão, Eva e seus filhos, uma rede simbólica que, a cada passo, se aproxima do final marcado e definido pelas forças divinas. Como sabemos, o mundo será lido e interpretado a partir das escrituras, num jogo de comparações infinitas, cujas regras são reduzir os impactos e os desvios provocados por qualquer linguagem ou ação intermediária que corrompam as leis divinas.

Para Lygia, o homem tem uma chance no mundo quando se liberta dos falsos planos que domesticaram o seu modo nômade de viver. Existem planos fixos que foram criados dentro de uma infinita possibilidade de outros planos que transitam no cosmo. O

homem foi criado para obedecer aos planos de Deus. Estabeleceu-se uma forma, um discurso, uma postura, uma linha, para que, sobre ela, o homem caminhasse. Tudo isso deveria contribuir para o alinhamento e o equilíbrio do homem dentro do universo, mas esses planos são vulneráveis, porque reduzem a capacidade da criação, dos nascimentos, e funcionam como bloqueios para os devires. Para a artista, é preciso, então, demolir os planos, propondo outros nascimentos, devolvendo a ideia de cosmo que foi tomada do homem. Estabelecer uma nova regra entre os planos domesticados desloca a ideia de que tudo deve se assemelhar para sobreviver. Retomar os espaços, reaver os territórios subjetivos tomados e reduzidos pela lógica da semelhança é uma tarefa vital para o homem contemporâneo. Segundo ela:

O plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcando arbitrariamente limites no espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Daí os conceitos opostos como o alto e o baixo, o direito e o avesso, que contribuem para destruir no homem o sentimento da totalidade. É também essa a razão pela qual o homem projetou sua parte transcendente e lhe deu o nome de Deus. Assim ele colocou o problema de sua existência – inventando o espelho de sua própria espiritualidade. O quadrado adquiria uma significação mágica quando o artista o considerava como portador de uma visão total do universo. Mas o plano está morto. A concepção filosófica que o homem projetava sobre ele não mais o satisfaz, assim como a ideia de um Deus exterior ao homem. Ao tomar consciência de que se tratava de uma poética de si mesmo projetada para o exterior, ele compreendeu ao mesmo tempo a necessidade de reintegrar essa poética como parte indivisível de sua própria pessoa. Foi também esta introjeção que fez explodir o retângulo do quadro. Esse retângulo em pedaços, nós o engolimos, nós o absorvemos. Anteriormente, quando o artista se situava diante do retângulo, projetava-se sobre ele e nessa projeção carregava de transcendência a superfície. Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico (Clark, 2021dd).

Ao criar os seus *Trepantes* (Figuras 36 a 38), a artista nos apresenta uma série de objetos que se enroscam em diferentes superfícies, propondo uma liberdade ao objeto artístico que se vê distante, inclusive, das dobradiças que faziam parte do corpo dos *Bichos*. A partir dessa obra, podemos entender como é possível um diálogo entre os planos, um enroscamento entre as formas, sem a necessidade de demolição, atitude que seria mais moderna do que contemporânea. Trepas pode ser pensado como uma insinuação de baixo para cima, como uma subida, uma retomada, uma outra possível verticalização, em ziguezague, sobre os espaços. As plantas trepadeiras se chocam a uma outra estrutura, para que os ramos sejam enrolados e fixados.

Figura 36 – Trepantes (1965).



Fonte: Clark (2021ee).

As trepadeiras estão sempre buscando um suporte (paredes, rochedos, árvores) para se enroscarem porque precisam alcançar o topo, subir em busca da luz é sempre seu dever. Elas precisam encontrar o outro, um obstáculo que as ajude a caminhar em direção ao alto. Se impostas a um caminho sem obstáculos, algumas trepadeiras se adaptam a outras estruturas até encontrar um ponto, um outro caminho que as ligue novamente a estruturas, as quais lhes permitam o alongamento dos seus caules instáveis. Elas sobrevivem pelos meios, pelos agenciamentos e combinações que se entrelaçam, até conseguirem colonizar o espaço encontrado; às vezes, entre uma e outra árvore, estão elas, seguras de sua capacidade de adaptação, compostas pela força do enlace e do roçar que recoloniza o espaço conquistado.

Em jardins ornamentais, é preciso podá-las, cuidar para que não tomem tudo, pois conseguem povoar os vãos, os vazios, porque invadem os espaços deixados. Não interessa a essas espécies o chão, o pouso, porque vivem em prol de uma verticalidade. Marcam

assim o seu caráter descontínuo, pois crescem para cima, através do espalhamento dos seus cipós. As raízes de algumas trepadeiras são aéreas, flutuantes, que se bifurcam no ar, buscando um cheiro, uma temperatura agradável, para que possam se conectar. Apreciadas pela ornamentação dos espaços, essas plantas são, esteticamente, formas deslizantes, elevadas, exuberantes, e algumas até podem florescer.

Para Lygia, “o homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior” (Lygia, 2021dd). Dessa forma, é preciso agir desafiando a gravidade, desafiando os planos construídos, assim como as trepadeiras que abrem caminhos, vias, fluxos, por onde passam. E para que isso aconteça é preciso tocar e contornar também o que tem força, como os rochedos, as pedras e as árvores, que servem de escalada para subida. As trepadeiras se apoiam em outros obstáculos para serem vistas, para que possam, através da coexistência espacial com outras plantas, alcançar também o seu lugar. Uma caminhada que é ampliada pela força do toque, do outro, de outras temperaturas, da ação dos ventos, dos viventes das florestas, do toque de uma mão humana e de tudo que existe pelo caminho.

Os *Trepantes* estão para além dos museus e podem se apresentar em diversos espaços, a partir da perda da dobradiça que os alonga e os torna mais volúveis e flexíveis. Seus corpos alongados fazem com que possam ser contemplados de outros modos. Acoplados a diferentes superfícies, se entrelaçam em todas as direções fora ou dentro dos museus. Agora, os espaços, os vãos, são colonizados por um objeto que se agarra a outras formas, transporta-se com mais maleabilidade, um objeto que caminha, que sobe, que se enrosca, escultura movente que contorna as árvores, os objetos, as paredes, o corpo do espectador. Desafia, assim, qualquer plano estático, pela sua ondulação e sinuosidade. Seu caráter flexível encontra passagens entre os obstáculos. É volumoso e brilhante esteticamente. Como um objeto contemporâneo, desafia as leis da gravidade, pois seu caráter transitório e flutuante faz com que transborde dentro dos espaços. Suas curvas se enroscam, modificando o seu volume, forma transitória, elástica, que desestabiliza os espaços que penetra. As muitas trepadeiras podem também ser moldadas, alongadas, podadas. O molde flexível pode ser manipulado. Sua exuberância estética e seus cheiros e flores atraem seres que sobrevivem a partir de toda essa movência.

Os *Trepantes* são objetos artísticos moldados durante anos muito duros da história do Brasil, em que as forças reativas reafirmavam a rigidez de um regime ditatorial que levaria anos no país. A placa dura, de aço inoxidável, que os reveste talvez ainda marque

a frieza desses dias sombrios, mas Lygia os alonga, rompendo totalmente essa forma, quando começa a produzir *Trepantes* de borracha (fase das obras moles), mais ou menos do mesmo material utilizado nos cacetetes dos policiais para bater nos comunistas. Assim como os *Trepantes*, os corpos precisaram alongar e reestruturar a sua forma dentro de uma política de contenção criada para evitar o alongamento de tudo que brilha na superfície.

Figura 37 – *Trepantes* (1965).



Fonte: Clark (2021ff).

Figura 38 – Trepantes (1965).



Fonte: Clark (2021gg).

O século XVI, período no qual o espelhamento das ideias divinas precisava estar ligado às coisas e, principalmente, à linguagem das escrituras sagradas, foi sendo ressignificado por sujeitos, seres, tecnologias, pensamentos, afetos, gestos, desconstruções. Nesse sentido, a filosofia, a antropologia, a psicanálise, a linguística e as ciências, de modo geral, produziram planos mais abertos e maleáveis, assim como os artistas, que sempre foram, também, responsáveis pelos processos de transformação das sociedades, através dos seus comportamentos, gestos, obras, que problematizavam as relações de valor estético, social e político. Estamos falando dos seres, que produziram, entre os planos, uma rede de ressignificações, conexões e combinações, utilizando-se de diferentes modos para provocar uma abertura no plano existencial marcado pelo viés religioso. Para Deleuze, o pensamento de Nietzsche e suas considerações filosóficas fundaram uma outra camada, em paralelo, diante do pensamento cristão, assim como o pensamento de outros filósofos e artistas que, através da proposta da reversão e da desconstrução de planos propagadores de verdades absolutas, provocaram o transbordamento e o alongamento de certas estruturas.

É preciso reconhecer Lygia Clark como uma pensadora contemporânea, criadora de objetos que problematizam a lógica de alguns espaços através da criação de perceptos, afecções que desnudam concepções artísticas e políticas. Quando tudo parecia muito reduzido, quando a ideia de uma ordem ditatorial se instaurou no país, quando os corpos ativos e as linguagens artísticas foram achatados pelas forças reativas, Lygia desdobrava seus objetos, como se alongasse uma outra forma que pudesse combater, através da arte, a catástrofe que atingia o Brasil. E isso aconteceu porque Lygia era uma artista que acreditava na força dos seus objetos, na arte que se desenvolvia num país marcado pela perseguição a artistas. A organicidade nas suas obras nunca foi somente uma questão estética, mas também uma condição política que criou variações entre os estilos, entre as coisas já postas. A ausência das dobradiças nos *Trepantes* já é um prolongamento de um gesto acima de tudo político. Trepas entre os planos aponta para uma estratégia de movência, até que seja possível encontrar um ponto no qual a liberdade seja possível. Construir planos múltiplos, ingovernáveis, de dimensões outras na música, na literatura, nas artes visuais foi a forma encontrada pelos artistas, para driblar a lógica destrutiva de uma época em que a baixa cafetinagem se instaurou contra as artes de modo geral. Hoje com o retorno das forças reativas, abre-se também uma nova rota para se pensar como as forças ativas irão resistir às políticas destrutivas de contenção. Como se reinventar diante

da força da baixa cafetinagem que se instaurou no Brasil nos últimos anos? Eis uma questão para os novos tempos.

6 LA BÊTE X A CAFETINAGEM

Em tempos pandêmicos, de terrorismos e fascismos, é possível perceber a retomada de velhos discursos sobre o corpo. Novas e velhas práticas de domesticação do corpo podem ser ouvidas e executadas em prol de um comportamento replicante, mais docilizado, automatizado. As práticas excludentes movidas pela lógica do capital recolocam o corpo do homem como máquina de produção e, cada vez mais, o discurso escravocrata é remodelado. Corpo-empendedor é o mesmo que corpo máquina produtiva, que serve de marionete, de objeto, programado para executar uma determinada função. Em continuidade com um discurso político-econômico, surgem os discursos religiosos, apontando mais uma direção para a domesticação do corpo, agora sob os olhos de um Deus mais perverso, que é reduplicado em igrejas evangélicas e triplicado em aparelhos de celulares. Imagens diabólicas de corpos que flertam com um diabo-pseudo-comunista estampam as postagens em meio a uma guerra estético-política-midiática desde o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff.

É preciso domesticar também o corpo dentro das escolas militares, uniformizá-los e torná-los replicantes de um nacionalismo barato diante de uma indumentária que não permite dobras. Não há dobras nas fardas dos militares. Além disso, ainda é preciso lançar um excesso de violência sobre os corpos-diversos que pertencem a outras lógicas de existência. Consequentemente, uma necropolítica se expande sobre o corpo de pretos e de pretas, também sobre o corpo-indígena, sobre o corpo travesti, sobre o corpo LGBTQIAP +, e contra tudo que emerge como vivo e diferente. O tecno-nacionalismo entendeu que pode matar, executar, sem necessariamente usar armas de fogo. São políticas perversas de execução e eliminação da alteridade. Depois do que chamamos de golpe, da retirada de uma mulher do poder, de uma força que ainda resistia diante do caos programado por senhores de família, por donos do agronegócio, com voz e cara de patrão. Infelizmente, muitas imagens ficaram na nossa memória. Imagens e mais imagens que surgiam como se brotassem de um caótico modo de pensar reativo, fascista, ignorante e perverso. Uma guerra de imagens brotava diante dos nossos olhos e entrava pela tela dos nossos celulares numa velocidade estonteante.

Nesse contexto, a arte, que é uma forma de desestabilizar sistemas, também precisa ser eliminada, assim como os artistas, que são os pervertidos de uma república que deve se manter sob os moldes do autoritarismo e da ignorância. É preciso negar a arte, negar a ciência e negar a espacialidade da terra, que deixou de ser redonda para ser plana, de acordo com a macro ignorância dos corpos que trabalham em repetição, reproduzindo antigas fórmulas de negação. É preciso parar os corpos que se dobram, cercá-los de todas as formas, para que não possam insinuar a sua força na superfície. Em contrapartida, é preciso dar força aos corpos replicantes, aos seres que operam através do ódio e pela manutenção de uma cafetinagem histórica marcada pela divisão entre as classes sociais. Aliás, sempre foi objetivo da cafetinagem da classe média: sustentar a divisão.

Dentro dos círculos de reprodução, que são verdadeiras bolhas cíclicas de ódio, é preciso manter o discurso de uma pátria em que todos se vistam da mesma forma e onde tremule a mesma bandeira, apontando para uma plasticidade de terror. São as forças reativas, que sempre reaparecem em prol da manutenção e do controle do corpo ativo, do corpo-nômade, do corpo-artista. É o processo de familiarização, de semelhança, que reaparece em cada sujeito-reativo. Essa dinâmica reivindica a consolidação de uma sociedade uniformizada, careta, colonialista, homogênea e controladora do corpo. Durante quatro anos, uma sequência de imagens encheu as nossas páginas e aplicativos com o espetáculo mais bizarro da história política do Brasil. Camisas amarelas, bandeiras tremulantes, bocas abertas vomitando o ódio em pleno horário nobre, paisagens desérticas geradas por um agronegócio violento, tanques de guerra nas ruas, um presidente pálido junto à imagem de homens piores que ele apareciam e desapareciam em nossas redes sociais; sua mão no copo de leite, remetendo a um gesto nazista durante uma de suas *lives*, sua boca rindo dos que morriam de covid, a imagem da sua barriga horrorosa com um corte *fake*. Imagens e mais imagens de um horror político marcaram quatro anos de forças reativas no poder.

Inevitavelmente, o poder das forças reativas instaura o medo, o pavor e um nihilismo sobre as forças ativas. É por isso que elas triunfam, segundo Deleuze, porque “elas decompõem, separam a força ativa do que ela pode, subtraem, da força ativa, uma parte ou quase todo o seu poder, e, assim, não se tornam ativas, mas, ao contrário, fazem

com que a força ativa se junte a elas, torne-se, ela própria, reativa num novo sentido” (Deleuze, 2018, p. 76). No Brasil, essas forças são regidas pela máquina do capital. Um circuito de forças é reorganizado para frear todos os modos de vida pulsantes, todos os ecossistemas, até que se acredite que tudo isso tem muita força. Presenciamos, assim, nos governos de Temer e, depois, de Bolsonaro, uma reordenação de forças reativas regidas pela lógica do capital. Conseqüentemente, do outro lado, as forças ativas que resistiam eram golpeadas e atacadas. A ordem vertical impunha a estética da redução das organizações, dos circuitos de arte e de toda forma de vida que se dizia contrária ao fascismo. Além disso, observamos a indicação de pessoas extremamente despreparadas para ocupar os cargos relacionados à cultura. A questão primeira é desestabilizar aquilo que tem força, alterando as peças da máquina-Brasil que funcionam. Sabotar os territórios em que a arte é possível tornou-se uma estratégia política de guerra, para vencer aquilo que se chamou ainda de comunismo.

Podemos lembrar, aqui, do espetáculo *La Bête, performance* do coreógrafo Wagner Schwartz feita em setembro de 2017. Durante a encenação, o artista interage com uma réplica dos *Bichos clarkianos* no Museu de Arte Contemporânea (MAM) de São Paulo. A peça se tornou o epicentro de uma polêmica por ser encenada por um corpo nu que poderia ser modificado, alterado e tocado pelos espetadores, já que fazia alusão à mobilidade dos *Bichos clarkianos*. Acusado de pedofilia, por uma criança ter se aproximado do corpo-bicho em cena e não do corpo-homem, o artista teve de defender a sua *performance* de todo mau-caratismo das forças redutoras do MBL, que fez com que as imagens do espetáculo fossem reproduzidas como algo grotesco e negativo. O corpo do ator foi golpeado por inúmeras mentiras, e o artista, que só desejava sair de cena e ir para casa depois da sua apresentação, caiu num verdadeiro show de horrores produzido pela baixa cafetinagem que se instaurou no país. De repente, o corpo do ator, corpo bicho-bicha teve de se levantar, contragolpear para não sucumbir diante de tanta pobreza intelectual e de tanta desonestidade midiática. Sabia Wagner Schwartz que seria preciso caminhar depois do corte, construir um breviário de resistência, trepando sobre a baixa cafetinagem da direita.

Figura 39 – O artista Wagner Schwartz na performance *La Bête*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2017).



Fonte: MAM (2017a).

Figura 40 – Wagner Schwartz manipula réplica de escultura de Lygia Clark durante performance *La Bête*.



Fonte: MAM (2017).

Figura 41 – Schwartz apresenta performance *La Bête* no Palais de Tokyo, em Paris.



Fonte: Capronnier (2019).

Figura 42 – Protesto na Avenida Paulista em São Paulo, em outubro de 2017, depois da performance de Wagner Schwartz no MAM.



Fonte: Faga (2023).

Figura 43 – Wagner Schwartz apresenta *La Bête* este sábado, no MAAT, em Lisboa



Wagner Schwartz: “O que fizeram com este performance ajudou Bolsonaro a ser eleito”

Fonte: Duarte (2023).

Nesse contexto, diante de um golpe, foi preciso convocar um corpo que soubesse lidar com o acontecimento tão inesperado. Ser legista de uma época na qual o fascismo entra pela fresta da nossa porta e nos assombra no ambiente familiar, no trabalho, nas mensagens destrutivas de enfraquecimento do corpo faz-se necessário para não sucumbirmos diante do horror. É nesse sentido que se deve criar uma curadoria que possa reorganizar os corpos dentro de uma micropolítica, driblando toda cafetinagem⁸, arrogância e prepotências das forças reativas. Entre os avanços micropolíticos, devemos destacar o uso da tecnologia pela esquerda, até então muito analógica nas eleições de 2018. Para ganharmos 2022, usamos, ainda que de forma cambaleante, as mesmas ferramentas utilizadas pelos fascistas nas eleições de 2018. E assim reorganizamos as forças dentro do próprio caos instaurado, porque não havia tempo para se estruturar algo

⁸ Para a pensadora Suely Rolnik, “a base do sistema capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que podemos chamar de “cafetinagem” para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com a transfiguração do regime ao longo de cinco séculos que nos separa da sua origem. Cf. Rolnik (2018, p. 32).

de fora para dentro. Isso é micropolítica, uma marcha, um lugar comum onde se reinventa estratégias dentro do próprio jogo, uma atitude clínico-política, que parte dos meios, criando condições “para formação de um corpo coletivo comum”, ressonante e sinérgico, como afirma Suely Rolnik (2018). A pensadora acrescenta, ainda, que:

[...] Tais ressonâncias e as sinergias que produzem criam as condições para a formação de um corpo coletivo comum cuja potência de invenção, agindo em direções singulares e variáveis, possa refrear o poder das forças que prevalecem em outras constelações— aquelas que se compõem de corpos que tentam cafetinar a pulsão vital alheia ou que se entregam a sua cafetinagem. Com essas sinergias, abrem-se caminhos para desviar tal potência de seu destino destruidor (p. 39).

É importante convocar a força ativa de Lygia Clark novamente, pois ela e seus objetos me ajudam a ler esses momentos paragens. Prefiro acreditar que há movimentos de paragens, não de paralisia. Há, em tempos de crise e escassez, territórios erguidos que não permitem o fluxo das forças ativas, mas isso não significa que elas estão totalmente derrotadas. Muito pelo contrário, as forças ativas estão sempre à espreita, muitas, em pequenos e silenciosos movimentos, que marcham e se insinuam na superfície, se acoplam e se conectam a outras forças ativas. O devir-ativo, erótico e desejanse consegue se mobilizar e se reestruturar diante do caos, pois é o próprio caos às avessas, difícil de ser codificado, muitas vezes, pelas forças reativas, porque evocam outras ondas, circuitos horizontais, ou seja, um contra movimento. Afirma Deleuze que “o devir-ativo, ao contrário, supõe a afinidade da ação com a afirmação; para tornar-se ativa, não basta que uma força vá ao limite do que ela pode, é preciso que ela faça daquilo que ela pode um objeto de afirmação. O devir-ativo é afirmador e afirmativo” (Deleuze, 2018, p 89).

Durante o período ditatorial, quando tudo caminhava para a produção de territórios inférteis, Lygia Clark produziu uma arte que passava por trás das coisas, uma prática clínico-política que produzia territórios intensos de saúde. Sabia que era preciso produzir zonas, circuitos clínicos, quando a vida ficava escassa, desértica, emoldurada pelas forças redutoras. Uma arte que prioriza a saúde do corpo é antes de tudo uma atitude política, porque promove o elo entre o estético e a lógica dos acontecimentos que rondam o artista e a vida. Para Rancière, “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social, etc” (2012, p. 54).

A nudez do corpo do artista Wagner Schwartz, ridicularizada e exposta pela ultradireita no Brasil, configurou, naquele momento tão difícil do país, uma atitude política de um corpo-bicho-bicha que apenas desdobrava-se no chão para ampliar os

limites do seu próprio corpo-de-artista. Ampliava também a força dos *Bichos* de Lygia, que estavam ali sendo encenados mais uma vez, como se caminhassem junto à força do tempo, para dizer que é preciso desdobrar-se descontinuamente perante o fascismo. Estávamos todos meio nus frente ao escárnio da direita, que golpeava sem pudor tudo o que se apresentava como insurgente.

O corpo-bicho-bicha de Wagner Schwartz, insurgente e necessário, mesmo após o linchamento virtual que sofreu nas redes, continuou se desdobrando mesmo diante de toda violência, apontando como a arte pode também ser uma resposta contra aqueles que duvidam da sua rebeldia. Para Rancière, “supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema” (2012, p. 52).

Nesse sentido, *La Bête* caminha e ultrapassa os limites, as bordas da representação, quando se mistura à poeira dos acontecimentos políticos do país. Se o MBL conseguiu o que queria, que seria levar o espetáculo ao máximo do ridículo, gerando um clima de pavor às famílias conservadoras, a *performance* também alcançou uma outra ponta da dobra, pois ela expôs toda a força da tragicidade quando o ator foi lançado para fora das paredes do teatro e se misturou aos fragmentos de um acontecimento coletivo, catastrófico e político. O que parece uma perda, uma derrota, era, na verdade, o início de um processo de resistência de um corpo-bicha contra todo um sistema. O corpo do ator foi, assim, lançado na violência do caos político que se ergueu durante quatro anos no Brasil e, após mais de 60 anos, os *Bichos* clarkianos voltaram diabolicamente à cena. Nesse sentido, a experiência do corpo do ator precisou dar uma resposta coletiva ao estado de violência que existia fora das paredes do museu.

O corpo do ator exposto às redes sociais era devorado e devorava, pois não havia mais a separação entre a experiência estética e o barulho dos atos políticos. E a potência do espetáculo caminhou mesmo depois do corte que pretendia pausar a apresentação, porque a encenação também ganhou outros caminhos que foram abertos pela velocidade do movimento ao qual foi exposto.

Na proposição *Caminhando* (Figura 44), que é um objeto desenvolvido a partir da fita de Möbius, a artista pede para que o participante produza um corte em um pedaço de papel e siga caminhando através dessa brecha aberta. Corta-se para caminhar. Nesse movimento, ele se depara com pequenas paragens, recuos e recomeços, mas é quase impossível nessa obra não se produzir algum tipo de abertura; precisaria o participante fazer um esforço muito grande para não cortar. Há um gesto anterior ao gesto, nessa proposição, que está presente quando a participante segura a tesoura, que já é uma máquina-objeto criada para o corte. Há algo que diz ao espectador: siga em frente, faça um corte, abra uma pequena fissura no papel e continue caminhando dentro da obra como se a invadissem.

Figura 44 – *Caminhando* (1963).



Fonte: Clark (2021hh).

O espectador toma em suas mãos uma fita de Moebius como se recebesse o convite para caminhar dentro de um tempo extremamente virtual, criado pelo próprio ato primeiro de abrir o objeto com um corte. Nesse processo, ele pode experimentar os diferentes lados da fita, além da imprevisibilidade do caminhar durante o ato. Quanto tempo deve passar o espectador dentro dessa obra? Qual parte da fita deve ser cortada primeiro? O seu lado de fora ou o seu possível avesso? Por onde caminhar depois do primeiro corte? Esse tempo é dado ao espectador, cabe a ele segurar as horas e os segundos com as próprias mãos. Pode ainda subverter esse tempo, questioná-lo, além de propor outras relações de paragem e de seguimento. Cada corte no plano é um ponto de seguimento, um enlace das reticências, uma brincadeira que se organiza quando saltamos sobre a ideia de tempo que nos é dada. O que existe é um simples e breve comando da artista, que diz ao espectador: “Faça você mesmo um *Caminhando*, pegue uma dessas tiras de papel que envolvem o livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius” (Clark, 2021ii).

É possível perceber como o comando é uma proposta que começa quando se junta o objeto que corta (tesoura) ao objeto a ser cortado (fita). O convite primeiro é sempre para que o espectador esboce um movimento, uma continuidade. Cortar e fazer o primeiro buraco no *Caminhando* pode ser entendido de diversas formas. O ato de abrir e de caminhar com as próprias mãos é extremamente poético e filosófico. É um ato acima de tudo estético e político. Cortar e caminhar pelos mistérios do objeto, dando vida e significado a cada passo, dando sentido a uma estrada que não se sabe onde vai dar. São gestos que serão sentidos no instante em que a tesoura toca no papel, assim como os pés tocam o chão quando começam a caminhar pelas escolhas que se faz ao longo da vida. Existe um tempo-espaço clarkiano que é dado, há um virtual que é totalmente imprevisível, e existe aquele tempo no qual o participante cria sua própria relação com o a obra/tempo, iniciando, assim, seu diálogo e suas pequenas narrativas dentro de um processo dinâmico. A obra passa a ser do participante; cabe a ele agir dentro desse tempo que foi deixado para que ele possa tecer, ampliar, rasurar, arrumar e desarrumar a fragilidade das horas.

A imprevisibilidade é uma das sensações que pode ser sentida nessa obra. Aquele pequeno instante em que se decide sobre algo, aquele gesto que antecede a escolha, que está entre a cautela e a coragem, entre o lado direito ou esquerdo, a subida e a descida, o gesto de tomar um lado na política das coisas. O *Caminhando* é uma experiência paradoxal, é a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo. É uma bifurcação de gestos, sensações e percepção, um desdobramento contínuo entre direções que se desdobram, “é uma experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (Clark, 2021ii).

É uma fusão de lados, de escolhas, de temporalidades, potencializados pelas inúmeras respostas que se avolumam a partir de cada corte. Tempo e espaço são indissociáveis, “não há nada antes, nada depois” (Clark, 2021ii). O tempo do *Caminhando* não é o da espera e nem o da angústia, mas é o breve diálogo com o tempo presente. Os cortes vão abrindo novos caminhos, e estes se estendem como se a obra fosse formando um desenho que culmina em várias aberturas e entrelaçamentos, os quais se entrecruzam a partir da criação das mãos e das respostas avolumadas sobre elas. Cortar e caminhar, escolher e responder ao que surge e se multiplica é produto da ação que só se efetua no presente. O passado e o futuro se encontram no presente gesto de cortar. Assim, os fragmentos da memória, as ruínas do tempo, os fantasmas e os desejos são convocados para deslizar sobre as horas. É tudo junto, um encontro de tempos dentro da magia do instante.

Figura 45- *Caminhando*.

Fonte: Clark (2020).

A sensação de liberdade é possível dentro do *Caminhando* porque, a cada corte, nasce um diálogo com a multiplicidade de gentes que há em nós. Se desfaz da primeira pessoa a cada passo, num processo de desterritorialização que é provocado pelos buracos e suturas erguidos a cada movimento da tesoura. Assim, são erguidos pequenos trechos, breves histórias, respostas ao tempo que vamos tecendo a cada corte. Cabe a ele formar uma “realidade única, total e existencial” e as “diversas respostas nascerão de suas vozes” (Clark (2021ii)).

No entanto, há um outro gesto possível quando estamos cortando o objeto, que é justamente o de parar de cortar em algum momento, assim como podemos parar e bloquear um determinado fluxo ou potência em nossas vidas quando duvidamos muito dos nossos desejos, inclusive esse é o gesto mais fácil talvez de ser feito, basta parar a máquina-tesoura em cima do papel, que tudo acaba. Seria, para Deleuze, aquele movimento de reterritorialização que esbocei no primeiro capítulo, quando abordei a análise do filósofo sobre o bloqueio que Gregor faz diante do seu devir-animal. Um fluxo interrompido é como uma parada no tempo; nesse tempo quase morto, podem ser erguidos outros contramovimentos, o que impede o caminhar. Podemos afirmar que, dentro do seu quarto, Gregor teceu o seu próprio *caminhando*, construiu o seu próprio fio de existência, mas depois abdicou de suas pequenas conquistas para entrar novamente no tempo da família, tempo da clausura, da contenção e da contemplação.

Ratifico, aqui, o quanto esse gesto de recuo, dentro do *Caminhando*, seria muito violento com a própria estrutura da obra, que caminha para algo que se chama de frente; o espectador-autor, ao realizar o retorno dentro da obra, teria duas possibilidades: abandonar o primeiro movimento ou cortar o que já foi ferido pelas próprias mãos. É preferível que ele avance sobre os seus cortes e continue elastecendo o espaço conquistado até que se tenha, em mãos, um novo caminho construído pelo fluxo dos dedos sobre o papel. Acredito que o *Caminhando* teoricamente nos remete a esse passo para frente depois do corte, depois de uma cisão. Saltar sobre os cortes é um gesto importante. Reconhecer os cortes já produzidos, conquistando outros espaços pelo caminhar da tesoura sobre o papel. Sustentar o que vem depois da abertura, após as saídas conquistadas, é um gesto político, uma atitude, uma conquista dentro da lógica dos acontecimentos.

No texto “Maio de 68 não ocorreu”, Deleuze e Guattari apontam como um acontecimento, uma agitação política, pode ser importante por proporcionar um fenômeno de vidência:

Um acontecimento pode ser contrariado, reprimido, recuperado, traído, mas ele não deixa de comportar algo que não pode ser ultrapassado. São os renegados que dizem: isso está ultrapassado. Mas o próprio acontecimento, por mais antigo que seja, não se deixa ultrapassar: ele é abertura de possível. Ele passa para dentro dos indivíduos, tanto quanto para dentro da espessura de uma sociedade.

E isso porque os fenômenos históricos que invocamos eram acompanhados por determinismos ou causalidades, ainda que de outra natureza. Maio de 68 é da ordem de um acontecimento puro, livre de qualquer causalidade normal ou normativa. A sua história é uma “sucessão de instabilidades e de flutuações amplificadas”. Houve muitas agitações, gesticulações, falas, besteiras, ilusões em 68, mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...”. O possível não preexiste, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...) (2015, p. 119).

Uma sociedade pode, assim, estar diante do intolerável e do insustentável, como nos períodos ditatoriais, cujas práticas fascistas reacendem o desejo das forças reativas. Mas, por outro lado, esse mesmo acontecimento pode ser responsável por outras aberturas. Tendo o *Caminhando* como dispositivo teórico para pensar os cortes, caminhos, passadas, aberturas que surgiram após o golpe que ocorreu no Brasil, podemos cartografar como as forças ativas se insurgiram contra toda cafetinagem do governo Temer e, depois, do governo Bolsonaro, que detinha toda a máquina do capital a seu favor. Passar pelo acontecimento, por todos os cortes promovidos por esses desgovernos, se tornou um caminho que exigia uma resposta de uma coletividade à altura do acontecimento, já que as coordenadas fascistas se espalharam como uma onda dentro dos organismos políticos, das comunidades e dos lugares mais extremos do Brasil, levando consigo uma proposta de violação dos direitos humanos e do direito à vida. No entanto, como resposta a essa paisagem desértica que se ergueu durante seis anos de desgoverno, foi preciso organizar um contragolpe, assim feito pela partilha de uma sensibilidade comum, que sentiu o mapa de desolamento e angústia instaurado pelas forças reativas.

Para Rancière, há um momento em que as formas sensíveis, os corpos comuns, as comunidades, percebem o que está em jogo na política. Conseguem captar os ruídos do visível e do invisível, porque experimentam os efeitos de uma nova organização que pode

gerar a desordem em outros ecossistemas. Em contrapartida, aqueles que compartilham de um mesmo acontecimento político podem partilhar novos modelos e regimes de insurgência, quando entendem que o espaço comum pode ser desregulado, desorganizado, pelos regimes verticais. Nesse sentido, cabem às artes, aos processos criativos, aos artistas, aos homens comuns, às mulheres, aos operários, reinventarem *maneiras de ser* que possam produzir, através das mínimas condições, uma resposta à altura do acontecimento, para que não desapareçam. Isso seria a reconversão ou a passagem das vibrações das forças orgânicas por dentro das estruturas cafetinadas, porque, na política, os processos estão sempre emaranhados.

Dentro de um plano político catastrófico, que começou em 2016 e terminou em 2022, as forças reativas e ativas tiveram que compartilhar, em espaços comuns, os debates políticos em meio à chamada polarização. E ouvimos muito essa palavra, como se estivéssemos prostrados em cima de uma fita de Moebius e caminhássemos todos os dias sobre essa palavra, que era, na verdade, usada para indicar que estávamos em plena divisão, em lados opostos. Ainda era possível ouvir “precisamos sair da polarização”, “não aguento mais a polarização” nos corredores, nos telejornais, nas ruas. Fomos divididos em duas frentes que guerreavam o tempo todo. Caminhar dentro da polarização exigiu coragem e controle, porque precisávamos andar diante de um surto, gerado pelas forças fracas desse país, que ainda desejam se manter dominantes a qualquer custo. Estamos há anos caminhando dentro de um modelo perverso, moralista e escravocrata, que tenta sabotar qualquer mudança de ordem horizontal nas classes menos favorecidas. Para essa metade da população, a manutenção da polaridade também assegura o direito de continuidade, de dominação, sobre os corpos orgânicos, que reivindicam outro modelo político, o qual possa desestruturar a manutenção das cafetinagens coloniais.

Mas precisamos entender como esses corpos, que atravessaram e atravessam a catástrofe pandêmica e pós-pandêmica, os desgovernos, a polarização, a destruição do estado democrático de direito, a instauração da política da redução, a devastação da arte, os cortes das bolsas nas universidades, a falta de oxigênio nos hospitais, o descaso do governo diante das inúmeras valas abertas, construíram suas teias, seus modos clínico-estético-políticos de sobrevivência. Precisamos cartografar essas rotas, partilhar essa sensibilidade encontrada nos lugares comuns, que tornou a vida um pouco possível, já que “O possível não preexiste, é criado pelo acontecimento” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 119).

Pontuamos aqui também os corpos que tentaram, mas foram golpeados tão fortemente ou arrastados pela força do vírus. Esses, infelizmente, não estão mais aqui para narrar seus atos de insurgência. E podemos imaginar e cartografar como esses corpos e aqueles próximos a Birkenau acabam se aproximando pelo desenho dos pés, pela marcha dos seus pés sobre o fascismo. Pela marcha das palavras sobre os discursos reativos. Aproximam-se também por terem esperança, por desejarem as saídas, por desejarem ver a beleza dos pequenos gestos e das mínimas conquistas cotidianas. Poderíamos contar algumas histórias das grandes e pequenas guerras pelos desenhos dos pés ou pela disposição das mãos dentro dos confrontos. Através da direção, de um detalhe, dos posicionamentos, do lado que ocupam na poeira dos confrontos, poderíamos cartografar breves movimentos, narrativas que apontam para cada gesto de prepotência e resistência. Como os pés se debatem contra o fascismo, como as mãos dançam e seus punhos são cerrados, informando que ali há um corpo, um levante contra aqueles que impedem o devir e a liberdade da vida. Nas imagens a seguir (Figuras 46 a 48), podemos observar como as mãos e os pés caminham dentro dos confrontos, de que lado elas estão e de que lado caminharam contra o desgoverno do traidor Michel Temer.

Alguns pés marchavam por quilômetros sob os cânticos, algumas mãos levavam bandeiras de muitas outras cores, escreviam em cartazes, jogavam bomba contra policiais, que usavam suas mãos para defender uma prática, um *status quo*, um *modus operandi* que vem de cima. Assim, estavam ali também os policiais, com seus pés prostados e cacetetes em punho, para defender outra bandeira: a da pátria, a da família e dos bons costumes. Numa manifestação, os corpos compartilham o mesmo espaço e tempo, mesmo que tenham ideais opostos. Ao mesmo tempo, mãos e braços se encontram dentro de uma guerra financiada sempre pela cafetinagem.

De um lado, trabalhadores, jornalistas, agricultores, chefes de família, muitos estudantes, militantes das ocupações, indígenas, o movimento dos sem-teto, além das mulheres, que entoavam, com suas bocas, braços, pés e mãos, que não aceitam o menos, uma nova escravidão, uma vida dentro da cafetinagem capitalista, por isso expõem os seus corpos às lentes das câmeras, que amplificam os acontecimentos em tempo real. Manifestantes que deixam suas casas temporariamente por um ideal em comum, pelo pertencimento a um lugar comum, mesmo que provisório, transitório. Um jogo estético-político de forças que se enfrentam, como se estivessem, novamente, diante da força do tempo da fita de Moebius. De certa forma, o rearranjo do tempo, das escolhas, colocou manifestante e policiais em lados opostos. Por que uns preferem a farda e outros a luta

contra a farda? Qual movimento foi feito dentro da grande polarização que fez com que um corpo defenda a liberdade e o outro a cafetagem fascista?

Figura 46 – Manifestantes entram em choque com a polícia durante protesto contra o governo do presidente Michel Temer, em Brasília.



Fonte: Sa (2017).

Figura 47 – Confronto entre policiais e manifestantes durante protesto contra o governo do presidente Michel Temer, em Brasília.



Fonte: Camargo (2017a).

Figura 48– Confronto de manifestantes e policiais durante protesto contra o governo do presidente Michel Temer, em Brasília.



Fonte: Camargo (2017b).

Diante dessas cenas, entendemos o que Deleuze e Guattari propõem como vidência. Dentro dos acontecimentos – golpe, *impeachment* e pós-golpe – começamos a ver o eterno retorno das forças reativas. Uma paisagem foi reconhecida como se estivéssemos revivendo o retorno de um mau presságio. E as aves de agouro não vieram de lugares distantes, são membros da família que se juntaram à política da cafetinagem, porque são também cafetinos baratos a troco da manutenção do conservadorismo. De verde e amarelo, nos enfrentaram como se pudessem. Ganharam uma eleição de uma forma suja e autoritária. Conseguiram porque, às vezes, infelizmente, isso acontecerá. As forças reativas podem triunfar porque detêm o capital e se multiplicam por causa da força da ganância; elas podem embaralhar as forças orgânicas-ativas porque transitam e entregam um ideal, uma moral que promete reorganizar o sistema e banir tudo o que insurge como diferença.

Em 2022, as forças ativas retomaram o poder, talvez porque nos organizamos dentro do acontecimento político de uma forma mais inteligente, partilhando um objetivo comum/sensível, que era vencer o horror propagado por Bolsonaro. Esse território comum foi se expandindo, se alastrando, porque, como videntes, percebemos que deveríamos banir as aves de agouro para que não infestassem o nosso tempo. Mas para

continuar vencendo, não podemos nos perder novamente, retroceder e nos misturar com as forças reativas, porque é fácil cairmos nos processos de reterritorialização a partir de políticas de insurreição que não nos levam a lugar nenhum.

É possível ganhar quando negociamos, quando abrimos portas, quando rearranjamos o que foi desorganizado e desestruturado pelo fascismo. Precisamos reacender os caminhos, fazer com que as alianças possam tornar a vida possível, ainda que difícil, ainda que de forma tortuosa. Talvez tenhamos ainda muito o que aprender com os corpos que passaram pelas ditaduras, pandemias, catástrofes e fenômenos de ordem natural e política. Até então, parece que vamos indo pela força de um passado, das heranças que recebemos, ou pelas vidências que se anunciam dentro do futuro do presente dos acontecimentos. Até aqui estamos caminhando com outras forças produtivas e insurgentes, mesmo sabendo que as forças reativas nunca param, mas é por isso que nos superamos, desenvolvendo uma tecnologia, mesmo que barata, contra os algoritmos.

É preciso um excesso de rebeldia diante do tempo, para que uma nova ordem também seja desejada e almejada para além dos esgotamentos. Criamos novas imagens dentro das imagens desgastadas de um fascismo barato. Elaboramos imagens que apontam para um lugar comum, sensível, no qual todos marcharam, independentemente dos seus objetivos. Tínhamos uma espécie de acordo, derrubar o tenebroso governo fascista, ainda que fosse dentro das nossas próprias pequenas democracias inventadas. Encontramos uma abertura possível, uma saída, porque ela sempre estará em algum lugar à nossa espera. Escolhemos, numa tarde de domingo, um novo presidente, aquele que sempre desafiou as forças reativas desse país. Mudamos a imagem, agora a faixa de presidente está novamente cobrindo o corpo de Luiz Inácio Lula da Silva. Uma nova paisagem, primavera, ainda que tortuosa, começa a ser erguida novamente. Não sabemos até quando vamos ganhar, mas é preciso continuar a caminhar mesmo sabendo que o fascismo não desmorona tão facilmente.

Figura 49 – O ex-presidente Lula é carregado por apoiadores em São Bernardo do Campo, no dia 9 de novembro.



Fonte: Doce (2019).

A performance *La Bête* também continua a sua marcha. Cumpriu o seu devir-*bicho* clarkiano quando foi manipulada pelo MBL e toda sua baixa cafetinagem. Mesmo com o corpo atacado, cansado, o artista Wagner Schwartz continua a apresentá-la. Agora de outro modo, em outro contexto, porque ele sabe que após o acontecimento vivido em 2017 alguma coisa também mudou; o seu corpo e a *performance* ganharam o cheiro da poeira das ruas, das manipulações dos jornais, das muitas bocas e dos muitos dedos que os multiplicaram nos celulares. A peça-bicho continua a sua caminhada quando se multiplica diante dos algoritmos. Não sabem os fascistas que essa é a força dos bichos, eles caminham sempre, se desdobrando desde o dia que foram pensados e criados. O corpo do ator, corpo bicho e bicha se estende e cumpre o seu devir-animal apenas, e a *performance* é mais uma dobradiça que se alarga, provoca, estimula o outro, rompe a barreira dos museus e se propaga dentro de outras tecnologias que fazem com que tudo caminhe diante do horror. A *performance* continuará no corpo-bicho-bicha do ator, agora ela é mais política, mais intensa e mais subversiva. *La Bête* continua a sua caminhada

após a grande cisão aberta pelos fascistas. Ela salta sobre os algoritmos que foram manipulados para tirá-la de cena. Ela é a própria cena dentro da cena. É um outro movimento dentro do movimento. É a besta que segue embarçando a lógica dos números.

Fechamos esse capítulo com as palavras do próprio ator, que acaba de lançar o seu livro *A nudez da cópia imperfeita* (2023), baseado nos eventos que ocorreram em 2017. No final, que vence a cafetinagem, o horror do MBL é *La Bête*, que continua escapando da perversidade dos algoritmos. Dessa vez, podemos dizer que o bicho avança, produz uma outra forma que vai migrando dentro de uma país ainda muito marcado pelo fascismo não mais velado. “Obrigado por mexerem comigo” diz sempre o ator aos seus espectadores, que agora sabem que a vida continua para além de um acontecimento, ela pode, inclusive, se tornar mais forte. Só precisamos saber como driblar e escapar das forças reativas e de toda cafetinagem produzida por aqueles que odeiam os corpos insurgentes. É possível caminhar depois de uma corte, de uma abertura. Desdobrar-se e alongar o corpo até que ele possa dar mais à vida que sempre pede mais.

Então, aconteceu. Aos 50 anos, essa performance, criada há 18 anos, encontrou outra forma de estar em cena. *La Bête* envelhece com o público, assim como um Bicho de Lygia Clark deveria envelhecer. Faz bem dar-se ao outro por alguns minutos, problematizar a confiança em um mundo desconfiado. Não sou um artista do meu tempo. Me recuso a ser uma réplica da subordinação e da política de algoritmo = política para os fãs e para os empregadores. Sou um artista de vários tempos, para vários públicos. Sempre fui. Sei que apresentar essa performance hoje é um pouco diferente do que era antes, e para muitos guarda o teor do que era antes de ser cancelada por extremistas (publicamente) e ignorada por algumas instituições pares (tacitamente). Neste último sábado, os ingressos se esgotaram. Muitas pessoas não conseguiram entrar no museu. Reconheci alguns toques, fiz novas amizades, novos leitores de um plano B de vida que começa com o lançamento de “*A nudez da cópia imperfeita*”. Estou até agora emocionado com essa apresentação. Obrigado por mexerem comigo (Schwartz, 2023a).

Compreendo, após esses acontecimentos, que os *Bichos* sempre retornarão. Foram feitos para retornar, para caminhar, pois são intensos e suas dobras se confundem com a força do tempo. Continuem enviando mensagens sobre eles, notícias que chegam pelo celulares e pelos algoritmos, que espalham a beleza de uma obra que nunca cansa de aparecer, de se insinuar na superfície. “Obrigado por mexerem comigo”, agradecem os bichos e as bichas que venceram a baixa cafetinagem.

Figura 50– *La Bête* (2005).



Fonte: Instagram Maat.

Figura 51 – *La Bête*

Fonte: Schwartz (2023b).

Figura 52 – *La Bête*

Fonte: Schwartz (2023c).

Figura 53 – *La Bête*

Fonte: Schwartz (2023d).

Figura 54 – *La Bête* .



Fonte: Schwartz (2023e).

7 BREVIÁRIO SOBRE O CORPO

“A aranha teve a ideia de fabricar um fio quase invisível, armadilha para outros insetos, servindo-lhe deles para o seu alimento. A linha do horizonte passou a ser representada linear, embora o mundo seja redondo.” (Clark, 1984, p. 24).

O que é o *Breviário sobre o corpo*? Um texto biográfico? Um poema expandido? Um texto filosófico? Uma instalação em forma de escrita? Uma narrativa expandida que contempla uma multiplicidade de gêneros que se cruzam e se deslocam em zonas quânticas de indiscernibilidade? Uma dramatização de imagens em movimento? Uma licença poética em sua máxima potência?

Primeiro, é preciso sentir o fluxo de um texto que se ergue sobre estilhaços, dentro de uma narrativa galopante que se esvai a todo momento diante do leitor. A multiplicidade de imagens que jorram diante dos nossos olhos faz o texto ganhar um formato de uma serpentina que vai caindo em espiral sobre outras, até formar uma imagem esteticamente volumosa. Seria mais um dos bichos clarkianos, mas agora formado com palavras que se agrupam sobre palavras, constituindo um tecido muito híbrido de tempos, espaços e contornos, os quais são marcados pela multiplicidade de gestos que incessantemente se erguem diante dos olhos do leitor-espectador. Aposta Lygia, nesse texto, nos gestos de superfície, aqueles visíveis, banais e corriqueiros; aposta também no intervalo entre um gesto e outro, e nos planos que surgem das brechas que existem entre os interstícios, ou seja, “o espaço entre a bola que salta e o chão”, “do piscar do gás neon” (Clark, 2021jj). Além disso, o leitor se depara com um aglomerado de experiências, de sensações que se aglutinam formando imagens poéticas, como se estivéssemos diante de um volumoso dicionário de imagens que flutuam umas sobre as outras.

De repente, esse texto parece um *bicho* que acorda e se abre para todos os lados dizendo que existe, que deseja seguir e que rasteja sobre a vida. O *Breviário sobre o corpo* é como uma flor que desabrocha. É a escrita no seu fluxo mais intenso, como os fragmentos das imagens de Godard no cinema, que aparecem como *flashes* de memória, trazendo uma reflexão a cada imagem que se abre na tela. São imagens, apesar de tudo. É aquele intervalo entre uma imagem e outra, um sopro de vida entre os signos.

O Breviário sobre o corpo – ensaio-estético-experimental-poético-político – tem muitos lados e direções: dobradiço como os *Bichos*, alongado como os *Trepantes*, cheio de vida como os *Casulos* e filosófico como o *Caminhando*. É ainda uma continuação da *linha-luz*, tão viva, tão orgânica, que abre espaços para o pensamento que surge a cada intervalo dado. Esse texto é bidimensional, tridimensional quando seus diversos planos saltam, giram e dialogam com o leitor, que freneticamente tenta apanhar a voluminosidade de uma forma que flutua e desliza a todo momento. É o *dentro e o fora*, o *antes e o depois*, o direito, o esquerdo e seus avessos. É um espaço elástico de transformações, gestos, palavras, imagens, acontecimentos, linhas de fuga, desterritorializações, ferocidades, giros de 90°, 180°, 360° graus. *O Breviário sobre o corpo* é uma dança, uma quadrilha em festa junina, um carnaval em que as imagens se sobrepõem sobre outras imagens.

Esse texto-bicho é feito com dobradiças que se erguem e batalham umas sobre outras, exigindo que o leitor sinta com os olhos/mãos cada palavra que surge, desaparece e reaparece, num breve instante que é quase nada no mundo de Cronos. O tempo dentro do *Breviário sobre o corpo* é circular e brevíssimo. O intervalo de tempo entre as palavras, expressões, é como um piscar. É o texto de uma artista plástica, que é conduzido, de forma expandida, pelas mãos, agora da escritora, que tece linhas erráticas, onde o biográfico se choca com a plasticidade de um texto-caleidoscópico, produzindo um efeito visual fantástico. As imagens plásticas quase podem ser apalpadadas pelo leitor. Elas têm o volume e a força metafórica do lirismo que Lygia resgata para compor um espaço no qual a potência da poesia se mistura com a potência da narrativa. Poesia narrada, narração poética.

De que é feito esse texto? Podemos responder que ele é feito de sensações. De onde elas aparecem? Do movimento da vida, dos momentos de cada um de nós, de um pouco do que há do lado de dentro e mais um pouco do que há fora de todos nós. Interioridade/exterioridade. O *dentro e o fora* do mundo dos seres viventes. *O Breviário* é monstruoso, é formado por muitas mãos, muitas bocas e muitos pés. A plenitude narrada a partir dos gestos que esculpem tanto a monstruosidade dos vazios quanto a sensibilidade e a delicadeza dos nascimentos.

Não se sabe onde começa a vida e a arte nesse texto, porque está tudo entre os planos virtuais, erguidos e embaralhados. Não se separa vida e arte em artistas de tamanha grandeza como Lygia. O fazer artístico se confunde com outros tempos e modos de contar. Nesse texto, a artista explora ao máximo a potência da partícula *com* o que provoca

uma imersão na força de uma escrita contemporânea, a qual permite um fluxo de eventos que chegam e saem. Escreve-se *com* a força do tempo, *com* e para o leitor, *com* as mãos, *com* os pés e *com* a boca. Escreve-se *com* o tato, *com* o paladar, *com* a força da natureza, dos órgãos do corpo. Escreve-se *com* o elasticimento do espaço que vai se esgarçando à medida que uma sensação é justaposta a outra.

Mãos, bocas e pés formam um triângulo que se expande propondo outras possíveis relações. Escreve-se com a poesia, com as sensações, com os achados, com os vazios e com a plenitude das imagens que se formam do contato das mãos com a máquina chamada corpo. Escreve-se em crise, com o corpo fragilizado, com um pouco de saúde, com um pouco de emoção, com um ponto de vista, com os territórios erguidos, com os mapas e as passagens entre os mundos. Escreve-se, com a vida, uma linha infinita. O fim desse texto é outro texto que vai se alongando a partir do momento que é lido. Esse texto é um conjunto de respostas que damos ao tempo dentro dos nossos casulos. É um trepar de palavras que como brotos se agarram em outras, provocando o efeito de um alargamento em busca do sol. Esse texto é uma trepadeira que se bifurca para viver mais entre os viventes.

Todos os planos são bem vindos aqui. Esse texto é um vômito, uma grande gargalhada sobre o movimento. *O Breviário sobre o corpo* é um rizoma⁹, um extenso rizoma composto por muitos platôs, com suas micronarrativas clínicas que se insinuam na superfície. É o raso e o profundo ao mesmo tempo. O seu ritmo frenético, a sua velocidade, faz com que as palavras galopem umas sobre as outras, como se Lygia tivesse torcido a linguagem, quebrando aqueles gestos de linearidade e automatismo que domesticam a força e a potência das palavras.

É um texto que aposta na horizontalidade dos movimentos cotidianos, que ganham força se acreditarmos que cada gesto pode ser possível, que cada energia nobre pode ser dissipada em outros movimentos. Nesse breve olhar sobre o corpo ou sobre a anatomia dos gestos e das palavras, há um plano estético-filosófico que se sustenta na grande teia que é o texto. Convoca Lygia o leitor a se reconhecer dentro dos gestos quando potencializa uma parte do corpo e a amplia, tornando tudo muito mais erótico e mais

9 “Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou das suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. Ele não é o Uno que devém dois, nem mesmo que deviria diretamente três, quatro, ou cinco etc. [...] Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (Deleuze, 2011, p. 43).

desejante. A arquitetura do corpo é desnudada em planos sequenciais com breves cortes e seqüências, tornando a leitura alucinante.

O movimento de tocar com as mãos é multiplicado até que possamos entender qual é realmente o poder que as nossas mãos podem ter, de que forma podemos elastecer esse gesto e reconhecer, no passado, o que foi feito por elas. Gestos do passado se confundem com gestos do presente, que se confundem com um futuro grávido de expectativas. Qual seria a expectativa desse texto tão contemporâneo? Penso que é convidar o leitor ao deslizamento, fazê-lo experimentar cada justaposição ou fusão dos elementos/lados que se erguem numa zona de rangência, induzindo-o ao desconforto e ao alívio ao mesmo tempo. É uma proposta para se pensar os cheios e os vazios do corpo. Através de gestos que remetem à infância, gestos de crise e de sobrevivência, a escrita convoca o corpo a relembrar como os movimentos feitos por nós, ao longo dos tempos, fazem a diferença se lidos como experiência, deslocamentos e zonas de passagem.

Nesse sentido, poderíamos cartografar que esse texto funciona como uma instalação cheia de espelhos, onde o leitor-espectador pode se reconhecer nos gestos erguidos. Texto-instalação que vai acumulando gestos de infância, encontros erguidos, caminhadas não planejadas, algumas escolhas, frustrações, despedidas, diálogos suspensos, concluídos, o começo, o meio ou término de um movimento. Esse texto parece aqueles ventos que levam e trazem coisas, que desarrumam e rearranjam a vida em outro lugar. Pensar o corpo como instalação, como uma montagem e desmontagem a cada acontecimento é possível também por aqui. Pensar os intervalos dessa desmontagem para que outra seja possível. Devemos pensar sempre o corpo como uma instalação. Pensar o corpo como esse espaço onde é possível acoplar coisas, eventos, tornando-o obra, usando tecnologias que possam alargar o seu funcionamento. Corpo-instalação que vai se conectando a outras coisas, a outros corpos, expandindo-se a cada relação com o outro, com as outras forças que se encaixam e desencaixam mutuamente.

Mas o que é extremamente repetido no *Breviário sobre o corpo* é a necessidade de produzir gestos de germinação, polinização. Vamos lembrar que o campo estético-experimental defendido por Lygia é sempre aquele que faz com que os encontros e as relações se estabeleçam entre os corpos. Eles precisam conviver, criando uma comunidade pluralizada pelos gestos clínicos. O ato de dar as mãos ao outro é sempre um recomeço. Nesse caso, os devires transitam estabelecendo uma comunicação, gestos e contornos que dialogam com outras possibilidades de vida, que podem ser traduzidos quando encontramos pares que nos ajudam a compor o comum, uma multidão, um lugar

onde é possível a convivência entre modos e pensamentos que dialogam por partilharem princípios éticos e condutas políticas que se aproximam, provocando alianças, ainda que provisórias, ainda que brevíssimas.

Nesse texto-instalação, pode-se contar as histórias a partir das mãos, da boca ou dos pés. Pode-se começar de qualquer ponto. O que vale é conseguir se conectar com os estilhaços que dialogam com os nossos próprios ritos, com as nossas heranças. Dar as mãos é começar uma relação com o outro, momento de troca e experimentação. Viver o acontecimento miúdo e o seu nível máximo, participar do acontecimento dando as mãos àquele ou àquilo que tem força é quase um mandamento nesse texto. É preciso sentir a temperatura, a espessura, o contorno, a força e a vibração da mão do outro, do convite e do contato. Dar as mãos é estabelecer uma comunicação, deixar, por um momento, de ser só, partilhando aquilo que um corpo pode oferecer, ainda que seja um breve toque de mãos numa ciranda.

Dar-se as mãos a si mesma: muito prazer em conhecer-nos, eu vou bem obrigada, este é o meu momento, eu sou solitária, aceito ser um “ser” Breviário sobre o corpo só, posso dar também as mãos ao outro, estendê-las ao seu alcance, convidá-lo a uma comunicação. A roda da criançada sempre cantando é um constante dar-se as boas vindas, integrar-se ao mundo dos vivos, participar deste viver. Dar-se as mãos quando se dança é oferecer-se a si e ao outro o prazer da solidão quebrada por um momento na comunicação de dois corpos que, em princípio, deveriam se completar sempre, o cheio e o vazio, janela aberta, convite ao debruçar-se. As mãos que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater (Clark, 2015, p. 165).

Todo corpo é compartilhado a partir do seu nascimento. Estabelecemos conexões com famílias, povos, comunidades, línguas, territórios. Nos afastamos de algumas forças e nos agenciamos a outras. Partilhamos nossos dias com as máquinas, com as energias das pessoas, seus medos, suas frustrações e conquistas. Estabelecemos conexões com as nossas heranças. Fundamos conexões e desfazemos muitas durante o nosso tempo de vida. Nos abraçamos, propomos encontros e relações entre os pares, com os corpos que trabalham conosco, com aqueles que moram conosco. Estabelecemos relações com a temperatura, com as viagens, livros, cheiros, filmes, peças de teatro, com o que cai do céu, com o que emerge da terra. Estabelecemos conexões múltiplas que vão moldando os nossos hábitos para além do bem e do mal. Esses choques com pessoas, temperaturas, acabam esculpindo uma forma que vai se transformando à medida que invade e é invadida. Alguns trocam de pele diante de alguns acontecimentos, fundam outros territórios, buscam outras comunidades, até que possam partilhar novamente pequenas conquistas.

No *Breviário sobre o corpo* o que vale é a experiência sensorial que se estabelece a partir de gestos que estimulam movimentos errantes e múltiplos. Uma série de combinações dão lugar a outras possíveis relações. O texto é uma proposição, um fluxo que rasura qualquer posição de acomodação das palavras ou expressões, compondo verdadeiras proposições. O leitor renasce a cada palavra em movimento, como se pudesse, também, “integrar-se ao mundo dos vivos” (Clark, p. 165). É como se ele olhasse o texto dentro de um caleidoscópio e pudesse ter à sua disposição uma janela aberta de um trem, onde as múltiplas imagens se sobrepõem.

Essas imagens desconexas acabam fundando uma forma muito breve, um fruto muito estranho, expandido, intenso, criativo, espiralado. Se olharmos para esse texto como uma instalação artística, teríamos, num museu, uma grande montanha de palavras, de restos, de corpos em movimentos, grandes coletivos de gentes, muitos gestos com os pés, com as bocas e com as mãos. Ou poderia ser uma grande boca beckettiana vomitando palavras como em “Not I”¹⁰. Poderia ser o corpo de uma grande baleia com muitos organismos grudados em *performance*. Repito que esse texto é um daqueles “frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros” (Garramuño, 2014, p.11-12) Essa escrita errante é aquele salto sobre a especificidade, é a precariedade e o volume das dobradiças de um texto-bicho, uma instalação de coisas, palavras, acontecimentos, que vão cabendo dentro de um recipiente que não para de crescer.

O processo de contaminação entre os tempos, meios, formas e modos de escrita no texto deixa escapar uma narrativa em primeira pessoa que se confunde com outras quando essa voz é lançada e se relaciona com outros possíveis espelhos. Uma esquizobiografia vai se fragmentando e se expandido através de inúmeras imagens de si. Pequenas histórias, começos e recomeços, encontros que podem iniciar em qualquer lugar, em qualquer ponto do rizoma. Essa quase primeira pessoa nasce totalmente fora de um universo datável, não acredita em certidão de nascimento, pois não a reconhece como ponto de partida a origem cronológica dos acontecimentos. É um ser conectado às forças e aos movimentos do universo. Assim, a ideia de pertencimento ao cosmo é intensa, a identidade é um rio que vai tocando o que encontra pela frente, percebendo o mundo a

¹⁰ *Not I* é um pequeno monólogo dramático escrito em 1972, por Samuel Beckett, que foi estreado, no Samuel Beckett Festival, pelo *Repertory Theatre* do *Lincoln Center*, em Nova Iorque.

partir das sensações, das mudanças de temperatura e dos lapsos temporais que vão e voltam desembocando no instante da fala.

O texto é um grito para fora da janela, uma experiência entre os tempos, uma passagem pela memória do sujeito, o qual vai se revelando a cada imagem, questionando a sua própria origem, reinventando um novo modo de contar, de modo a permitir a leitura do mundo a partir de outras concepções mais abstratas, mais sensoriais, dando continuidade a algum processo de experimentação que foi erguido, suspenso e inacabado, para que outros processos possam florescer. A experiência de viver o presente, o passado e o futuro num único texto é ainda complementada por construções inverossímeis trazidas de outros mundos. Vale torcer esses mundos, reinventando uma expobiografia do corpo, que cabe numa cadeia de signos complexa e flutuante, formando uma experiência estética extremamente volumosa.

O sujeito que nasce produz um outro modo de existência, surgindo dos acontecimentos, pertencendo, assim, às formas mais orgânicas e larvares. A unidade se dissolve no tempo que é regido pela lógica das sensações. Nesse sentido, pode-se narrar os fatos a partir do momento em que o cérebro reúne aquelas breves imagens, brevíssimas narrativas. Uma narrativa que se desdobra tendo as percepções como ponto de partida. O efeito disso, no texto, são imagens que se justapõem, formando outras possíveis imagens, outros possíveis circuitos orgânicos entre as palavras e as coisas:

Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial. Num lapso de segundo eu me sinto tomada pela quentura da mamadeira na palma da mão, acompanhada pelo gosto do leite morno que desce devagar, deixando um rastro de bolhas atrás de si. Experiência esta, talvez a mais remota dentro da minha vivência, inscrita no meu passado, que se faz presente ainda hoje (Clark, 2015, p. 165).

Esse breve aparecimento da primeira pessoa e seu desaparecimento diante de um texto volumoso, cujas referências são encontradas e perdidas num lapso de tempo, aponta para os desdobramentos do eu que são fundidos às pequenas e breves rotinas. O eu e o outro estão sempre em conexão. As experiências são da ordem da partilha, da ordem dos encontros que tecem outras costuras, tecido que alarga o modo de dizer algo. Uma narrativa fragmentada, frenética e propositiva em busca sempre do enlace com o outro, texto que se abre como portas que levam a outras portas. Em determinados momentos, um puxar de conversa, guiada pela vertigem da oralidade. O outro que pode surgir a partir da lembrança de um toque, de uma sensação vivida no passado, de uma vivência com o estado das coisas. A infância é revisitada não pela busca das fotos, do passar do dedo nos

álbuns de família, mas é uma infância recuperada a partir de lapsos, *flashes* dos momentos que marcam o início ou o fim de uma experimentação.

Além disso, são inúmeras as imagens poéticas que surgem como se florescessem durante o percurso do texto, o que torna o *Breviário sobre o corpo* um grande poema expandido, cujo lirismo predomina, em muitos trechos, sobre o narrativo, que é sempre pausado. Imagens com inúmeras cores e formas, nuances que ilustram diversas ações, expõem o leitor a uma teia elástica, em que as imagens tensionam os acontecimentos e reafirmam a importância de um pensamento que protege a vida a todo momento. Um texto que torna as imagens de força e de potência do corpo mais intensas do que as imagens de crise. É um texto que aposta na potência do gesto que vem antes do gesto. A todo momento, o leitor é salvo por um gesto de ferocidade e resistência da narrativa.

O leitor é sempre salvo pelas várias mãos que aparecem no texto. Espera-se que ele acompanhe e compreenda, através dos acontecimentos brevemente narrados, como ressignificar as suas cicatrizes, algo que é possível se ele encontrar, em cada gesto, em cada clímax, um possível recomeço. Nesse texto, pode-se desaparecer em um verso e se reinventar em outro. São eletrizantes paisagens-poéticas que nos arrebatam a cada fragmento, que é dirigido por uma perturbadora pena ou câmera estremecida. Esse texto é um elogio ao movimento daqueles que tecem pequenos roteiros de saída, daqueles que costuram seus pequenos mapas e territórios de pura intensidade e sabedoria. Esse texto é uma homenagem àqueles que reconstróem uma segunda pele dentro das crises, dos buracos, das ruínas, dos destroços. É uma afirmação do poder dos acontecimentos, dos pós-nascimentos, que são fundados após modos de desistência e dos desaparecimentos.

Mãos mágicas que no momento da crise da opção tiveram o desejo de, com uma faca, tirar todas as diferenças dos dois mundos em conflagração. Mas que tiveram também a sabedoria da espera e por um pequeno lapso de tempo compreenderam que, se elas podiam destruir com tal desejo e violência, poderiam também reconstruir este corpo composto de uma cabeça alienada, de um coração frouxo, de um sexo calado, rancoroso e surdo (Clark, 2015, p. 166).

Modos de desistência, criação e reconstrução coexistem nesse texto. Movimentos de paragens, quedas bruscas e crises abalam temporariamente alguns acontecimentos. Mas não podemos esquecer que é o tempo clarkiano que percorre essa escrita. Assim, sabemos que nenhuma força ou imagem improdutiva terá mais potência do que as palavras que garantem o fluxo do movimento. Nesse sentido, o campo estético é ampliado por uma ética que deve zelar por estados de saúde que buscam os pontos solares em cada relação estabelecida entre o corpo e a sua busca por uma alegria. Convoca Lygia o fluxo

de pequenos acontecimentos, os quais são pequenas histórias-paisagens-poéticas de um corpo-bicho que se expande a cada gesto afirmativo.

São campos de força que dialogam com outros campos energéticos, como se uma energia passasse por dentro do texto. É possível, a partir desse texto, repensar novos *Breviários*, que expandam os gestos de alegria do corpo. Desse modo, pode-se dar movimento a um livro que se escreve, a uma viagem não feita, um quadro a ser pintado ou retomado, um outro emprego, um novo amor, uma nova rede de amigos, uma formação em uma nova língua estrangeira, a construção ou mudança para uma nova casa, um novo restaurante encontrado, uma saída em plena terça-feira, o concerto de um aparelho, um novo tênis, um filme revisto e outros possíveis a serem encontrados. *O Breviário sobre o corpo* reacende os nossos instintos quando afirma a força dos nossos dias comuns. Uma vida que respira em outro plano possível, longe dos planejamentos contínuos e irritantes, longe da equação trabalho-lucro-trabalho. O texto é antes de tudo um manifesto à vida, aos encontros e à saúde vibrante do corpo.

Sabemos que obras de arte também contam histórias. *O Breviário sobre o corpo* conta várias histórias fragmentadas sob as linhas de fuga e lógicas de sobrevivência. Dessa forma, há um fio que reinventa outras situações dentro dos espaços vazios, preenchendo os territórios inférteis, como se costurassem outras lógicas existenciais. É uma máquina de guerra contra o caos improdutivo que duvida da força da arte e da filosofia. Logo, esse texto estético-político é um drible na acomodação, nos movimentos de paragens, nos naufrágios do corpo, nos modos de desistências, na falta de desejo diante da vida.

É preciso exigir que o corpo transgrida dentro dos processos de esgotamento, apontando como os órgãos, como os sentidos podem desencadear outras funções que não as mesmas exigidas pelas lógicas capitalistas. Potenciar as funções das mãos, dos pés e da boca, entre as de outras partes do corpo, é convidar a máquina/corpo a produzir linhas erráticas, movimentos de passagem, agenciamentos que deslocam as próprias máquinas do capital. É preciso encontrar o ponto que desequilibra os sistemas e garante, ao menos, mais uma chance de existência dentro dos espaços cafetinados.

Nesse texto, que é uma homenagem ao gesto afirmativo, que coloca o tato em um plano mais evidente do que o plano da fala, a artista aponta como a comunicação entre os nossos gestos e os gestos dos outros forma um circuito. Às vezes o gesto é solitário ou coletivo. Funcionamos como uma máquina de gestos, que se combinam com o falar para imprimir ações, recuar, erguer, fechar, abrir, retirar, colocar coisas de um lugar para o outro. Há sempre um gesto que rompe outro para dizer algo sobre a nossa existência. A

ausência do gesto é sempre preocupante. Há seres que deixam de afirmar a vida, porque produzem um bloqueio diante dos fluxos que estão convidando à dança. Há sempre um gesto que abre as portas e as janelas. É preciso lembrar do gesto que rasgou e abriu a caminhada, para que pudéssemos chegar até aqui. Lembrar do gesto de abertura que nos trouxe até aqui e que, como as nossas mãos, foi trabalhando para que pudéssemos erguer nossas breves conquistas nessa superfície plana e orgânica chamada planeta. O que fez com que sobrevivêssemos diante das crises e paragens. Em que momento uma vibração passou pelas nossas mãos e fez com que pudéssemos nos agarrar aos galhos, às raízes, às heranças de um passado que nos foi apresentado.

Precisamos, como afirma Jacques Derrida, “saber reafirmar o que vem “antes de nós”. Segundo o autor “é preciso estar inscrito na herança recebida” ou “não apenas aceitar a herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva” (Derrida, 2004, p. 12). Nesse sentido, na composição de um breviário que também é sobre o seu corpo, Lygia deixa aparecer algumas pistas, imagens e fragmentos de sua vida, que surgem como breves *flashes* diante do volume frenético do texto. Nesses pequenos intervalos ou no espaço aberto pela linha-luz, percebemos que a artista acredita nos acontecimentos, nas leituras de livros, nos saberes múltiplos adquiridos, também como forma de herança. Algo sempre nos é dado e cabe a nós ressignificarmos, ampliarmos e costurarmos as nossas heranças adquiridas ao longo do tempo. Essas heranças não são aquelas somente adquiridas pelos laços familiares, mas estamos falando daquelas que se arrastam ao longo dos tempos e nos encontram, ou ainda daquelas nas quais esbarramos, que chegam de assombro, através de um outro corpo, de uma outra vida, de um outro saber que se esbarra, o que modifica e amplia o nosso modo de lidar com o mundo. Cabe a cada um absorver, e partilhar o que foi construído lá atrás, em outros tempos, misturado a outras poeiras cósmicas, a outros movimentos antropológicos, científicos, políticos, para que seja possível reutilizar saberes visíveis e invisíveis, múltiplos, que nos são passados pela força do tempo. É preciso saber remodelar as formas quânticas, as feitiçarias, ritos e gestos que chegam às nossas mãos para que possamos compartilhá-las de outros modos. Escreve Lygia:

As minhas mãos têm milhões de anos. São como crateras de terra gretada pelo passar de estações milenares, com rios correndo dentro, quase na superfície, veias onde corre o sangue projetado pelo coração que alimenta todo o meu corpo de oxigênio, veias entumecidas, fibrosas, em relevo, elástico e macias como o próprio balão cheio de ar. Veias que se as furássemos, elas provavelmente estourariam como eles e sobraria uma carcaça de ossos revestida por uma membrana, papel de seda, verde, azul, amarelo ou papel de embrulho, pardo, com cheiro de sebo, gordura e pão. Tive de aprender a usá-

las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias do que o resto do meu corpo. Havia nelas a sabedoria de milhares de anos, mãos que cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltações supremas. [...]

[...] Minhas mãos não passam de galhos, raízes retorcidas, secas, bicho vegetal, animal ou anjo no momento do toque, turquesas no momento do agarrar-se, alicate no momento do retirar-se. Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora às vísceras de onde brotaram vômitos e haustos de intuições para construir-se a realidade do meu mundo. Mãos que cavaram a minha permanência no mundo, que abriram a minha passagem através do novo nascimento depois da letargia violenta e branda loucura que se estendera por vinte e sete anos.

Mãos que se estenderam para o conhecimento de um Picasso, na avidez de uma procura, já na fase da construção, que gastaram todos os livros de conhecimento em arte, que passaram em cima de cada linha, de cada forma, de cada espaço, de cada cor, absorvendo, engolindo, vomitando o excesso, mãos que esboçaram os primeiros desenhos de escadas, que encontraram uma solução na contradição dos olhos e do conhecimento da lógica, para exprimir um espaço que nada tinha a ver com o espaço e que elas viviam. Mãos que se desdobraram pelo avesso, luva da própria forma, na gastura da procura, no “o fazer”, no “o destruir”. Mãos que alimentavam minha oralidade, unhas roídas até ao sabugo, a fome testemunhada, onde o alimento faltou, no começo, de uma maneira quase integral. Mãos que no cigarro compensavam a falta do alimento atrasado, da avidez do presente, da voracidade da vida. Mãos que nunca foram terminadas na sua forma definitiva, mãos de criança que pula corda, joga amarelinha, tira melecas do nariz, mãos que passearam pelo sexo à procura de uma resposta, que acariciaram sutiãs anônimos na expectativa de um dia preencher aquele vazio, que fugiram medrosas num apelo ou ordem para apanhar bolos, mãos que tremeram de susto na hora da escrita, mãos que cuidavam dos bichos soltos, que arrancavam violentamente flores carnívoras que traziam o bucho cheio de insetos condenados, que colhiam devagar e cuidadosamente flores para serem cheiradas com uma tal intensidade como se as incorporasse. Mãos que cavam agora meu túmulo, depois de construir meu berço, que desnudam as mentiras ditas, pensadas, vividas, que ligam a mim o objeto, que o afasta do seu uso, instituindo-o na sua poética, que nunca passam a página de um livro escrito, mas que escrevem e descrevem círculos sem álgebras ou matemáticas, que ensinam e propõem um caminhando, que corta este “caminhando”, engolindo-o até a imanência do ato (Clark, 2015, p.166).

Ao "vomitar o excesso" engolido "pelas mãos", pela passagem da mão pelos livros de arte, pelas páginas lidas e estudos feitos de Picasso e de outros artistas e pensadores, Lygia aponta que a herança recebida perpassa por muitos endereços antes de chegar até nós. Como uma artista que tem como traço principal a relação e a comunicação com o outro, seus trabalhos se tornaram uma forma de passar a herança recebida através da arte. O gesto de doar, de comunicar ao outro aquilo que foi aprendido, dando outro endereço à herança adquirida, aos inúmeros trabalhos produzidos e desmanchados, às inúmeras horas de leitura, é uma forma de partilhar um mundo sensível.

Partilhar é um princípio, gesto ético, político, democrático, uma atitude que alguns artistas têm como convenção, porque a arte deve ser sempre democrática. Isso ocorre devido à arte ter esse poder de ser compartilhada de diferentes modos. Sabemos que cada

quadro, escultura, pintura guardam uma multiplicidade de coisas e gestos que são renovados e repassados. Toda obra é uma multidão de outras coisas, de inúmeros gestos e heranças que por ali passam, reduzidas ou ampliadas pelo olhar de alguém. Dar forma e sequência às heranças, reduzi-las ou ampliá-las, é um procedimento contínuo de escolha e liberdade. Escolher o que se vai viver e o que será colocado de lado é um gesto precioso, porque, inconscientemente, estaremos reinterpretando e reafirmando aquilo que nos foi dado através de uma seleção, como afirma Derrida, “a começar pela “vida”. Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário” (Derrida, 2004, p. 13). Dessa forma, Derrida afirma que o gesto de dizer sim ou não às nossas heranças vai gerar outros possíveis procedimentos. Ao selecionar aquilo que ganhará mais vida em nossas mãos, estaremos sempre filtrando, interpretando e transformando essas forças quânticas, os encontros, e todas as redes erguidas e agenciadas antes de nós, como todo bom herdeiro faz.

E o que há de poético em tudo isso? É que vamos recriando outros gestos, outros campos estéticos, novas redes e relações poéticas e políticas, outros possíveis manifestos, territórios responsáveis pela fecundação de outras formas de pensar. E estaremos, em territórios de arte, convivendo com heranças recebidas, sabendo que elas estabelecem redes, partilham modos e meios de vida, dialogam com tempos, movimentam circuitos orgânicos, onde gestos são produtos de outros gestos que vêm de longa distância, inexplicáveis, incompreendidos muitas vezes, pois nem de tudo sabemos ou precisaremos saber.

As brevíssimas sensações que aparecem e desaparecem no *Breviário sobre o corpo* apontam para um campo de abstração explorado pelas mãos de Lygia, que sabia como as experiências da vida podem preencher, através das palavras, esse misterioso retângulo branco de papel. Uma artista-escritora que amava a relação que há entre as palavras e as coisas. O *Breviário* parece um grande caligrama, cujas palavras/frases vão se transformando em formas visuais curtas, alongadas, circulares. Nele, os desenhos são formados como fagulhas que produzem uma breve imagem. Uma imagem aparece, brilha e desaparece, para dar lugar a uma outra, que logo também desaparecerá como se fossem bolhas de sabão. O *Breviário* é feito da mesma matéria das bolhas de sabão. É preciso que uma imagem desapareça para que a próxima seja possível. Nesse texto dinâmico, circular, o tempo para as queixas, crises e vazios é logo substituído por minúsculos gestos banais, como se precisássemos entender a riqueza que há nas vidas rasteiras/comuns.

Desse modo, as sensações angustiantes perdem para a velocidade da vida, que sempre está crescendo nos intervalos. As palavras se comportam como as trepadeiras: elas vão se chocando umas com as outras até que surjam novos galhos de palavras. Palavras que se agarram em palavras até que uma imagem desdobrada de outra imagem produza uma outra sintaxe, uma esquizosintaxe, que surge diante da lógica da quebra, do fragmento, do vazio-pleno, de uma horizontalidade descontínua, de uma desconstrução que só é possível porque Lygia torce as palavras, torce a língua materna, até alcançar um outro modo de narrar. Lygia torce as palavras, assim como torce as coisas até transformá-las numa imagem poética em que o fogo da vida possa passar por dentro.

Até aqui tenho apresentado esse mundo das experiências sensíveis, que começa quando traço uma relação entre o corpo de Gregor e o corpo dos bichos clarkianos no primeiro capítulo. A sensibilidade das palavras de Kafka, junto a toda organicidade dos *bichos* de Lygia, revelam as triangulações entre o campo estético e o clínico. O gesto de desdobrar o corpo sobre os automatismos pertence a esses bichos que, por sobrevivência, só podem se dedicar às aberturas. Aposto também na sensibilidade dos gestos dos bichos, que produzem os casulos, de bichos que, através dos fios de seda, tecem a sua própria proteção; produzem a todo momento um gesto delicado diante da violência e brevidade da vida. Depois de nascerem, produzem um pós-nascimento até que possam, como borboletas, alcançar uma outra forma de vida que foi gerada pelos gestos de proteção e cautela. Bichos que ensinam o que pode um corpo quando desenham plasticamente suas arquiteturas biológicas, quando aliam arte e sobrevivência. Herança recebida das forças da natureza, invisível ainda aos nossos olhos humanos, que tentam decifrar os vãos e as coisas através de lógicas científicas, de explicações e classificações ampliadas pelos avanços tecnológicos.

A ciência tenta, através da ampliação dos seus microscópios, reter e cartografar as forças quânticas da natureza e os seus mistérios. Fotos cartografam e ampliam cada movimento em câmera lenta dos estágios de uma metamorfose, mas não é possível captar o indizível ou a força poética que existe em cada gesto ou estágio de criação. A ciência capta, assim como nós, uma parte do todo. O que ela pode fazer é alargar o resultado do espanto, de tudo aquilo que é revelado pelas lentes das câmeras até que se produza, cientificamente, um conjunto de palavras que tentam explicar a grandeza dos fenômenos.

No entanto, certas coisas ainda não podem ser vistas por essa ciência que foi inventada. Talvez essa tecnologia que possa ver o indizível ainda será inventada em algum tempo muito mais distante que este. Precisaremos de uma outra ciência que possa

ainda ser inventada para captar as relações que só podem ser vistas em outra dimensão. Enquanto essa ciência que temos ainda não consegue dar conta das forças quânticas que habitam o mundo, deixemos que os artistas continuem a fazer o seu papel. São eles que apresentam essas outras possíveis dimensões que nós ainda não alcançamos. São eles que nos apresentam esse outro mundo em camadas. São eles que misturam, como alquimistas, essas outras dimensões. E tudo que é visto pelos nossos olhos, as breves coisas, são apenas produto de grandezas ainda não palpáveis. Os artistas sabem de tudo!

Espero que possamos construir nossos pequenos breviários a partir de nossas experiências. Que possamos entender o que vale a pena ser prolongado e ressignificado pelas nossas mãos. Que possamos reconhecer e dar conta daquilo que nos foi entregue e, como bons herdeiros, partilharmos os gestos de sabedoria, de intensidade, que os ventos trouxeram até esse dia. Que possamos também ampliar os gestos comuns, a vida comum e a riqueza das formas breves.

8. ARREMATAR

Estudar as obras de Lygia Clark me fez entender que há um tempo clarkiano no campo das artes visuais. Esse tempo é respeitado até hoje por Lygia ser uma pensadora dos espaços e corpo no Brasil. Dentro desse tempo, muitas relações foram erguidas, expandidas, como a aproximação do espectador diante dos seus objetos de arte. Lygia os fez para que fossem compartilhados com o outro, dentro de enredos e roteiros nos quais o espectador não deveria somente contemplá-los, mas estabelecer uma relação de partilha e convivência.

Sua grande invenção, *Os Bichos*, percorre a minha tese desde as primeiras páginas. Ando com eles. Vários que chegam e se acoplam ao texto. Fiz com que eles fossem se acomodando e experimentei desdobrá-los ao longo do texto. Convivi com a sua ferocidade, com seus modos de expansão. Cheguei a uma boa conclusão: é impossível domar um bicho clarkiano, eles continuarão sua caminhada ao longo dos tempos. Serão repetidos, encenados, reduplicados em tecnologias múltiplas e avançadas. Foram feitos para serem manipulados. Assisti a peça *La Bête* em Salvador, e eles estavam lá no chão junto ao corpo do artista Wagner Schwartz, confirmando o que tinha apontado como tese: La Bête venceu a cafetinagem! Estava sendo encenada mais uma vez, com outros corpos sendo usados, com outras posições sendo produzidas ali no espaço deixado (linha-luz) pelo ator que lançara também o seu livro, que é mais um bicho, ou um breviário de um sobrevivente sobre a cafetinagem desse país.

Aqui devemos também enfatizar como Lygia dialoga com esse tempo que denominamos contemporâneo há muito tempo. Discutimos as relações expandidas, os efeitos do expandido nas artes e na literatura atualmente, mas não esqueçamos que essa artista já problematizava, através de suas estruturas maleáveis, o que a teoria aborda de uma forma mais enfática hoje na academia. A relação do espectador com a obra, a troca esgarçada entre os gêneros nos seus textos, a constatação de um plano filosófico e clínico que dialoga num mesmo plano horizontal com os traços das artes visuais nos remete, aqui, a uma criação de objetos estéticos muito abertos à experiência do fora, das coisas e das temperaturas que chegam. Relacionar-se é um mandamento em obras clarkianas. Entrar em contato com o objeto e invadi-lo é uma forma de convidar o corpo à dança, à desterritorialização, a busca de uma saída, linha de fuga que possa proporcionar ao sujeito vivenciar um outro modo de vida mais volumoso e latente. E que se entre precariamente nesses espaços criados por Lygia, sem saber o que pode ocorrer ao tocar em um dos seus

Bichos, ao olhar os seus *Casulos*, ao experimentar a espessura e o peso do *grande colchão*, o barulho e os cheiros dos seus objetos relacionais. Que não se saiba o que fazer com o presente recolhido da grande *Cabeça* feita após a artista juntar presentes dos seus alunos na Sorbonne e doá-los aos passantes. Que se entre de forma precária, que se submeta ao inacabado da obra, às suas intempéries, seus circuitos, às suas dimensões e ondulações.

Dentro dos planos, camadas erguidas por cada proposição, é importante que o sujeito encontre a plenitude e que ela seja mais intensa do que os nossos modos de desistência. Assim como no *Caminhando*, espera-se que os sujeitos, nós, possamos esculpir também respostas diante das cisões, dos buracos, dos silenciosos vãos que erguemos dentro de nós. Desterritorializar-se e manter-se dentro do circuito até que se chegue a uma outra ponta, a um outro caminho, produzindo outros cortes. Produzir, assim como os *Trepantes*, uma estratégia entre as estruturas, entre os blocos, entre toda a cafetinagem de um país ainda muito fascista. Isso será possível se nos agarrarmos ao que tem força, ao que pensa, à poeira que sobe das ruas, aos orgânicos partidos que resistem, aos corpos dos que nunca desistem dos levantes políticos. Logo, construiremos uma outra tecnologia que avance diante das estruturas cafetinadas, agindo pelos meios, desestabilizando os algoritmos através de agenciamentos múltiplos, a fim de que todo dia o outro lado também possa pensar na resistência e na esperança de seres que partilham um outro modo possível entre as estruturas e os planos apocalípticos.

Concluimos, então, que sempre haverá ventos que trarão um devir clarkiano, um modo de ver a vida a partir dos seus fluxos, de uma plenitude inventada e reinventada. E que sempre surja disso tudo um corpo nômade, um corpo de artista que se reinvente a cada apocalipse. Um corpo-bicho que se desdobre e se alongue através de democracias inventadas, de breves manuais escritos, de manifestos precariamente construídos e inacabados. Esperamos que o plano poético, o plano da criação e da invenção supere os outros planos que amedrontam o corpo. E que cada ser vivente possa produzir modos de vida que sejam vibrantes mesmo dentro dos nossos casulos, que os fios de seda possam arquitetar e esculpir mundos possíveis, porque o por vir é agora. “Viver é heroico”

REFERÊNCIAS

ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze: parte 1 (A-F). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (2h 37min. 28seg.). Publicado pelo canal Anderson Santos. 2min. 20seg. *et seq.* Disponível em: <https://vimeo.com/439544173>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CLARK, Lygia. 1968: nós somos os propositores. *In:* CLARK, Lygia. *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea). p. 31.

CLARK, Lygia. Bichos. *In:* LYGIA Clark: obras: estruturas neoconcretas. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021a. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55680/bichos>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Cabeça coletiva. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021h. Imagem 32. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/239/cabeça-coletiva>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Casulos. *In:* LYGIA Clark: obras: estruturas neoconcretas. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021c. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55679/casulos>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Conchas. *In:* LYGIA Clark: obras: estruturas neoconcretas. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021k. Imagem 4. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/58846/conchas>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Máquina: bicho. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021d. Imagem 1 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55680/bichos>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Máscaras sensoriais. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021f. Imagem 15. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Máscaras sensoriais. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021g. Imagem 27. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Máscaras sensoriais. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021e. Imagem 34. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Metamorfose nº 1: hexágono. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021b. Imagem 1. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/112/metamorfose-n-1-hexagono>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Objeto de semente. *In:* LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021j. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/248/objeto-de-semente>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Pedra. *In: LYGIA Clark: acervo: obra.* [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021. Imagem 4. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59403/pedra>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Saco plástico com conchas e serragem. *In: LYGIA Clark: acervo: obra.* [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/247/saco-plastico-com-conchas-e-serragem>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Túnel. *In: LYGIA Clark: acervo: obra.* [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021. Imagem 2. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/232/tunel>. Acesso em: 10 mar. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs I.* São Paulo: Editora 34, 1995

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, F. Kafka: por uma literatura menor. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida.* *In: DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica.* São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Maior de 68 não ocorreu.* Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 8. n. 1, p. 119-121, 1º quadrimestre de 2015.

DERRIDA, Jacques.; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOCE, Nacho. [Lula é carregado]. 1 fotografia. *In: ROSSI, Marina. Lula sobre Guedes: “Duvido que o demolidor de sonhos durma com a consciência tranquila”.* [Madri]: Ediciones El País, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/09/politica/1573332708_936242.html. Acesso em: 20 jun. 2023.

DUARTE, Marina. Wagner Schwartz: “O que fizeram com esta performance ajudou Bolsonaro a ser eleito, a dizer que a esquerda era um bando de degenerados”. *In: PÚBLICO. Entrevista: performance.* [Lisboa]: Público Comunicação Social, 2023. Print de tela com foto de Caroline Moraes. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/08/31/culturaipilon/entrevista/wagner-schwartz-fizeram-performance-ajudou-bolsonaro-eleito-dizer-esquerda-bando-degenerados-2061640>. Acesso em: 20 set. 2023.

FAGA, Cris. Protesto na Avenida Paulista [...]. 1 fotografia. *In: DUARTE, Marina. Wagner Schwartz: “O que fizeram com esta performance ajudou Bolsonaro a ser eleito, a dizer que a esquerda era um bando de degenerados”.* [Lisboa]: Público Comunicação Social, 2023. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/08/31/culturaipilon/entrevista/wagner-schwartz-fizeram->

performance-ajudou-bolsonaro-eleito-dizer-esquerda-bando-degenerados-2061640.
Acesso em: 20 set. 2023.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KON, Nelson. [Foto 3]. 1 fotografia. In: FOTOS: arquitetura: arquiteto: bardi, lina bo: Teatro Oficina, Elito Arquitetos e Lina Bo Bardi – São Paulo/SP, 1984. [S. l.: página virtual do fotógrafo Nelson Kon, 2023^a]. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

KON, Nelson. [Foto 3]. In: FOTOS: arquitetura: arquiteto: bardi, lina bo. [S. l.: página virtual do fotógrafo Nelson Kon, 2023^a]. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

KON, Nelson. [Foto 31]. 1 fotografia. In: FOTOS: arquitetura: arquiteto: bardi, lina bo: Teatro Oficina, Elito A

KON, Nelson. [Foto 31]. In: FOTOS: arquitetura: arquiteto: bardi, lina bo. [S. l.: página virtual do fotógrafo Nelson Kon, 2023^b]. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elisabeth Carbone Baez. Gávea: revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: n. 1, [1985?]. p. 87-94,

LEVI. Primo. *E isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARCELINO, Ueslei. *Um manifestante corre [...]*. 1 fotografia. In: G1 DF. Manifestação em Brasília contra governo Temer; FOTOS. Brasília, DF: G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/fotos-manifestacao-em-brasilia-contra-governo-temer.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA – MAM. O artista Wagner Schwartz na performance La Bête [...]. 1 fotografia. In: BENTES, Ivana. O corpo não pornográfico existe. São Paulo: Cult: Editora Bregantini, 2017^a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ivana-bentes-o-corpo-as-pornografico-existe/>. Acesso em: 22 jun. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA – MAM. O artista Wagner Schwartz na performance La Bête [...]. 1 fotografia. In: BENTES, Ivana. O corpo não pornográfico existe. São Paulo: Cult: Editora Bregantini, 2017b. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ivana-bentes-o-corpo-as-pornografico-existe/> Acesso em: 22 jun. 2023.

PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark*. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea). p. 15-21 .

PELBART, Pél Peter. Por uma arte de instaurar modos de existência. In: PELBART, Pél Peter. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2. Ed. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PERES, Eraldo. Confronto entre policiais e manifestantes [...].1 fotografia. In: G1 DF. Manifestação em Brasília contra governo Temer; FOTOS. Brasília, DF: G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/fotos-manifestacao-em-brasilia-contra-governo-temer.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2023.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benadetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RODA Viva: Ferreira Gullar: 2001. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1h 27min 30seg.). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v0s8PGegZTU>. Acesso em: 10 set. 2023.

RODA Viva: Ferreira Gullar: 2001. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1h 27min 30seg.). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v0s8PGegZTU>. Acesso em: 10 set. 2023.

ROLNIK. Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SA, Evaristo. Manifestantes entram em choque [...]. In: G1 DF. Manifestação em Brasília contra governo Temer; FOTOS. Brasília, DF: G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/fotos-manifestacao-em-brasilia-contra-governo-temer.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SAMSONOVVS. Crisálida borboleta. 1 fotografia. In: DEPOSIPHOTOS. Fotos de lagartas. [S. l.]: Deposiphotos, 2023. Disponível em: <https://depositphotos.com/br/photos/lagarta.html?qview=21327973>. Acesso em: 30 mar. 2023.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Cérebro ocidente/cérebro Brasil: arte-escrita-pensamento-clínica-tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

SCHWARTZ, Wagner. [Depoimento]. 4 set. 2023a. Instagram: wgnr.schwartz. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cww4Qpetk_G/?img_index=1. Acesso em: 31 nov. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. [La Bête]. Imagem 3. 1 fotografia. 4 set. 2023c. Instagram: wgnr.schwartz. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cww4Qpetk_G/?img_index=1. Acesso em: 31 nov. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. [La Bête]. Imagem 6. 1 fotografia. 4 set. 2023d. Instagram: wgnr.schwartz. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cww4Qpetk_G/?img_index=1. Acesso em: 31 nov. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. [La Bête]. Imagem 8. 1 fotografia. 4 set. 2023b. Instagram: wgnr.schwartz. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cww4Qpetk_G/?img_index=1. Acesso em: 31 nov. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. [La Bête]. Imagem 9. 1 fotografia. 4 set. 2023e. Instagram: wgnr.schwartz. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cww4Qpetk_G/?img_index=1. Acesso em: 31 nov. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. *A nudez da cópia imperfeita*. São Paulo: Editora Nós, 2023.

TÚNEL: filmagem da proposição túnel (1973) em 2012. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (8min 20seg.). Publicado pelo canal Lygia Clark Oficial. Frame do vídeo, aos xx min. xx seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iKaBgRNS2K0&t=16s>. Acesso em 12 fev. 2023.

TÚNEL: filmagem da proposição túnel (1973) em 2012. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (8min 20seg.). Publicado pelo canal Lygia Clark Oficial. Frame do vídeo, aos xx min. xx seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iKaBgRNS2K0&t=16s>. Acesso em 12 fev. 2023.

VELÁZQUEZ, Diego. *As meninas*. In: BARREIRA, Wagner Gutierrez. *As meninas: obra-prima de Diego Velázquez*. São Paulo: Aventuras na História: Perfil Brasil, 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/as-meninas-a-obra-prima-de-diego-velazquez.phtml>. Acesso em: 23 maio 2023. virtual do fotógrafo Nelson Kon, 2023b]. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

WOLFERTON, Bob. [Zé Celso]. [São Paulo], 2021 Instagram: @zcelso.ator. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMYCGe8MaiG/?hl=pt>. Acesso em 25 maio 2023.

WOLFERTON, Bob. [Zé Celso]. 1 fotografia. [São Paulo], 2021 Instagram: @zcelso.ator. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMYCGe8MaiG/?hl=pt>. Acesso em 25 maio 2023.