

Linha como limiar, sonho e caminho

Patricia Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Na obra da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) há uma contínua transformação da linha, que vai de signo gráfico a estratégia agentiva e assim desfaz oposições entre sujeito e objeto, dentro e fora, cheio e vazio, tornando-se agente e vetor relacional entre corpo, coletividade e mundo. Seguindo alguns argumentos de Mário Pedrosa e Alfred Gell, podemos aproximar as linhas de Clark da força agentiva da linha como elemento gráfico, material e virtual na arte de grupos indígenas do Brasil, especialmente as pinturas faciais e corporais dos Kadiwéu e dos Kaxinawa.

Palavras-chave: Lygia Clark; Linha; Arte indígena

In the work of Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988) there is a continuous transformation of the line, which changes from a graphic sign to an agentive strategy. By this way, it undoes oppositions like those between subject and object, inside and outside, fullness and emptiness, becoming a relational agent and vector among body, community and world. Following arguments made by Mario Pedrosa and Alfred Gell, we can approximate Clark's lines to the agentive power of the line as a graphic, material and virtual element in indigenous art in Brazil, as in the facial and body paintings of the Kadiwéu and the Kaxinawa.

Keywords: Lygia Clark; Line; Indigenous art

A linha é um ponto que caminha, um ato de movimento que se desdobra em modulações de energia: "Entrelaçamento, teia. Traçados de muros, traçados de escamas. Unissonância. Polifonia. Linha que se perde, linha que se intensifica"¹. Assim, Paul Klee apresentou a arte gráfica como uma "viagem à terra do melhor conhecimento"², onde os elementos formais conduzem à abstração na medida em que são capazes de gerar formas e ao mesmo tempo preservarem-se visíveis. Interessado em explorar essas ideias sobre o papel e a tela, o artista suíço no entanto observou as possibilidades de sua abertura para um espaço ilimitado e vivencial: "Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços"³. Porém, a expansão dessa viagem para além dos suportes bidimensionais, como abandono do caráter gráfico desses elementos rumo ao material e temporal, encontraria realização em gerações posteriores e, notavelmente, no trabalho da artista brasileira Lygia Clark.

"Comecei com a geometria, mas o que estava buscando era um espaço orgânico, onde fosse possível entrar na pintura"⁴. Sua busca também parte da linha gráfica, signo que aos poucos vai tomando de assalto o plano até destruí-lo e, com ele, a ordem estável e limitada do espaço. Em 1960, ano em que surgem seus *Bichos*, ela escreve o texto *A morte do plano*, com o qual culmina sua transição de qualquer resíduo idealista no emprego do vocabulário geométrico, ainda vinculado ao concretismo, para uma arte de proposições vivenciais:

O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (...). Este retângulo em pedaços, nós o engolimos, o absorvemos em nós mesmos. Antigamente, quando o artista se colocava 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.⁵

Essa transição pode ser compreendida e de fato se materializa na viagem da linha através da obra de Clark, pelos diferentes sentidos e nomes que esse elemento assume desde o início do trabalho até seus momentos finais. Seguindo a sugestão dos *Bichos* e da metáfora antropofágica com o retângulo projetivo, podemos dizer que a linha vai devorando toda oposição entre sujeito e objeto, dentro e fora, cheio e vazio. No trabalho de Clark, a linha torna-se agente, capaz de produzir ações e relações, capaz de destruir e construir vínculos entre corpo e mundo, indivíduo e coletividade. Isso fica evidente nesta breve menção ao seu desdobramento a partir do plano: da linha-gráfica nas pinturas do início dos anos 1950 vemos surgir a linha-orgânica das *Superfícies*

¹ KLEE, 2001, p. 44.

² Ibidem, p. 43.

³ Ibidem, p. 46.

⁴ CLARK apud BRETT, 1994, p. 61.

⁵ CLARK, 1980, p. 13.

Moduladas; da linha-luz que corta e margeia os *Espaços Modulados* em 1958 salta a linha-dobra dos *Bichos* a partir de 1960; desta última, vem o mergulho no tempo com a linha-corte de *Caminhando* e, depois, a existência como nexos corporais na linha-trama de *Baba antropofágica*, já nos anos 1970.

Essa trajetória da linha funciona como eixo para a superação de uma concepção moderna da arte, em larga medida baseada na sintaxe de signos planares como a linha gráfica. Isso implicaria o abandono de suportes fixos ou permanentes e visaria ações diretas no mundo do espectador, com linhas materializadas em gestos e objetos, dotadas de agência relacional. O crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa foi um dos primeiros a observar essa transição, tendo como base empírica justamente a produção dos artistas brasileiros oriundos do neoconcretismo⁶. Clark foi uma referência fundamental para a identificação dessa nova etapa da arte ocidental, que Pedrosa chamou de pós-moderna. O que talvez não seja tão evidente, porém nos parece também fundamental como referência para a definição teórica dessa transição, é a arte dos índios Kadiwéu – ou Cadiueu, ou Caduceu em grafias mais antigas – do Brasil, que Pedrosa conheceu através da leitura e do contato com antropólogos que os estudaram, especialmente Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro.

Através das análises de Lévi-Strauss e Ribeiro, Pedrosa descobriu nas pinturas faciais kadiwéu uma arte de complexa agência social, capaz de atuar material e simbolicamente na criação do indivíduo e da comunidade. Esse é o tom de seu texto *Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje*, datado em 1968, que explicitamente aproxima a arte dos kadiwéu à arte pós-moderna que Pedrosa acompanhava como crítico. Central ao seu raciocínio são as diferenças indicadas entre esse modo de aproximação e aquele que se estabelecera entre a arte primitiva e o modernismo no início do século XX:

Apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade. A arte picassiana é apenas uma deformação da representação da realidade. A diferença é fundamental.⁷

Interessados na beleza, na vitalidade plástica e nas qualidades estruturais de objetos e imagens extraídos de sua função social e coletiva, fauvistas, expressionistas e cubistas não notaram seu caráter agentivo e participante no contexto de culturas tribais, onde a arte seria “a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade”⁸. Os artistas pós-modernos, ao contrário, estariam sensibilizados por essa capacidade da arte de realizar ações e conduzir a sociedade a comportamentos coletivos:

⁶ PEDROSA, 1981.

⁷ Idem, 1975, p. 222.

⁸ Ibidem.

Nessa diferença de atitude do artista de hoje com a dos Derains e Matisse do começo do século está toda a diferença que vai da arte de então, da arte cubista de um Picasso ou da arte abstrata de um Mondrian, à arte pós-moderna, popista ambiental ou de um Oldenburg ou um Segall, cinética com um Le Parc ou Schoffer, ambiental participante com uma Lígia Clark ou Hélio Oiticica.⁹

Segundo Pedrosa, os artistas pós-modernos buscariam uma equivalência entre seu trabalho e a arte negra ou a arte kadiwéu em seus contextos tradicionais, ou seja, aquela capacidade agentiva que parecia cada vez mais utópica na sociedade de massa, onde o trabalho artístico se via cultural e espiritualmente isolado, sem ressonâncias coletivas. O desejo do artista dos anos 1960 seria retirar a arte do nicho que lhe fora reservado no mundo capitalista, como gesto individual e inócuo ou objeto de contemplação e consumo. Assim, tendo descoberto uma arte participante nas culturas tribais, "o artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto"¹⁰.

Até que ponto essas ideias refletem ou são refletidas no trabalho de Lygia Clark, artista tão próxima a Pedrosa? Difícil precisar, mas a afinidade é mais que evidente. À morte do plano, suporte ideal modernista, anunciada por Clark em 1960, segue em poucos anos a proposta de participação do espectador. "Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação"¹¹, ela escreveria em 1968, mesmo ano em que Pedrosa conectava o experimentalismo daquela década à arte coletivista e agentiva dos indígenas. Configurava-se, nessas trocas, uma nova antropofagia? Cremos ser viável pensar essas aproximações com a estratégia antropofágica oswaldiana, que a partir de um elemento nativo propôs um método de apropriação e deslocamento cultural, não imagens estanques do mundo indígena. A operação pós-moderna descrita por Pedrosa é conceitual, não formal. O que interessou ao crítico na pintura facial kadiwéu não veio de perguntas sobre seu vocabulário visual, seu estilo ou significados simbólicos, mas sim de perguntas sobre a ação da pintura em rostos concretos e sua eficácia individual e coletiva. O que Pedrosa destaca na arte kadiwéu é a passagem do representacional ao agentivo, em surpreendente sintonia com a arte que o cercava¹².

Passagem semelhante, baseada em uma particular imbricação entre a arte contemporânea ocidental e a arte de tradições culturais não-ocidentais, marca o conceito de agência da arte do antropólogo britânico Alfred Gell. Arriscamos dizer que a crítica de Pedrosa toca questões que foram elaboradas, certamente em outro nível teórico, por Gell, também influenciado por Lévi-Strauss. Com Gell, a antropologia teria

⁹ Ibidem, p. 223.

¹⁰ Ibidem, p. 225.

¹¹ CLARK, 1980, p. 31.

¹² Cf. CORRÊA, 2016.

passado a fazer novas perguntas sobre as artes nativas não-ocidentais: não mais o que significam, mas sim como mediam e produzem relações sociais, como agem¹³.

Marcando uma ruptura com abordagens centradas na interpretação dessas produções como sistemas simbólicos, representação visual de conceitos, valores e formas de organização social, Gell chamou atenção para a possibilidade de se compreenderem os próprios objetos como sistemas de pensamento e ação, que não funcionariam em registro icônico nem simbólico, mas sim indicial, como algo que leva à inferência de ações ou intenções de um agente¹⁴. Porém, sua contribuição à antropologia da arte deve muito à sua apropriação de perguntas que, pelo menos desde Marcel Duchamp, os artistas já faziam sobre a natureza de seu trabalho e suas operações – àquilo que o antropólogo identificou como “arte conceitual”¹⁵, cujo sentido estaria em uma atividade relacional e cognitiva, na condensação de meios pelos quais “as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo”¹⁶. Como vimos em Pedrosa, a experiência com a arte de seu tempo produtivamente atravessou e se deixou atravessar pelo conhecimento de tradições não-ocidentais – mesmo sendo a abordagem do crítico desprovida de qualidade ou intenção antropológica.

Seguindo os argumentos desses dois autores, podemos aproximar a linha caminhante de Lygia Clark da força agentiva da linha como elemento gráfico, material e virtual na arte de grupos indígenas do Brasil, especialmente as pinturas faciais e corporais, atividade eminentemente feminina, entre os kadiwéu e os kaxinawa. Estaríamos assim procedendo a uma busca pelas origens da arte brasileira, por um elemento essencial capaz de conectar os índios do Brasil à arte nacional? Não. Justamente porque a linha não é uma essência, mas uma variação de energia ou um ato, como nos mostrou Klee, ela teria a capacidade de se mover entre diferentes domínios culturais. Ou ainda, como indicou Gell a respeito do trânsito de objetos entre contextos etnográficos e artísticos: a linha só pode fazer isso porque, de fato, “não tem nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades”¹⁷. Assim, algumas leituras antropológicas nos conduzem entre diferentes modos pelos quais as linhas são postas a trabalhar no corpo individual e social, podendo convergir com a agência da linha em um trabalho específico de Clark, *Baba Antropofágica*, de 1973.

Linha como limiar

A partir de 1964, quando a linha faz seu movimento final de conversão a gesto em *Caminhando*, uma palavra ganha força nos textos de Clark: ritual¹⁸. Uma dimensão liminar se torna mais frequente nas propostas da artista à medida que estas avançavam para a fase final de sua produção. A psicanalista Suely Rolnik, que esteve muito próxima de Clark nessa fase final, colaborando com a artista no registro das

¹³ Cf. DEMARCHI, 2009, p. 180.

¹⁴ Cf. GELL, 1998, p. 12-27.

¹⁵ Idem, 2001, p. 189.

¹⁶ LAGROU, 2013, p. 13.

¹⁷ GELL, 2001, p. 190.

¹⁸ Cf. CLARK, 1980, p. 27.

propostas terapêuticas¹⁹, assim relata uma experiência da *Baba antropofágica* realizada em 1994:

Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim (...). Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.²⁰

Segundo a estrutura básica dos ritos²¹, entre um antes e um depois há o estado liminar em que se processa coletivamente a passagem entre duas fases no curso da vida. Esse estado se caracteriza pela ambiguidade e abertura, pela dissolução de um sentido de identidade e pela desorientação, quando as práticas, atitudes e pensamentos da vida cotidiana são suspensos e deslocados. Esse estado foi ainda trabalhado na teoria da performance pelo antropólogo Victor Turner, que ampliou o conceito de liminaridade e o conectou ao de *communitas*, definindo a relação dialética existente em todas as sociedades que ritualizam suas transições sociais ou culturais: a exposição do indivíduo alternadamente à experiência de estruturas ordenadas e antiestruturas. A liminaridade é uma antiestrutura, situação excepcional e passageira que interrompe o fluxo regular da vida estruturada; é um estado de desordem que se constitui em *communitas*, agrupamento dos indivíduos liminares.

Turner compreendeu a dialética entre o poder coercitivo da estrutura e o caráter anárquico da *communitas* para além dos contextos tradicionais dos estudos antropológicos, abrangendo diversos grupos de algum modo marginais ou "fracos"²², como seriam as mulheres em sociedades patriarcais e *hippies* ou artistas na sociedade moderna ocidental. De certo modo, as proposições coletivas de Clark instauram situações-limite, *communitas* com seu peculiar poder dos fracos de reelaborar, devorar as normas de interação social e a própria hierarquia das estruturas que governam o

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 49.

²⁰ ROLNIK, s/d, s/p.

²¹ VAN GENNEP, 2009.

²² TURNER, 1974, p. 137.

mundo da arte. Para Clark, “ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo”²³.

A experiência da *Baba Antropofágica* descrita por Rolnik reconstitui esse momento de perda como vivência individual e coletiva, uma suspensão do sentido de identidade no emaranhado de linhas entre os participantes, formando um corpo ambíguo, instável: “propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração”²⁴. A proposição da *Baba* é, afinal, a de um limiar que intensifique o corpo como “aventura vital”²⁵, potência de transformação. Na prescrição dessa sequência definida de ações, Clark queria reencontrar e produzir um estado de metamorfose que permitiria à subjetividade suportar contingências, esvaziar identidades e experimentar a própria mudança como força criativa. A isso Clark chamou de “estado de arte sem arte”²⁶. Para além da eventual semelhança entre as imagens de *Baba* e imagens de atividades de pintura corporal indígena, é a ação transitiva – destrutiva, reconstrutiva – da linha sobre o corpo que mais interessa aqui.

Linha como sonho

Um dos estudos a fundar a compreensão das pinturas corporais e faciais indígenas como atividades de “fabricação de corpos e pessoas”²⁷ foi o realizado por Lévi-Strauss com os índios kadiwéu no Brasil. O conhecimento desses estudos é o que aparece no texto em que Pedrosa relaciona a arte kadiwéu à arte de Clark e Oiticica. Ao atuar sobre uma face viva, os desenhos assimétricos kadiwéu produzem a disjunção de sua natural simetria em prol de uma harmonia artificial, inventada por cortes e rebatimentos de linhas. Sua arte, “em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma efetivamente um rosto verdadeiro”²⁸, operação que Lévi-Strauss entende como um “desdobramento da personalidade”²⁹, agenciamento de oposições e inversões visuais no plano individual, que agem como relações invisíveis no plano da coletividade.

Porém essas pinturas assimétricas não representariam a estrutura da sociedade kadiwéu, mas sim uma forma de organização marginal que, no entanto, poderia resolver seu dilema social. As rígidas castas hereditárias e endogâmicas dos kadiwéu faziam a natalidade cair a ponto de pôr em risco sua existência. As pinturas traduziriam uma solução que eles conheciam através de outros grupos étnicos, como os “fracos” guaná que foram seus servos, mas não puderam ou quiseram adotar: a divisão das castas em metades com regras de casamento invertidas, o que dinamizaria a procriação através de uma espécie de equilíbrio assimétrico por divisões, inversões e rebatimentos sociais. As linhas pintadas apenas por mulheres e em mulheres faziam encarnar essa antiestrutura a partir do eixo simétrico do rosto. Assim, soluções para dilemas reais se deixavam sonhar no corpo social, como um modo de abordar, elaborar e desejar a

²³ CLARK, 1980, p. 28.

²⁴ Ibidem, p. 30.

²⁵ ROLNIK, s/d, s/p.

²⁶ CLARK, 1980, p. 28.

²⁷ LAGROU, 2013, p. 102.

²⁸ LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 290.

²⁹ Ibidem, p. 295.

ultrapassagem de suas contradições: “E, já que não podiam tomar consciência dele e vivenciá-lo, puseram-se a sonhá-lo. Não de forma direta, que teria se chocado com seus preconceitos; de forma transposta e na aparência inofensiva: em sua arte”³⁰.

Em *Baba Antropofágica* as linhas são também um modo de sonhar e reinventar a coletividade. Essa proposta de fabricação coletiva do corpo deseja se instaurar como peculiar dialética antiestrutural na sociedade, forma momentânea de seu ultrapassar, resposta àquilo que Pedrosa descrevera como uma ansiedade dos artistas por refazer os vínculos sociais do trabalho de arte para além das tramas do individualismo e da experiência fragmentada no capitalismo. Para Clark, o artista deve propor uma “experiência comunitária”: “não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição”³¹.

Linha como caminho

Entre os índios kaxinawa, estudados pela antropóloga Els Lagrou, a linha pintada em corpos ou tramada em tecidos e esteiras são meios para a construção e a destruição de formas que continuamente envolvem a vida e orientam-na. Lagrou destaca principalmente a modalidade de desenho expressa pela palavra *kene*: motivos gráficos abstratos e geométricos exclusivamente produzidos por mulheres e que são concebidos como traçados de caminhos adquiridos dos espíritos. Traçar as linhas sobre a pele ou envolver a pele com as linhas tecidas são modos de estabelecer ligação e continuidade entre o mundo dos seres humanos e não humanos, entre seres visíveis e invisíveis. Essas linhas agem. Por um lado, os *kene* fixam a forma do corpo humano num mundo concebido como intrinsecamente transformável e dominado por espíritos sem forma, que podem roubar as formas humanas; por outro lado, os *kene* são caminhos visualizados em sonhos ou transe, que ligam, filtram e orientam o acesso a mundos diferentes: em uma rede, por exemplo, “o desenho pode acabar interagindo com o estado de agonia de um doente, levando-o para o caminho dos mortos”³².

Assim, as linhas dos kaxinawa agem conectando e separando a vida entre níveis existenciais contraditórios; seus desenhos comunicam “uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades”³³. Os corpos kaxinawa transformam-se, são modelados pela intervenção de outros corpos que os protegem com as linhas. O *kene* “é a principal linguagem estruturante da sociedade e do cosmos kaxinawa”³⁴ e sua aplicação acompanha e define as fases de transição do indivíduo no corpo social, marcando não apenas ritos de passagem mas também, digamos, ritos de permanência.

Voltemos aos caminhos da linha pelo trabalho de Clark. Se nos *Bichos* a linha age como trama interna, virtualmente concêntrica, em *Baba Antropofágica*, ela costura e

³⁰ LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 186.

³¹ CLARK, 1980, p. 37.

³² LAGROU, 2013, p. 101.

³³ Ibidem, p. 93.

³⁴ LAGROU, 2007, p. 537.

descostura o fora e o dentro: concebida no contexto das terapias experimentais de Clark, sua experiência corresponderia a uma diluição dos contornos corporais, um aventurar-se “pela processualidade fervilhante de nosso corpo-vibrátil sem imagem”³⁵, comparável à intensidade de uma viagem além da representação, da figura e do humano, “bicho devorando o homem”³⁶. As linhas – aprendemos com os kaxinawa – são os caminhos nessa viagem entre destruição e construção de formas, caminhos para se perder e voltar outro, transformado.

Referências Bibliográficas

BRETT, Guy. “Lygia Clark: In search of the body”. In: *Art in America*, n. 130, 1994, p. 57-108.

CLARK, Lygia et alli. *Lygia Clark. Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1980.

CORRÊA, Patricia. “Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa”. In: *Revista VIS*, vol. 15, n. 2, 2016. Consulta em 29/10/2016. <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/19981/14488>

DEMARCHI, André. “Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea”. In: *Espaço Ameríndio*, v. 3, n. 2, 2009, p. 177-199.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como Armadilhas”. In: *Arte e Ensaios*, v. 8, n. 8, 2001, p. 174-191.

_____. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

KLEE, Paul. “Confissão criadora”. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001, p. 43-50.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks. 2007.

_____. *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 279-309.

_____. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mário. “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 221-225.

_____. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205-209.

ROLNIK, Suely. *Por um estado de arte - a atualidade de Lygia Clark*. Consulta em 16/07/2016. http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans_corrigido.pdf

³⁵ ROLNIK, 1997, p. 343.

³⁶ Idem, s/d, s/p.

_____. "O híbrido de Lygia Clark". In: BORJA-VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 341-348.

TURNER, Victor. *O processo ritual. Estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2009.