

Lygia Clark:

breviário sobre

o(s) *corpus*

107

Manuela Quadra de Medeiros¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo:

Este ensaio busca analisar a escrita de Lygia Clark, principalmente sua “escrita de si” por meio do conceito de *excrita*, de Jean-Luc Nancy. Os escritos de Lygia Clark foram compostos por meio de tensões que operariam nas bordas e nos limites do corpo e da linguagem; sustentadas também no limite entre realidade e ficção. Por isso, nos valem do conceito de *fissura* de Deleuze e de Raúl Antelo. Percebemos como sua vida e sua obra estão fortemente permeadas pelas relações entre arte e experiência; por isso, o corpo de Lygia está sempre inscrito em seu *corpus* artístico e literário.

Palavras-chave: Lygia Clark; escrita de si; corpo; fissura.

Resumen:

Este ensayo tiene como objetivo analizar la escritura de Lygia Clark, especialmente su “escrita de si” a través del concepto de *excrita*, de Jean-Luc Nancy. Los escritos de Lygia Clark fueron compuestos por tensiones que operan en las fronteras y dentro de los límites del cuerpo y lenguaje; poniendo en duda el límite entre realidad y ficción. Así que nos basamos en el concepto de *fisura* de Deleuze y Raúl Antelo. Nos damos cuenta de cómo su vida y su obra están impregnados fuertemente con las relaciones entre arte y experiencia. Por lo tanto, el cuerpo de Lygia siempre se inscribe en su *corpus* artístico y literario.

Palabras-clave: Lygia Clark; escrita de si; cuerpo; fisura.

A literatura [...] é também a infinita passagem entre dois corpos, a passagem tangível de um corpus a outro: do corpus do autor ao da obra. A escrita e o movimento na escrita apenas emergem no momento em que dois corpos afloram, quando dois corpos de escrita ressoam um através do outro.

Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari

Os escritos autobiográficos de Lygia Clark – encontrados em seus inúmeros diários e em suas correspondências epistolares – podem ser considerados autobiografias artísticas, estéticas, éticas – e, por que não, filosóficas – e nos levam a questionar qual seria a relação entre corpo (vida) do autor e seu *corpus* (sua obra). E, ainda, como ler essas relações para além das leituras tradicionais? Os escritos autobiográficos de artistas e filósofos têm sido lidos de duas maneiras, digamos, simplificadoras em demasia, que também simplificamos aqui: ou a vida do artista seria usada para explicar seu pensamento; ou seria totalmente desconsiderada qualquer relação entre corpo e *corpus*, como se isso fosse possível. Esses discursos simplificadores teriam em comum a impotência de pensar o corpo sem buscar significar por ele. Ou seja, impotência de tais discursos de fazerem justiça à *evidência* do corpo, ao *aqui* e *agora* de nossos corpos, para falar com Jean-Luc Nancy. Para falar do corpo seria necessário um discurso totalmente distinto, que seja capaz de falar *a partir* do corpo e não simplesmente *do* corpo. Um discurso, portanto, que busque, antes de produzir ou dar sentido ao corpo, afetá-lo em toda sua extensão e que, assim, o afete também em sua própria existência.

Como então poderíamos “tocar” esses “corpos-corpus” em lugar de simplesmente significá-los ou de fazê-los significar? Essa é também a pergunta que Nancy faz no livro *Corpus*, mas talvez, diz ele, “não se possa responder a este ‘como?’ do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*; enfim – está sempre a acontecer na escrita.” (NANCY, 2000, p. 11) A escrita *toca* nos corpos segundo o limite que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). O ponto de partida do autor seria pensar o corpo como interrupção do sentido. O corpo seria justamente o limite do sentido, o extremo para além do qual estaríamos diante da impotência de articular um discurso com sentido. O corpo, para Nancy, é onde se cede. (ou, arriscaríamos dizer, onde se *excede*).

Por isso, para escrever *a partir* do corpo, para reconhecer esse lugar que o corpo não tinha nos discursos, o sentido precisa ser abandonado ao seu próprio excesso. Seria preciso, então, para escrever o corpo, torná-lo *excrito*² ou seja, torná-lo alheio a toda significação, abandonar o texto sobre suas próprias margens.

Os ‘corpos escritos’ – golpeados, gravados, tatuados, cicatrizados – são corpos preciosos, preservados, mantidos em reserva como os códigos dos quais constituem os gloriosos engramas: mas não são o corpo moderno, esse corpo que lançamos diante de nós, e que vem até nós, nu, apenas nu, e de antemão *excrito* de toda a escrita.

A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-do-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite. Já não se trata de uma ‘queda’, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita *excrita*, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações. [...]

Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz *nosso*, que o faz vir a nós de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos: o corpo exposto da *população* do mundo. (p. 12-13)

Os corpos assim pensados, assim *excritos*, não são espaço preenchido (nem teriam a pretensão de vir a ser ‘cheios’), são espaço aberto, são lugares de existência. O *corpo-lugar* não possui dentro nem fora, não tem partes nem totalidade, funções ou finalidades. Mas, segundo Nancy, é a pele³ que pode ser diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, excitada, tensa, distendida, ligada ou desligada. Assim, o corpo dá lugar à existência – a qual, para o autor, tem por essência não

2 A palavra foi criada por Jean-Luc Nancy a partir de Bataille: “De una corta reflexión sobre Bataille y su comentário, yo quisiera solamente introducir a una palabra, lo ‘excrito’. ¿Por qué a partir de Bataille? A causa de una comunidad con él que va más allá, y que se pasa de la discusión teórica (que puedo imaginar viva, si no es que dura, con lo que se podría llamar la religión trágica de Bataille). Esta comunidad proviene del hecho de que Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A esse derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a esse derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*.” (NANCY, 2003, p. 39).

3 Lembremo-nos da frase de Paul Valéry que diz que “o mais profundo é a pele”.

ter nenhuma essência. Os corpos não teriam lugar nem no discurso, nem na matéria; mas, antes, têm lugar no limite e *enquanto* limite: “bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrição*.” (p. 18) No discurso de Nancy, *tocar* é sempre tocar um limite; o que se toca nunca é ‘a coisa mesma’, mas sim seu limite ou sua borda, a linha divisória e indivisível entre um dentro e um fora.

Nancy argumenta que o corpo deve tomar a palavra a fim de poder pensar a si mesmo, ou seja, realizar sua própria escrita. Para ele, no ensaio, escrever aparece como uma atividade corporal que não pode ser dissociada dos movimentos de *escrita*, de *excreção*, por ser produtora de um evento que acontece fora: da extremidade do escritor, de sua mão, sai o texto que alcançará o leitor em sua pele. Nancy nos diz que “*A ‘excrição’ (‘excription’) de nosso corpo, eis por onde é preciso passar primeiro. Sua inscrição para fora, sua colocação ‘fora do texto’ como o movimento mais ‘próprio’ do texto: o texto ‘mesmo’ abandonado, deixado no seu limite*”. *A escrita*, grafada com *x* por Nancy, torna-se então um movimento para o exterior – a partida de um corpo em direção a outro. A leitura, por sua vez, não é simples deciframento, é “tocar e ser tocado, estar envolvido com a massa dos corpos”.

Desse modo, podemos considerar os discursos de Lygia Clark, com seus corpos escritos conduzidos pelas marcas e pelos vestígios, como uma *escrita* desses corpos. *Excrever*, assim, colocaria em jogo as diferenças, tornando-as mais palpáveis; promovendo uma ampliação da escuta e de suas ressonâncias. Portanto, *excrever* esboçaria um devir. A *escrita* de Lygia Clark coloca o *corpus* em tensão, em tal estado de potência que ele extrapola os limites do texto e da linguagem. Por isso não seria possível *excrever o* ou *ao* corpo sem rupturas, sem descontinuidades, sem contradições e sem que o discurso faça desvios em si próprio. É preciso atravessar o sujeito para que o corpo seja capaz de dizer a singularidade, a força e a diferença que cada corpo é. Um corpo, assim, é uma diferença na medida em que se diferencia do resto dos corpos; e é a existência plural ou a coexistência dos corpos heterogêneos o que faz de todos e de cada um algo singular e insubstituível. O corpo e o *corpus* de Lygia Clark ressoam um por meio do outro e, assim, colocam a escrita em movimento.

A partir do discurso de Lygia Clark a respeito de sua própria obra, e, conseqüentemente, sobre sua vida, é possível depreender certo comprometimento político da artista – mesmo que ela tenha verbalizado sua postura apolítica –, principalmente por meio dos vínculos entre seus trabalhos e seus escritos e os contextos estéticos e políticos nos quais ela viveu. Isso não quer dizer que usaremos os escritos para explicar a obra, ou a obra para explicar os escritos; tampouco utilizaremos o contexto social para explicar a obra e o discurso, embora todas essas instâncias estejam intrinsecamente ligadas. A obra de Lygia não opera simplesmente como formulação de uma arte e de um discurso que se dirijam à vida, nem da mera religação entre arte e vida. Para Lygia, não há separação entre a invenção e proposição de obras artísticas e a invenção e construção de si mesma; toda sua obra é também um registro da construção de sua vida e do esforço para realizar-se ao mesmo tempo em que realiza suas obras-proposições.

Em 1971, Lygia Clark escreveu: “De hoje em diante, o testemunho de minha obra não é mais minha obra, mas eu-obra-pessoa humana.” (BORJA-VILLEL, 1997, p. 271). Com isso, a artista assumiria, definitivamente, sua proposta de viver a vida e a arte numa mesma esfera e tenta inserir sua estória na história. A “vida artista” seria, assim, uma espécie de testemunho de uma “realidadeficção” vivida por Lygia em suas experiências éticas e estéticas.

A busca de Lygia foi, nos seus trabalhos, desde os anos 1950, um processo de tornar orgânico o espaço geométrico; e, como poderíamos esperar, esse processo ultrapassaria o aspecto formal e se estenderia para a vida: a busca de tornar orgânico todo o projeto artístico que era também um projeto de vida, e que incluiria, claro, sua escrita. Em trecho de um diário de 1968, Lygia diz: “gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a obra que fazia no momento de cada sonho ligando a obra, a realidade e os sonhos como processo de toda essa minha luta de integração de tudo.”⁴ Os sonhos de Lygia Clark são aspectos fundamentais de sua “vida artista”. Muitas de suas proposições e ideias vieram para ela por meio de sonhos, como, por exemplo, *Baba Antropofágica*, de 1973, que consiste numa experiência em grupo, em que diversos participantes vão desenrolando fios de car-

4 Trecho dos diários, 25 de dezembro de 1968. Disponível em <http://www.lygiacklark.org.br/biografiaPT.asp>

retéis de diversas cores de suas bocas, com as mãos, a fim de recobrir o corpo de um participante que permanece deitado no meio desse grupo; ao final, todos os participantes se enroscam com os fios. Segundo Lygia:

Era um sonho da minha vida inteira. Eu abria a boca, tirava uma substância de dentro da boca, e ia botando para fora e ia perdendo a substância, eu ficava muito angustiada, não falava, um dia, eu depois que fiz as máscaras sensoriais, me lembrei de fazer uma máscara que tivesse uma carretilha e que a baba fosse engolida, mas só de eu pensar nisso acabei realizando um carretel na boca das pessoas. Nunca mais eu sonhei. Aí eu tive outro sonho: eu continuava a tirar a baba e de repente toda aquela parte... que saiu, virou um tubo de borracha e eu improvisei outra vez o tubo de borracha. Nunca mais eu sonhei isso.⁵

112

A importância que a artista dá aos sonhos e a tentativa de construir alguma coisa com eles, a fim de superá-los, já mostra uma certa ligação de Lygia com a psicanálise. Outro aspecto fundamental, também citado na fala acima, é a angústia e seus momentos de crise como pedras-de-toque para a proposição da sua vida-obra-pessoa humana⁶.

Lygia Clark tinha ligações com a pintura desde a infância, mas até os 30 anos vivia como dona de casa e mãe de três filhos. No ano de 1947, sofreu uma crise nervosa e, segundo ela, só conseguiu sair retomando a pintura e o desenho. Lygia utilizou a arte como ferramenta

5 Entrevista de 1980. Disponível em <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>

6 Lembremos que para a psicanálise, os sonhos, os dejetos (como a baba), e a angústia seriam uma só coisa. Poderíamos dizer que na trajetória de Lygia – especialmente em sua aproximação com a psicanálise – haveria uma certa busca do que Jacques-Alain Miller, a partir de Paul Valéry, chamou de *salvação pelos dejetos*: “‘Salvar-se’, a expressão é religiosa. Mas ela traduz razoavelmente que não se trata somente de saúde, de cura, mas do que além do sintoma ou sob o sintoma, é questão de verdade. De uma revelação de saber que carrega com ela a realização de uma satisfação e, se posso dizer, o desenvolvimento durável de uma satisfação superior. Então, a fórmula de Valéry, eu a deposito na conta da psicanálise. E digo que foi preciso que a psicanálise aparecesse com sua promessa de salvar pelos dejetos para que se percebesse que, até então só se havia procurado a salvação pelos ideais. É a Hércules que no mito é dada a escolha entre duas vias: a do vício e a da virtude. Tudo se passa como se a humanidade tivesse sido esse Hércules e que tenha se situado diante dessa escolha: a salvação pelos ideais ou a salvação pelos dejetos. E, como por uma escolha forçada, se poderia dizer que ela tivesse sempre escolhido a salvação pelos ideais até que Freud, o primeiro, lhe tenha aberto outra via, totalmente inédita, a da salvação pelos dejetos. O que é o dejetos? O termo tem muitas ressonâncias para aqueles que, mesmo que rapidamente, percorrem o ensino de Lacan. É o que é rejeitado [...]. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer enquanto que o ideal resplandece. O que resplandece tem forma. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejetos é in-forme. Ele prevalece sobre uma totalidade da qual ele é só um pedaço, uma peça avulsa.”

para a transformação de si⁷. Em 1960, trabalhou, por um ano, como professora de artes no Instituto Nacional de Educação de Surdos, no Rio de Janeiro. Ao observar aquelas crianças que eram, de certa forma, prisioneiras do silêncio, Lygia percebeu a importância de outras maneiras de se comunicar, como o tato, o olhar, o sentir a vibração das coisas nos corpos, os gestos, grunhidos e as expressões corporais: a importância do *sensorial*, que iria perpassar toda a sua obra.

Em 1962, casada com um *marchand*, Lygia viajou à Europa, conheceu diversas galerias de arte e viu sua série *Bichos* ganhar espaço e reconhecimento no meio artístico. Para a artista, essa série e essa fase estavam finalizadas, mas a inquietude seguia, fazendo-a se perguntar “Porque eu, que já fiz os meus Bichos, continuo pensando?” (BORJA-VILLEL, 1997, p. 145). A próxima proposição de Lygia seria o *Caminhando* – do qual já falamos – experiência decisiva para uma transformação da vida e da produção da artista. Na proposição de cortar uma fita de papel com uma tesoura consolida-se a experiência do fluxo que não cessa. Assim, a descoberta do tempo como um novo vetor de expressão surge para a artista; não o tempo mecânico, mas o tempo da vivência que se constitui em uma estrutura viva. A experiência entusiasmou Lygia a querer levar essa vivência ao “homem moderno”, para que, ao se situar no momento presente, no momento do ato, atingisse o “estado da arte sem arte”:

Arte não é mistificação burguesa. O que se transformou é a maneira de comunicar a proposição. Agora são vocês que dão expressão ao meu pensamento, tirando daí a experiência vital que desejam. Esta experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no ato da participação. Este sentimento de totalidade camuflado no ato precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário. É preciso absorver este sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência. (CLARK, 1980. p. 29)

A intensidade da vivência do fluxo contínuo e da percepção do instante teria sido tão grande que Lygia credita a essa experiência problemas cardíacos que a fizeram ficar de repouso durante um tempo.

Depois disso [Caminhando] tive uma crise mortal, a arte havia acabado para mim. Caí na cama e o diagnóstico foi

7 Ou seja, a arte vivida como uma espécie de “terapia confessa” para artistas e escritores como Ana Cristina César.

‘coronárias’. Pensei em morrer e para fazer meu mausoléu, comecei a trabalhar caixas de fósforos fazendo estruturas muito menos importantes como objetos do que os anteriores. Foi o que me tirou da cama e joguei para o alto a idéia de morte. O luto foi terrível. Não sabia o que expressar pois sabia que para mim a arte estava extinta. Nesta época sofri um grande acidente de carro, batendo a cabeça no chão, fora jogada fora do carro 7 metros, quebrando o pulso direito. Tive um enorme labirinto mas a cabeça desanuviou e achei que nela entrou uma certa ordem que não havia. Quanto ao pulso quebrado depois de tirarem o gesso me mandaram fazer o seguinte: metê-lo num líquido quente depois colocar sobre ele um saquinho de plástico. Um dia por acaso, o que não existe, eu peguei este saquinho, soprei ar dentro colocando um elástico para mantê-lo cheio. Na parte externa coloquei uma pedrinha, entrando em um dos ângulos e comecei a apertá-la devagar devagar com as mãos. “Nostalgia do corpo”, gritei louca de alegria. Foi o primeiro objeto feito desta série e o mais lindo também.⁸

Em carta a Mário Pedrosa, Lygia escreve:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas. (LINS, 1996, s/p)

O pássaro e o leão que nos habitam – nosso devir-animal? – e que passeiam e esperneiam incessantemente podem ser lidos como os fluxos contínuos pelos quais somos atravessados diariamente. O “corpo-ovo” não cessa de germinar e, de tempos em tempos, o volume de fluxos é tal que não se consegue mais expressar-se em sua atual figura. O pensamento inquieto é a ave que esperneia e precisa ser sacrificada, tornar-se mortalha: é já o início de um corpo-outro que nasce imediatamente após a morte. É essa abertura do corpo oferecendo-se ao outro que cria a necessidade de novas formas de expressão, novos modos de fazer arte, de propor vivências para que a artista possa compreender suas próprias experiências. É o que conta Lygia em carta a Hélio, datada de 21 de setembro de 1968:

Já bati queixo aqui [em Paris] por crise, angústia, mas

8 Manuscrito s/d. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/>

sempre *lúcida* para saber que aí [no Brasil] bateria da mesma maneira e que sou uma pessoa fundamentalmente só e terei que me agüentar sozinha. Estou começando a amarrar coisas e tive muita crise quando conheci o terceiro membro da Exploding que se chama Eduardo – misto de homem e bicho. Tudo cheira, prova, lambe e de uma sensibilidade tão aguda que me botou toda de antenas para fora de mim mesma, em relação a sua presença. Me arrebitou toda por dentro mas eis-me como sempre me recompondo, me amarrando já de outra maneira com outras aberturas. Fui deflorada na alma mas o corpo continuou virgem. Muito bacana você saber que pode ser jogada nessa altura da vida para o espaço embora caindo na terra abra um terrível rombo e o viva um pouco como um abismo sem fundo. Foi graças a isso tudo que pude recomeçar a trabalhar pois tive uma enorme e profunda necessidade de expressão. (FIGUEIREDO, 1998, p. 40)

Sua profunda necessidade de expressão encontraria saída na arte e na escrita. É por meio da criação que o artista procura enfrentar, superar, esgotar o mal-estar causado pela “morte” do seu eu atual: uma nova alma, já que a antiga fora deflorada, se molda para caber no corpo. Ao materializar seu trabalho, inscrevendo nele as marcas do defloramento, do encontro singular com o festim da vida e da morte entrelaçadas, é que a artista os enfrenta. Entretanto, esses processos nunca têm fim, o trabalho de construir-se por meio da criação artística é sempre da ordem do inacabado, do fragmentário; está em constante recomeço, amarrando-se sempre “de outra maneira com outras aberturas”.

A “enorme e profunda” necessidade de *expressão* de que fala Lygia Clark pode ser entendida também como uma necessidade de *excreção*, visto que a artista faz uso frequente de metáforas para seu processo de construção artístico que consistem nos movimentos de vomitar, ovular, parir, há ainda nessas metáforas a presença da baba, do suor, da devoração, defloração, do ser devorado. Para Georges Bataille, a excreção age como um processo de heterogeneização:

O processo de apropriação caracteriza-se, deste modo, por uma homogeneidade (equilíbrio estático) do autor da apropriação e dos objetos como resultado final, enquanto a excreção se apresenta como resultado de uma heterogeneidade e pode se desenvolver em um sentido cada vez mais marcado. Este último caso, por exemplo, representa a consumação sacrificial sob a forma elementar da orgia, que não tem outra finalidade que incorporar os elementos irredutivelmente heterogêneos à pessoa. (BATAILLE apud CÁMARA, 2014, p. 192)

A abordagem do excremento feita por Bataille procuraria tocar tudo

aquilo que escapa à razão; a excreção e seu processo de heterogeneidade são entendidos, assim, como algo que não pode ser apreendido nem sistematizado, como o desconhecido, como aquilo que escapa. Valorizar a excreção, portanto, seria uma forma de romper com o intelectualismo e com o racionalismo. Levar em consideração o excremento, que seria o que resta de tudo, é também uma forma de encarar a antropofagia menos como apropriação – que, segundo Bataille, seria um processo de homogeneização, e mais como a busca de uma alteridade radical (a partir do outro e também de si). Em carta de 22 de maio de 1969 a Mário Pedrosa, Lygia escreve sobre sua percepção dos movimentos feitos pelos artistas a fim de criarem suas obras:

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje vomitam a si mesmos em um processo de grande extroversão eu, solitária, engulo cada vez mais em um processo de introversão para depois realizar a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo por vez. Depois é um engolir novamente, um introverter-se quase até a loucura, para colocar um único ovo que não tem nada de inventado mas sim de engendrado... loucura? Não sei. Só sei que minha maneira de atar-me ao mundo é sendo fecundada e ovular. (BORJA-VILLEL, 1997, p. 18)

O processo criador de Lygia, assim, passaria também pela apropriação quando ela fala de engolir as coisas em um processo de introversão, mas, assim como o antropófago imaginado por Oswald de Andrade⁹, ela torna próprio o que seria impróprio, mas, ao mesmo tempo em que apropria, também desapropria; assim, tornaria impróprio o próprio. Lygia, então, expele seus ovos que revelam novas e outras possibilidades para o que parecia já estar determinado. Lygia escreveu em um de seus diários: “Sonho que estou tirando uma substância de dentro da minha boca, parecendo um chiclete imenso, sem fim. Fico sempre angustiadíssima e essa matéria nunca acaba de sair de dentro de minha boca.”¹⁰ A partir desse chiclete imenso que parece nunca ter fim, ou a partir da *Baba Antropofágica* da qual falamos acima, os restos conduziriam à potência do ser; ou seja, esses resíduos heterogêneos que escapam à razão, reabrem infinitas possibilidades de ser no mundo, de corpos capazes de acolher o mundo e de mundos para acolher os corpos. Em carta de 1974 a Hélio Oiticica, Lygia fala sobre esse processo de *excreção* que aparece em suas sessões de psicanálise com Pierre Fedida: “Meu corpo se abriu em

9 Principalmente quando ele propõe a “reabilitação do primitivo” a partir de Montaigne.

10 Sem data. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

todos os seus lados, saíram cachoeiras da minha barriga [...] Por aí você vê que o meu trabalho é a minha própria fantasmática que dou ao outro, propondo que eles a limpem e a enriqueçam com as suas próprias fantasmáticas: então é uma baba antropofágica que vomito, que é engolida por eles e somada às fantasmáticas deles vomitadas outra vez, somadas até as últimas conseqüências.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 248-249). Assim, podemos dizer que a subjetividade, para a artista, seria também definida como heterogeneidade.

Lygia Clark escrevia muito em seus textos e cartas sobre a necessidade de abandonar tudo para viver de – e para – a arte; e é o que ela faz em 1968, quando deixa sua casa, seus filhos e seus amigos e muda-se definitivamente para Paris. O objeto artístico, desde *Caminhando*, vai perdendo seu significado, e só interessa ainda para ser o mediador da participação. Os objetos vão ficando mais precários, e Lygia vai se afastando de uma arte “convencional” e, conseqüentemente, de parte de seu público. Mas, para ela, isso parece não ter importância:

Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim, tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só causa: servem só para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa. Se eu sinto hoje na vida esse estado que você [Hélio] sente e que chama alucinatório, é porque aprendi com as proposições a sentir esses mesmos momentos e, se não as tivesse feito, talvez nunca descobrisse esses mesmos momentos que são sensacionais. (FIGUEIREDO, 1998, p. 61-62)

Para a artista, o importante é proporcionar experiências para que o corpo-outro se expresse, se perca e se encontre consigo mesmo, e, para isso, servem os objetos precários, desde que eles privilegiem as sensações corporais do corpo humano. Lygia demonstra momentos de grande desilusão com o meio artístico, mesmo com artistas que foram seus amigos. Nesses momentos, Hélio Oiticica continua sendo um fiel interlocutor. “Urge ter coragem de renunciar a artificiosas compensações, urge ser despida, descascada até a nossa raiz” (BORJA-VILLEL, 1997, p. 167), dizia Lygia. Em sua trajetória, a artista reafirma muitas vezes sua disposição a se perder, a abandonar suas certezas, a questionar sua própria

identidade, a colocar em questão sua figura de artista para seguir com as experimentações, mesmo que os processos não sejam nada agradáveis. Escreveu Lygia em 1970:

Acho que coisas começam a se remoer dentro de mim e devo passar ainda por grandes transformações! É duro, mas o que se há de fazer? Devo estar agora com 15 aninhos de idade. Terei tempo de ficar adulta antes da morte? Poderei amar ainda na minha vida? Ou isso me foi tirado na relação direta sendo eu “o outro”? Até no ato do amor é como nos últimos trabalhos. Soergo como as camadas de plástico, tomo a estrutura proposta pelo outro e sou na sua medida para depois cair no plano sem forma definida, sem fisionomia própria até o fenômeno tornar a acontecer, o que pode ser com o mesmo parceiro ou outro que apareça... Passei ou ainda passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos, tal a identificação, menos eu própria! Estou à procura da minha cara e tem dias que me encontro, mas é raro e espero o dia lindo em que poderei fixar minha fisionomia tal qual é e aceitá-la na maior alegria... [...] se faço o que faço é porque assim o sou, e nada a fazer de melhor do que ser-se sendo o outro. (FIGUEIREDO, 1998, p. 171)

118

Lygia destaca a vivência e a experiência de ser-se sendo o outro, de estar sempre em devir. Seus atos têm a força de gestos simbólicos voltados para as potências do puro viver. “A gente trabalha na realidade com aquilo que os franceses chamam fenda, aquilo que você tem dentro e que é seu defeito interior, pessoal. Quando fazemos arte, no momento de fazer, conseguimos nivelar esse buraco, esse defeito interior, pessoal.” (FABBRINI, 1994, p. 97). Enfrentar a fenda, a fissura, é colocar-se diante de um abismo, e, muitas vezes, diante disso, as palavras emudecem, algumas crises se tornam paralisantes, o espaço de expressão se perde. Mas, para Lygia, as transformações se tornariam recorrentes quando houvesse a coragem de deixá-las acontecer. É justamente da experiência com o abismo que nascem algumas das principais obras de Lygia. Em 1969, por exemplo, ela criaria a *Máscara Abismo*, para proporcionar a quem a vestisse a sensação de estar caindo em um espaço vazio.

A imagem do vazio também é recorrente nos escritos de Lygia: “O vazio que se apodera de mim só pode ser entendido sentindo e assim creio que sentindo posso entendê-lo, mas não resolvê-lo.”¹¹ Inclusive, Lygia aconselhava a não tentar preencher o vazio, como disse para Jards Macalé, músico importante para a Tropicália: “Quando você se sentir

vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo.” (CLARK, 2005, p. 23)

O filósofo Gilles Deleuze, no livro *Lógica do sentido*, afirma que toda obra de arte, para ter o caráter de obra-prima, deveria provocar uma reverberação, como o ruído de um martelo ressoando em nossa cabeça a ponto de provocar uma fratura, uma ruptura e, dessa maneira, impor silêncio. A fissura faz-se necessária para poder, ainda segundo Deleuze, inserir o acontecimento na carne, e é pela pressão da fissura, da rachadura, da ferida – que devemos pensar. Deleuze, então, postula que é indispensável desejarmos a fissura mais do que desejamos a saúde, mesmo que a fissura signifique uma chaga, um ferimento:

119

Se perguntarmos por que não bastaria a saúde, por que a fissura é desejável é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a se destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem. (1974, p. 164)

Também no livro acima citado, *Lógica do sentido*, Deleuze trata “Do Acontecimento”, e diz que todo acontecimento deve ter uma estrutura dupla, ou seja, deve haver em todo acontecimento a infelicidade, mas também algo que seque a infelicidade, e que se efetue “sob o corte de uma operação” (p. 152). O acontecimento seria, pois, não o que acontece, mas *no* que acontece, isto é, “o que deve ser representado no que acontece” (p. 152). A dupla estrutura do acontecimento é denominada por Deleuze de *efetuação* e *contra-efetuação*, e seu caráter duplo está sempre se desdobrando em passado-futuro, pois o único presente que existe é aquele do “instante móvel que o representa” (p. 154), formando esse desdobramento, portanto, a chamada contra-efetuação. Isso significa que não basta tentar ter acesso ao acontecimento como um estado de coisas que se efetua no espaço e no tempo, mas sim devemos acessá-lo por meio da contra-efetuação, que seria a transfiguração do próprio acontecimento. Para isso, segundo Deleuze, é preciso ser uma espécie de ator de si mesmo, sempre pronto a desempenhar um papel que desempenha novos papéis, e a usar o humor para destituir a potência da opressão na sociedade e do ressentimento no indivíduo. Por esse motivo, Deleuze afirma que “a fissura continua sendo apenas uma palavra enquanto o corpo não estiver comprometido”:

Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura. [...] ser o mímico *do que acontece efetivamente*, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebradura de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera para outras vezes. (p.164) [grifos do autor]

É, portanto, no espaço da fissura – da fratura, da náusea, da vertigem – que o acontecimento, sua efetuação, sua contra-efetuação e seus desdobramentos são possíveis. Deleuze diz que a contra-efetuação libera o acontecimento para outras vezes, e, arriscaria dizer, que o libera também para outras vozes, outros corpos, outros desejos com seus objetos. Lygia escreveu, em diário de 1959:

O homem não está só. Ele é a forma e o vazio. Vem do ‘vazio’ para a forma (vida) e sai desta para o vazio pleno que seria uma morte relativa. Aí ele atinge um estado de ética no mais alto sentido. Enquanto o vazio permanece desligado do outro lado (vida) é preciso debruçar-se sobre ele, como um abismo e vivenciar nele o nada, a morte, a falta de significado.¹²

Portanto, a questão aqui não seria preencher o espaço vazio, mas debruçar-se sobre ele; seria, antes, cultivar a fissura, desejá-la, para que dela, de suas dobras e de suas bordas, todas as vozes, de todos os tempos, possam vazar, provocando uma mistura, e sendo capaz de apagar os limites, de ser um espaço de deslimites, ou, ainda, de ser uma espécie de *não lugar* onde todas as possibilidades estariam em aberto. Para Deleuze, nunca pensamos a não ser pela fissura, e seria justamente por essas rachaduras, abertas pelos momentos de crise e de angústia, que a necessidade de expressão de Lygia “vaza”.

No visceral ensaio “Breviário sobre o corpo”, Lygia escreve e inscreve seu corpo na escrita. A busca da artista parece ser a de ampliar um espaço de expressão que ultrapasse a fronteira do objeto de arte; que atravesse e se deixe atravessar pelo campo da escrita; que seja a extensão e a expressão de um corpo que se molda na relação de diálogo entre a vida, a escrita e suas proposições.

12 Diários, 1959. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

O aproximar-se, a não comunicação, o desejo expresso por meio de gestos, o apaziguamento do mesmo através do ato do amor, o silêncio que se segue, o instante do ato que se faz objeto, tal o intervalo criado pela impotência da expressão da comunicação da palavra. O encontro, a percepção do interesse mútuo revelado, a atração da pele, até onde “ela” ou em si e não do interior percebido, não falado ou expresso, onde a sabedoria do corpo, ultrapassando o seu próprio meio de aproximação até a promessa do psiquismo sugerido mas nunca completado? (CLARK, 2008, p. 21)

Nesse relato um tanto quanto alucinado, Lygia dá indícios da limitação de se expressar por meio de palavras, das ambivalências do verbo, e, diante disso, da importância do gesto: “Palavra, verbo, âncora que segura, cabo que afasta, gesto que aproxima e também afasta no ‘o querer’ e no banimento da solidão. O gesto que deglute o ato na imanência do seu significado.” (p. 122). O gesto seria uma espécie de comunicação primitiva, primeira, e se torna necessário quando um sistema de linguagem escrita não é suficiente, por ser regido por leis mais ou menos institucionalizadas. Lygia aponta, portanto, para a necessidade de uma poética do ato, gestual, espontânea, livre de amarras:

A alegria do descobrimento do momento percebido, vivido na imanência da comunicação tão primitiva quanto primária, tão autêntica quanto viva, trazendo em si um sentido nunca antes percebido, dois seres surdos e mudos, num mundo da dialética contraditória. A poética da substância do ato, limpa de toda a representação da linguagem. O aproximar-se, o afastar-se, o reaproximar-se na medida do desejo, o fluxo e refluxo do mar que cobre a areia, subterrâneo da origem celular, profundidade que ultrapassa o ritmo exterior embora se exprima através dele, que ultrapassa o sentido da beleza plástica, berço de uma poética orgânica e biológica, cosmogônica na sua única razão de ser. [...] A boca que tenta se exprimir e não consegue, que se transforma em linguagem nela mesma, fazendo com a língua o vocabulário do entendimento, desde a carícia do tato à mordida da raiva, da frustração ou da provocação. A boca que treme por não poder se exprimir pelo verbo, que tenta articular a palavra num esforço terrível e não consegue na impotência da não sabedoria mas também do conhecimento do que nela estaria inscrito, toma uma realidade nunca antes insuspeitada: de peça sobressalente a peça vital, coração do corpo de onde partem todas as potencialidades do comando na opção do momento. Polvo no ramificar-se, tentativa de abarcamento do significado do ser. (p. 122)

O texto de Lygia é algo que escapa de qualquer definição e, talvez por isso mesmo, seja um texto tão forte, pois desestabiliza a ordem

e foge do projeto edificador de alguma categorização de gênero, literária ou artística. Essa escritura ambivalente, que reúne aspectos biográficos e auto-oto-biográficos, elementos da contracultura, da resistência pela diferença, da loucura, da psicanálise, da linguagem estética, poderia se encaixar em todas e em nenhuma definição. Mas, o que nos interessa ao confrontar esses textos não é classificá-lo em gêneros, seja ensaio, ficção, autobiografia, relato. O que nos interessa é manter o texto e a leitura sempre em movimento, a fim de permitir que novos sentidos se armem nesse espaço heterogêneo da “vida-obra-escrita-pessoa humana” de Lygia. Vejamos, então esse ensaio e toda a escrita de Lygia como algo que cria realidades, e não como um texto que imita a realidade. A linguagem, assim como a arte, precede o homem, que a molda e a transforma.

122

No ensaio “O corpo da diferença: aparição crítica e cultura frouxa”, Raúl Antelo escreve:

Como dirá [Foucault] em seu ensaio sobre os homens infames¹³, a literatura, voltada a buscar o cotidiano para além de si próprio, a transgredir os limites, a descobrir, de forma brutal ou insidiosa, os segredos, a deslocar as regras e os códigos, a obrigar-se a confessar o inconfessável, a literatura, enfim, teve de se colocar, ela própria, fora da lei, ou, pelo menos, teve de fazer com que sobre ela recaísse a carga do escândalo, da transgressão ou da revolta. (2006, p. 41-42)

A escritura de Lygia, no “Breviário sobre o corpo” e em tantos outros textos – muitos nem chegaram a ser publicados – parece revelar justamente a necessidade e a obrigação que a autora sente de confessar o inconfessável, de transgredir limites, deslocar as regras e colocar-se fora da lei. São textos que, assim como sua arte em forma de proposição, não pretendem ser um espaço de imitação da realidade, mas, sim, produzir efeitos de verdade; retendem-se, enfim, um espaço capaz de multiplicar identidades e misturar as diferenças. Sua escritura de caráter ambivalente, transgride os limites do cotidiano a fim de dizer o indizível, expondo suas crises, suas angústias, suas vivências que querem, e talvez precisem, se transformar em arte, em proposições, em diálogos com o outro.

Descartemos, portanto, a leitura mimética do texto, que confunde realismo e relidade; antes, observemos como seus textos realizam mimetismos, que são capazes de metamorfoses – metamorfoses tanto da

13 O texto a que o autor se refere é “A vida dos homens infames” que se encontra no livro *Ditos e escritos*.

linguagem quanto da própria Lygia que, ao escrever, inscreve seu corpo no texto e os molda – texto, linguagem, corpo e arte – de acordo com suas necessidades de expressão. Lygia “eu-obra-pessoa humana” busca sair de qualquer enquadramento e se desloca em busca de contágios; tudo se faz nas relações entre eu e um outro.

Ainda no mesmo texto, Lygia escreve sobre as mãos:

Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora as vísceras de onde brotaram vômitos [...]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 27 anos. 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. Serão mãos de gente? Não. Bichos são elas na sua forma, na sua pujança, no seu nervosismo, na sua prematura velhice, na sua sabedoria no ato de criar, acariciar, sentir o mundo pela forma, pelo tato, conhecimento que vai muito além dos olhos. (2008, p. 116)

Ao aproximar as mãos a outros sentidos, como o olfato e os olhos, e aos bichos e “sua sabedoria no ato de criar [...] e de sentir o mundo [...] pelo tato”, Lygia valorizaria uma arte, de certa forma, selvagem, primitiva: uma arte de sensações. Nela, a busca do conhecimento pelo tato nos sugere que a arte seria antes uma espécie de mimetismo. Isso negaria, portanto, a arte como mímese, como vimos desde o início de sua trajetória artística.

Uma arte assim concebida não poderia ser limitada por valores moralizantes, deveria seguir os instintos dos *bichos* que nos habitam, sempre na direção de um devir. O processo de como Lygia se torna “eu-obra-pessoa humana”, é construído na e pela linguagem. Há, nele, muito de retórica e de discurso, por sua vez, sempre ambivalentes, híbridos e ambíguos, ou seja, abertos a infinitas possibilidades – que só se completariam quando postos em relação. Por isso, não importa uma essência das coisas, a linguagem de Lygia não tem a função de revelar aspectos concretos dos fatos – sejam eles autobiográficos ou não –; não busca, como vimos, a mímese. Segundo Emanuele Coccia, o mimetismo

seria “consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se e de reproduzir-se fora do próprio sujeito, de transmitir-se a outros [...]”. (COCCIA, 2010, p. 58). O que importa, assim, são os constantes processos de metamorfose¹⁴, de transformação de si e do outro, que são capazes de suspender os sentidos primeiros do discurso: é pela potencialização dos artificios que Lygia busca atingir e atravessar os corpos.

Felipe Scovino, curador da “Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark”, no ensaio “Todo artista é um suicida”, fala da produção escrita de Lygia como uma extensão da obra artística. Seriam, assim, dois planos que não permitem categorizações hierárquicas ou delimitação de espaços, mas que se colocam sempre em potência:

124

Na prática, essas duas potências (escrita e obra) desencadeiam uma força que não se configura nem fora, nem dentro, mas em permanente diálogo, costurando um terreno e provocando sensibilizações, mobilidades e infinita criação de possibilidades de apreensão de seu trabalho. A forma como a obra estava sendo vivida e arquivada por Lygia não separou espaços, pelo contrário: quando essas potências são combinadas, há uma possibilidade de ativação e multiplicação do sensorial por seu leitor/propositor. (SCOVINO, 2008, p. 124)

O título do ensaio de Scovino é uma referência a uma frase de Lygia, que, em entrevista de 1959, afirmou, sobre seu trabalho como artista plástica: “Todo artista é um suicida. Por quê? Porque ele se joga inteiro, se arrisca a todos os compromissos com a superfície que vai trabalhar. E quando o faz, ele não tem a menor garantia de estar certo naquilo que tenta.” (DANTAS, 1959). É isso que faz Lygia em suas proposições, em sua composição do “eu-obra-pessoa humana”, em sua escrita, coloca todas as suas dúvidas, suas angústias, seus amores, as figuras do vômito e do parto, que usava para simbolizar o “nascimento” de uma obra, as dificuldades financeiras e a dificuldade de ser compreendida no meio artístico, suas crises: tudo escapa pelo espaço da fissura, da ferida e se abre em uma potência singular que pode ser vista na força estética de sua obra.

Deleuze, no livro *Conversações*, afirma que “pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo; a história não é experimentação, é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a

14 Ver CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*.

experimentação de algo que escapa à história.” (1992, p. 132). É o que parece querer Lygia quando coloca o espectador no centro de suas proposições: fazê-lo pensar pelo exercício do experimental. Assim, o que era absorvido pelo espectador-participador, muitas vezes colocava em questão nossos comportamentos em sociedade, nossas certezas, a fim de nos fazer questionar sobre o mundo ao nosso redor e sobre nossas atitudes diante dele. “Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que dou, consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor... Isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês” (SCOVINO; CLARK, 2004, s/p), diz Lygia. A proposta da artista é fazer o corpo pensar por meio da experimentação, colocar e comprometer o corpo em tudo o que se faz, na arte, na vida e na escrita. “Lygia-obra-pessoa humana” se faz entre a força do experimental em sua vivência diária, nas experimentações com as linguagens e com as formas artísticas, que transformam a vida e a obra da artista em um emaranhado impossível de ser dividido.

BIBLIOGRAFIA

ANTELO, Raúl. “O corpo da diferença: aparição crítica e cultura frouxa”. In: FIGUEIREDO, Eurídice; GLENADEL, Paula (orgs.). *O francês e a diferença*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Trad. Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. “A propósito do instante(1965)”. In: *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopra*. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

_____. “Anotações”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark: catálogo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10- 21/12/1997.

_____. “Pensamento Mudo”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark: catálogo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10- 21/12/1997.

_____. “Considerações a alguém”. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark: catálogo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 21/10- 21/12/1997.

_____. “Breviário sobre o corpo”. In: CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (orgs.).

Revista Arte & Ensaios n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

DANTAS, Ismênia. *Lygia explica sua pintura: todo artista é um suicida*. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 11 out. 1959.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

LINS, Sonia. *Artes*, 1996. Disponível em <http://www.sonialins.com.br/pdf/artes.pdf>

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000.

_____. “Lo escrito”. In: NANCY, Jean-Luc. *El Sentido del Mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

SCOVINO, Felipe; CLARK, Alessandra (orgs.). *O Mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 2004.

_____. “Todo artista é um suicida”. In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte & Ensaios* n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2008.