

Caminhando com e além de Lygia Clark: cortes e proximidades entre arte, pedagogia e clínica

Walking with and beyond Lygia Clark: Proximities of art, pedagogy and care

Resumo: *Caminhando* (1963), proposição pioneira de Lygia Clark da arte como um ato e não como um objeto, convidando-nos a simplesmente cortar/caminhar ao longo de uma fita de Möbius de papel, ainda propõe uma reviravolta radical no que consideramos arte, subvertendo ou pelo menos suspendendo a separação entre dentro/fora, sujeito/objeto e arte/vida, onde o ato de se fazer é no *entre*. Ancorada numa leitura tanto atenta quanto errante do *Caminhando*, este artigo propõe cortes e proximidades entre práticas experimentais da arte, pedagogia e clínica da época e paralelos contemporâneos pelo ato de caminhar investigando seu desejo de escapar o controle disciplinar do corpo dentro das instituições – museu, escola, clínica – e de cortar laços com suas normas. Em meio a esses cortes e proximidades, espero abrir um caminho gerador de afinidades, diferenças e emaranhamentos éticos. Um caminhar que seja ao mesmo tempo recuperação histórica e meditação crítica sobre práxis.

Palabras clave: Caminhar; Arte; Pedagogia; Clínica; Lygia Clark.

Abstract: *Caminhando* (Walking) (1963), the pioneering proposition by Brazilian artist Lygia Clark of art as an act and not as an object, still radically challenges our understanding of art. Inviting us to simply cut/walk along a Möbius strip of paper, the piece subverts or at least temporarily suspends the separation between inside/outside, subject/object and art/life, where the act of art-making or doing is this very in-between. Anchored in a close and errant reading of the proposition, this article explores proximities between experimental art, pedagogy and therapy of the time period and contemporary parallels focusing on

walking as a practice, pointing to their shared desire to escape the disciplinary regulation of the body within institutions – museums, schools, clinics – and to cut ties with their norms. Amidst these proximities, I hope to open a generative path of affinities, differences and ethical entanglements. Walking that is at once historical recovery and critical meditation on praxis.

Keywords: Walking; Art; Pedagogy, Clinics; Care; Lygia Clark.

Em jogo não está a conjugação dos verbos no futuro ou o futuro dos verbos, mas o gerúndio como pulso de todo verbo. (Marcia Sá Cavalcante Schuback, 2019, p. 51).

Brisa. Tesoura. Risada. Somos um grupo de mulheres artistas e pesquisadoras interessadas na obra de Lygia Clark reunidas para fazer nosso próprio *Caminhando* – a proposição radical de Clark, em 1963, da arte como um ato e não como um objeto, convidando-nos a simplesmente cortar no sentido longitudinal a superfície de uma fita de Möbius de papel.¹ É um domingo quente de dezembro. Nos encontramos nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetados por Roberto Burle Marx. O clima é de carnaval, com famílias comemorando formaturas, grupos de capoeira, músicos e dançarinos ensaiando... Como disse o crítico e curador Frederico Moraes (1997, p. 64), “o Rio está todo fora”. Cortamos, escutamos e relacionamos – o som da tesoura, o fluxo à nossa volta, os movimentos rítmicos das mãos – nossas mentes divagam... Começamos a falar sobre caminhar, arte e escolhas. Numa discussão com terapeutas no início da década de 1980, Clark disse que costumava convidar pessoas para fazer essa proposta em sua casa (in Rolnik, 2006, p. 59). Talvez um

[1] *Nota adicionada em Notas Finais

aparte, mas é um comentário que considero intrigante. Até onde sei, essa é a única referência em que a artista menciona isso. Que *Caminhando* possa ser entendido não apenas como uma imersão em atos de caminhar/cortar como arte, mas que tais atos possam ser mais ressonantes se forem feitos em conjunto, fora de contextos institucionais em casa, em silêncio ou em conversa animada, reforça e expande ainda mais a reconfiguração radical da relação artista/obra/público no cerne da proposição. Também, podemos dizer, inicia uma linha direta para os experimentos coletivos de Clark na Sorbonne na década de 1970 e situa o começo do arco terapêutico de sua prática. Um conjunto de obras que a artista e teórica da performance Eleonora Fabião (2014, p. 296) descreve como “proposições profundamente participativas em algum lugar entre a escultura social, *assemblages* psicofísicos, pedagogias experimentais e as terapias coletivas”.²

Talvez vale abrir um parêntesis aqui para dizer que Clark, numa entrevista com a jornalista Celine Luz em 1975 sobre seu trabalho na Sorbonne, se apresentou como “‘professora’ – entre aspas já que nunca o fui”.³ Podemos ler este “entre aspas” de forma a duvidar de seu papel, ao auto-ironizar numa proposta contra os modelos vigentes. A partir de seu conceito de artista como propositor, Clark atuava como professora propositora, pelo qual um conteúdo será experimentado e elaborado coletivamente, não como forma dada. Aprendizagem, vivência, arte e terapia se mesclam, duvidando de todas estas categorias, ao mesmo tempo, abraçando-as no *quase* e no *entre*.

É este “entre aspas” de duvidar e contrariar e o “lugar entre” como Fabião anotava, bem como seus mundos singulares de convergência e divergência, préfigurados por *Caminhando*, que

me interessam explorar; um entre complexo, rico e emaranhado, um “entre” de dúvidas e que desafia definição. *Caminhando* perturba categorias e incorpora as crises de subjetividade, arte e institucionalidade emergentes após as duas guerras mundiais. Como uma obra agora canônica na história da vanguarda brasileira, rotulada e posicionada em meio às práticas artísticas participativas de meados e finais do século XX, muitas vezes perdemos de vista as perturbações profundas de categorias e crises das quais a obra incorpora. Aqui, portanto, proponho afastar-me da linguagem mais comum de participação quando me refiro ao trabalho de Clark para procurar outros termos.

Sua obra partilhava o existencialismo da antiestética da época juntamente com diversas práticas experimentais, fossem as esculturas sociais, pedagogias alternativas ou terapias coletivas. Nelas, corporificava-se um desejo radical de escapar à regulação disciplinar do corpo dentro das instituições – museu, escola, clínica – e de cortar laços com *business as usual*. Uma radicalidade que buscava um fora de si mesmo: uma arte *del* na rua como os delírios ambulatórios de Hélio Oiticica e Lygia Pape caminhando pela cidade; um ensino no ar livre nos cursos de Anna Bella Geiger ou uma “deseducação” para contestar os padrões culturais da época nos cursos “Corpo, Som, Palavra” da coreógrafa Klaus Vianna, do dramaturgo Paulo Afonso Grisolli e o músico Sidney Miller, no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro no 1970-71; ou a anti-clínica de experimentos de convívio comunitárias rurais com crianças autistas na França nos anos 60 e 70 de Fernand Deligny.

Abraçando um espaço de negação como campo fértil, crítico e libertador, a anti ou contra-arte, assim como pedagogia e clínica alternativa da época desmantelaram fronteiras disciplinares,

[2] Nessa e nas demais citações de textos em inglês a tradução é da autora, salvo indicação em contrário nas referências. No original: *deeply participatory propositions somewhere between social sculpture, psychophysical assemblages, experimental pedagogy and collective therapies*.

[3] *Nota adicionada em *Notas Finais*



Figura 01-05. Registros de um encontro-ato caminhando, 3 de dezembro de 2023, jardins do MAM Rio. Proposta por Jessica Gogan em colaboração com a artista Mariana Guimarães e a esquizoanalista Gabriela Serfaty e convidadas: Livia Abreu, Marina Fraga, Beatriz Galhardo, Daniela Mattos, Liana Nigri, Juliana Ronchesel, Michelle Sommer, Victoria Tarak, Caroline Valansi e os filhos Ava, Dante, Livy, Mira e Ravi). Fotos: Jessica Gogan.

borraram as relações entre corpo e lugar, dentro e fora, si e outro, deslocando-se para o mundo num caminho de relacionalidade.

Este artigo explora essa relacionalidade radical propondo uma leitura tanto atenta do *Caminhando*, quanto errante, a partir do que o artista Luis Camnitzer (2015) sugere como crítica geradora, “olhar ao redor da arte”.⁴ Menos como tentativa de examinar um *zeitgeist*, embora isso seja certamente parte do meu interesse, mas sim como provocação de proximidade para explorar sinergias possíveis entre as práticas experimentais da arte, educação e clínica daquela época e investigar a precariedade e as crises das quais emergiu esse experimentalismo que ainda (in)formam nosso presente. Caminhando em meio a essas proximidades, espero abrir um recorte gerador de afinidades, diferenças e emaranhamentos éticos. Um caminhar que é ao mesmo tempo recuperação histórica e meditação crítica sobre a práxis. Uma pesquisa em processo.⁵ Um texto de cortes e proximidades. Uma escrita ambulante com e povoado por diferentes vozes. Laços emaranhados, desdobrando, tateando e abrindo caminhos.

O crítico de arte britânico Guy Brett (1998) – um dos primeiros críticos e defensores de Clark e Hélio Oiticica – propôs que uma das características das práticas artísticas experimentais surgidas em diferentes partes do mundo na década de 1960 era o que ele chamou de uma “membrana permeável”, em que a arte se torna mais um método de investigação da realidade alimentado por um “impulso libertador de substituir estruturas ossificadas e dicotômicas na arte e na vida”⁶ (198) de forma a estabelecer novas relações com o corpo e a psiquê.

[4] No original: *look around art.*

[5] *Nota adicionada em *Notas Finais*

[6] No original: *liberationist drive to supersede ossified, dichotomous structures in art and life and to engage new relationships with the body and psyche.*

Um aspecto-chave para essas investigações foi a reconfiguração da relação artista/obra/público. Isso compreendia, em graus variados, tanto uma transformação do espectador em criador ativo quanto uma abstinência autoral engenhosa e experimental. Os objetos não são mais para contemplação, mas estão, sim, integrados em proposições, partituras ou demonstrações que convidam os espectadores/participantes a enatuar, participar ou os completar. O *Caminhando* de Clark não apenas defende uma arte inseparável da ação, mas talvez mais significativamente, uma linguagem conceitual inseparável das possibilidades de uma linguagem material. Para perceber você deve agir. Tome a tesoura nas mãos e corte. “Ritual sem mito,” como descreve Clark em carta a Mário Pedrosa, 1972 (2014, p. 237). Exercícios. Gestos. Movimentos. Conhecimento. Escolhas.

Inaugurandoseuconceitodeartistaocomopropositor,*Caminhando* cria, como escreveu Clark em 1964, “um espaço-tempo novo, concreto” (1980, p. 26).⁷ Utilizando a superfície aparentemente dupla de uma fita de Möbius em papel, a proposição convida os espectadores, ou melhor praticantes autorais, a cortar longitudinalmente a fita, realizando suas próprias escolhas de direção e espessura até que ela fique estreita demais para ser cortada. Não mais a forma concreta, mas sim o *momentum*, a escolha e a duração são as características distintivas da arte – o espaço/processo/tempo necessário para cortar ao longo da fita. Em vez de opostos, existem dobras, inseparáveis umas das outras e do processo em si, esboçando, como escreve Clark em “Do ato”, 1965, um “itinerário interior fora de mim” (1980, p. 23). A arte como ato possibilita nos vermos no fazer – caminhando, pensando, cortando, fazendo, sendo...

A metáfora do caminhar, como sugere Rebecca Solnit (2000, p.4), “atravessa o campo de todos [...] e não para em nenhum deles em seu trajeto”.⁸ A proposta de Clark nos

oferece uma fita de Möbius de papel, uma tesoura e um ato transversal de corte. Um ato dinâmico de caminhar e pensar que atravessa fronteiras e divisões disciplinares, subvertendo ou pelo menos suspendendo provisoriamente a separação entre dentro/fora, sujeito/objeto, arte/vida. Uma fusão que tanto se constrói nestas bordas e binarismos quanto os rejeita. Para Clark parece que a única saída da armadilha desses paradoxos é se fazer no meio. Um “outrar-se” como oferece Marcia Schuback invocando Fernando Pessoa, “um deixar a si, deixar as margens para entregar-se não às imagens de um ‘outro’, mas ao acontecer do rio” (2011, p. 39). *Caminhando* nos propõe um trajeto a percorrer, uma atenção dobrada e uma reviravolta do que consideramos arte. Como Peter Pál Pelbart anota no seu texto “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’” (2014, p. 258), não é uma questão de um *outro mundo*, segundo o modelo socrático, mas do *mundo outro*. Outrando-se no gerúndio, uma arte *outra* não dissolve, assimila ou desassimila os conceitos individualizantes de identidade e diferença de eu/outro, dentro/fora ou arte/vida, mas os incorpora e nos convida, como oferece Pelbart (2013, p.174), “dobrar de forma *outra* as forças do exterior”.

Caminhar nos move a dobrar, conectar e forjar estes territórios outros. É, como Solnit oferece, “um modo de fazer o mundo tanto como de estar nele” (p. 29). *Caminhando* abre novos caminhos relacionais, reelaborando noções vanguardistas de radicalidade para enfatizar *ruptura e conectividade*. Um tipo de radicalidade que consiste tanto em cortar laços com as institucionalidades e modos de fazer arte existentes como em propor formas outras de relacionalidade. Clark (1980, p. 26) comenta a proposição de utilizar a fita de Möbius porque “ela

[7] *Nota adicionada em Notas Finais

[8] No original: *trespasses through everybody's field [...] and doesn't stop in any of them on its route.*

contrasta com nossos hábitos espaciais, direita-esquerda, avesso – direito etc.” o que nos faz “viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo”. Também conecta Clark a seu mundo passado de abstração geométrica e à experimentação da forma do movimento Concreto e, efetivamente, rompe com ele ao transformar radicalmente as dobras fixas de aço da conhecida escultura de Max Bill representando a fita de Möbius, *Unidade Tripartida* (1948-1949), obra premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, abrindo possibilidades inteiramente outras. Como figura topológica, a fita de Möbius se faz a partir de uma tira bilateral de papel unindo as duas extremidades com uma torção, criando assim uma superfície contínua e surpreendentemente unilateral produzindo reversibilidade entre dentro e fora. Foi Bill, observa Clark, quem lhe apresentou a fita, muito provavelmente demonstrando que se você pegar uma tesoura e começar a cortar no centro, ao voltar ao ponto de partida, a fita volta a ser bilateral.⁹ Jacques Lacan, em seu seminário de 1962, até onde sabemos sem o conhecimento de Clark na época, também usou a fita de Möbius, empregando a metáfora bilateral/unilateral para discutir não apenas a natureza contígua das chamadas oposições binárias, como amor/ódio, mas também, como a psicanalista e ensaísta Tania Rivera (2024) observa, para demonstrar que é justamente o corte que inaugura o sujeito, graças à distinção entre dentro e fora que ele opera – distinção necessária para nos constituirmos como indivíduos. A contribuição original de Clark, continua Rivera, foi, no entanto, inventar a maneira de cortar a fita de Möbius sem a transformar numa faixa bilateral. Em vez de completar o corte em toda a volta da tira, Clark nos orienta a desviar quando retornarmos ao ponto inicial do corte:

[9] Clark comenta que foi a diretora do MAM-Rio, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, quem lhe apresentou Max Bill, que, por sua vez, lhe deu “uma boa lição” ao “falar da fita de Möbius e me ensinar como fazer”. Ela continua dizendo que a partir daí, muito mais tarde, propôs *Caminhando* (Ferreira, 1996, p. 6). Em discussão com a psicanalista e crítica Tania Rivera, parece mais que provável que essa “lição” envolvesse também o corte da tira para devolvê-la ao estado bilateral. Agradeço à Tânia a observação compartilhada.

Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Möbius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. (Clark, 1980, p. 25-26)

Pequenos deslocamentos para a esquerda ou para a direita. Desvios radicais. Em vez de repetir um único ciclo, o que pode ser visto como um reforço dos modos de reprodução social existentes, *Caminhando* convida-nos a produzir diferenças, desvios e dobras que se multiplicam, se entrelaçam e se relacionam, até que a fita fique demasiadamente estreita para continuar. Esse gesto desviante é “micropolítico”, como caracteriza Suely Rolnik (2018, p. 40-70). Contrariar, embora alguns anos depois, o que certamente deve ter sido a afirmativa confiante de Max Bill, exigiu coragem. Às vezes me divirto imaginando Bill explicando a fita de Möbius para Clark. Ele fez isso respeitando-a como artista? Ou ele estava *mansplaining*? É curioso que Solnit (2000), que escreveu de forma tão provocativa sobre caminhar, seja também a escritora que introduziu *mansplaining* ao universo (mesmo que não tenha sido ela quem cunhou a expressão).

Bill e outras referências da época, tais como, os matemáticos Edward Kasner e James Newman cujo livro foi observado por um jornalista no ateliê de Clark no final dos anos 50 (Dezeuze, 2013, p. 233), parecem enfatizar a novidade do corte da fita de Möbius como um exercício direto de transformar a fita unilateral em bilateral. Por exemplo, os matemáticos exclamam: “Quando você tiver estudado as propriedades descritas, corte-o ao meio com uma tesoura ao longo da linha desenhada no centro. O resultado será surpreendente!”¹⁰

[10] No original: *When you have studied the properties described, cut it in half with a pair of scissors along the line drawn down the center. The result will be astounding!* O livro, *Dezeuze* anota, foi *Mathematics and the Imagination*, 1940, de Edward Kasner e James Newman. A nota de rodapé no seu artigo cita que um jornalista anônima observou uma tradução em espanhol do livro no ateliê de Clark em 1957 (“Lygia Clark: Prêmio ‘Diário de Notícias na IV Bienal.’ *Revista feminina* 13 (outubro), p. 9, 1957.

[11] No original:
*I argue her
interdisciplinary
interests and
reconception of
surface cannot be
separated from her
gender politics [...]*

É exatamente isso que Clark vai contrariar, perturbando a linha e transformando-a em uma pluralidade complexa e emaranhada. A historiadora de arte Adele Nelson (2022, p. 243) argumenta no contexto da experimentação de linha, forma e método de Clark nos seus quadros do final dos anos 50, mas pode ser igualmente relevante aqui, que sua “reconcepção da superfície não pode ser separada de sua política de gênero”.¹¹ Citando a palestra da artista em Belo Horizonte em 1956 (na qual Clark fala sobre a tão importante descoberta da linha orgânica que será explorada mais adiante neste texto) Nelson (2022, p. 243) aponta como Clark estava ciente e ativa na crítica das hierarquias profissionais e sociais da época quando ela denuncia o tratamento dos artistas pelos arquitetos como meramente decorativo, como “patriarcal”. Clark observa:

Não chame o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude “patriarcal” do mineiro do interior que, oferecendo uma boa mesa ao amigo, deixa a mulher atrás da porta da cozinha, escutando elogios a comida que ela mesma fez. (Clark, 1956)

Neste sentido o corte desviante de Clark, como a poeta Tamara Kamenszain (2000, p. 5) sugeriu em relação às escritoras, incorpora “esta possibilidade feminina de espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso” assim abrindo “à mulher, o caminho da vanguarda”. Nessa espionagem ao avesso, *Caminhando* é tanto um desejo erótico por uma arte que queria algo mais para si do que sentar-se num pedestal quanto, como nos contos de Scheherazade, uma estratégia de resistência. Na sua proliferação de laços emaranhados, o prolongado corte de *Caminhando* afirma a agência autônoma e a conectividade interdependente. Uma peregrinação atenta

e distraída que simultaneamente nos ancora no tempo e nele nos suspende por meio da ação rítmica, criando um terceiro espaço, um estado do “entre”, de abertura para si mesmo, para os outros e para o mundo, que nos permite, como sugere Rolnik (2005, p. 9), “entrever um território inédito”. Esse território não é um espaço idealizado, mas sim um espaço de apreensão e elaboração de possibilidades. Arte, como Rivera (2020) sugeriu a respeito da psicanálise, “não se trata, portanto, de abrir o véu do imaginário para trazer à luz a verdade inconsciente, mas de *entrever* algo”.

É este entrever que *Caminhando* oferece tanto na arte quanto na vida. Em 1963, no mesmo ano em que fez *Caminhando*, Clark (apud Carneiro, 2004, p. 88) escreveu sobre a crise “dilacerante” do “caminho da opção” – visto para ela, aos 43 anos, como escolha necessária para fazer seu trabalho, tendo que desistir de tudo que ela adorava e viver para sua arte, longe de tudo e de todos. Poderíamos ler essa declaração no contexto de um mundo artístico machista, cujos próprios parâmetros, estruturas e dinâmicas são definidos pelos homens, em que era impossível para uma mulher artista imaginar unir uma vida artística e afetiva ou mesmo certa imagem idealizada internalizada do herói artista. Para Clark, no entanto, esse “caminho de opção” era também um caminho de coragem radical, de ir além do medo em relação a um desejo, um caminho que implicava despojar-se até o âmago e “renunciar a artificiosas compensações” para enfrentar-se “com pavor”. Clark (1998) traria essa crise e essa coragem ao seu trabalho, levando-a a dizer no mesmo texto de 1963 que não acredita mais na obra de arte, mas apenas, “no autorretrato do artista por trás da obra” (p. 166). A sua prática caminhará doravante na linha, nas

armadilhas e nas possibilidades dessa dissolução.

A arte torna-se então um meio de invocar o entrelugar. Uma direção de vida para a arte e uma direção de arte para a vida. *Caminhando* é esse entre. Anna Dezeuze (2013, p. 230) sugeriu que a peça existe “num campo na encruzilhada da escultura, instrução, performance e participação”.¹² Nenhuma dessas nomenclaturas, no entanto, capta a radicalidade do ato imanente de *Caminhando* como método, ou melhor, contramétodo, o seu abandono selvagem e o questionamento recursivo das estruturas institucionais da arte, não apenas uma desmaterialização do objeto de arte, mas também dos espaços tradicionais da produção e recepção da arte e do próprio artista como sujeito. Embora o primeiro corte de Clark da fita de Möbius tenha agora mais de meio século, seu convite continua a ser um desafio. Pode ser feito em qualquer lugar, por qualquer pessoa. Nenhuma habilidade é necessária, apenas papel, cola e tesoura. O único significado reside no ato de fazê-lo. Como Clark (1980, p. 26) escreveu,

Cada *Caminhando* é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o período de expressão do espectador-autor. [...] É um corpo a corpo, uma fusão. As diferentes respostas nascerão de suas vozes. [...] Há um só tipo de duração: o ato. O ato é o que produziu o *Caminhando*. Não há nada antes, nada depois.

Como ato, *Caminhando* é tanto uma recusa – uma rejeição do *business as usual*, da passividade, das categorias e divisões, da arte como objeto – quanto um abraço de arte como práxis, imanência e relação. Um estar sendo, um “gerúndio” como caracteriza Paulo Herkenhoff em entrevista com Suely Rolnik

(2011) refletindo sobre a radicalidade da obra de Clark, que não pode ser comprada nem vendida.

É desse gerúndio radical que uma linguagem de participação, às vezes prescrita nos isola. Tim Ingold (2007, p. 150), em seu fascinante estudo antropológico sobre linhas, sugeriu que devemos estar atentos às distorções que podem surgir quando olhamos para o passado através das lentes moldadas pela própria história que procuramos explicar. Se tudo é um “parlamento de linhas” (2007, p. 5) como ele sugere, a tentativa de retornar às linhas de *Caminhando* e suas conexões pode nos oferecer caminhos outros para nos relacionar com sua radicalidade.

As linhas itinerantes de viajar e desviar *versus* aquelas de transportar são fundamentalmente diferentes, observa Ingold (2007, p. 75). As primeiras se movem “ao longo” da paisagem, isto é, abrindo caminho, envolvendo-se em seus encontros, sejam eles quais forem. As de transportar se movem “através”, de ponto a ponto, por assim dizer, concentrando-se nos destinos e não na viagem (Ingold, 2007, p. 75).¹³ Para evocar a linha itinerante, Ingold recorre ao artista Paul Klee e seu desenho/conceito da linha ativa “em caminhada”, andando por aí, movendo-se livremente, sem objetivos. Klee (1972, p. 16) inicia seu *Pedagogical Sketchbook*, que pretende servir de base para um curso de teoria do *design* na Bauhaus, com esta linha ativa, desenhada livremente, a figura de uma linha ondulada, como um S de lado que ele descreve como linha saindo para caminhar (ou passear).¹⁴ Curiosamente, a mesma linha, algumas figuras

[13] No original: *wayfaring lines* para “linhas itinerantes” *transport lines* pra “linhas de transportar”. A primeira se move *along* a segunda *across*.

[14] Na versão em inglês: *line out for a walk*.

depois, ainda ondulante, mas agora em uma série de voltas, espiralando para trás sobre si mesma e depois para frente, em movimentos rodopiantes de fumaça, o artista descreve como a linha “circunscrevendo-se” (p. 17). *Caminhando* é ao mesmo tempo uma linha que sai para caminhar e uma linha que se circunscribe, uma linha que se move livremente sem meta e uma linha que gira sobre si mesma. Linhas caminhando ao lado de si mesmas. A linha do corte e aquela gerada do seu rastro juntas afetam um espaço radial de contato abrindo um caminho gerador do entre – onde se dá a possibilidade de uma práxis de emaranhamentos éticos entre as práticas estéticas, pedagógicas e clínicas. É este caminhar já apontado no início que retornaremos (ou melhor buscaremos entrelaçar) ao longo deste ensaio.

Em seu ensaio sobre o trabalho da artista, Luis Pérez Oramas (2014) justapõe o que sugere ser o uso de duas linhas diferentes por Clark. A linha de cesura e separação – que o artista chamou de “linha orgânica” e também de “linha funcional” – e a fita de Möbius, uma linha que não separa mais coisas, seres ou campos, e como tal, sugere Oramas, pode ser chamada de “afuncional”(p. 39-40). As linhas orgânicas, observa Clark (1956) são “linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos”. Não são linhas gráficas. Elas só se materializam entre as coisas quando, por exemplo, se juntam duas superfícies diferentes que, uma vez não mais de ponta a ponta, desaparecem. É uma linha que só existe em limiares, fronteiras e fissuras. Para Oramas, a linha orgânica é uma linha *in absentia*, “um lembrete de que a vida se desenrola, se atualiza, se materializa e se torna presente pela separação” (p. 46).¹⁵ A linha de Möbius, por outro lado, é uma linha contígua que une aparentes opostos. O *Caminhando* de

[15] No original: a reminder that life unfolds, actualizes, materializes and becomes present through separation.

Clark oferece-nos a possibilidade de ampliar essa contiguidade, de evitar a separação. À medida que cortamos a fita de Möbius, em uma série de desvios que vão ficando cada vez mais estreitos até não ser mais possível cortar, produzimos uma linha “residual” (p. 40). Esse rastro de papel é “a consequência de uma ação, uma linha-objeto, uma coisa em forma de linha, um corpo que é uma linha, uma linha-mais em contraste com a linha ausente ou linha-menos da linha orgânica” (p. 40). Oramas sugere que podemos pensar na linha orgânica em seu dilema de separação – que reaparece ao longo da obra do artista – como uma ferida, e *Caminhando* como uma cura. A linha *in absentia* e a linha como resíduo são formas úteis para compreender o que Oramas descreve como o “abandono da arte na sua obra” por Clark, em que ela “permitiu que a arte existisse como um espaço negativo dentro de si mesma – que a sua obra consistia na engenharia da ausência da arte dentro da arte” (p. 31).¹⁶

Talvez, porém, essa ausência seja, em muitos aspectos, como Pelbart sinalizou no seu uso de *mundo outro* ao invés de *outro mundo*, uma presença outra. Para o artista Ricardo Basbaum (2006: 100), a linha orgânica é como uma membrana, um espaço precário e generativo de possibilidade do entre, que gradualmente ganha espessura ao longo da obra da artista. Com base em ambas as leituras, poderemos colocar em foco uma característica fundamental do arco emergente do trabalho de Clark, a de uma experiência/método “entre” ausência/presença como um espaço poético de possibilidade. Um certo despojamento de si próprio, em que é necessário o que Freud (*apud* Rivera 2024, p. 180) denomina abstinência, “um *excentramento*” como Rivera sugere, para dar lugar aos outros (p. 180). Talvez seja isso o que Catherine Perret observa

[16] No original: abandoning of art in her artwork, allowed art to exist as a negative space within itself—that her work consisted in engineering art’s absence within art.

nas experiências de vida rural coletiva de Fernand Deligny em presença próxima com crianças autistas nas décadas de 1960 e 1970 na França, quando observa que a abstenção é: “atitude experimental por excelência” (2021, p. 94). Deligny utilizou a expressão “presença próxima” para descrever os adultos que viviam com as crianças e as acompanhavam. “Nem educadores, nem terapeutas, nem cuidadores no sentido tradicional, eles trouxeram suas diferentes habilidades e sensibilidades para a tarefa diária de viver” (Miguel, 2024, p. 58). Em vez de facilitar qualquer tipo de tratamento, “as presenças” adaptaram-se aos ritmos das crianças, desenhando mapas que traçavam as linhas de seus movimentos e pontos focais. Eles traçaram, em vez de intervir, produzindo linhas errantes (*lignes d’erre*) que, como as linhas residuais de papel de *Caminhando*, circunscrevem os movimentos, caminhando ao lado. Quando a atenção é desviada para outro lugar, paradoxalmente, pode-se abrir um espaço para um processo terapêutico. Uma retirada que não é uma saída de cena, mas uma presença diferente; “uma frágil dialética distância-proximidade” que na análise de Marlon Miguel (2022, p. 31) é “capaz tanto de respeitar a distância incomensurável da alteridade quanto de prosseguir na construção de vínculos”.¹⁷ Poderíamos chamar isso de engenharia de uma presença outra: uma abstenção singular e generativa, um posicionamento ao lado, afetivo e ético.

Talvez para destacar ainda mais a dança de linhas e o jogo de ausência/presença de Clark, seja útil relembrar outras obras de arte do período que também mobilizaram radicalmente linhas e caminhar, como *A line made by walking* (1967) (Uma linha feita pelo caminhar), de Richard Long. Buscando realizar sua arte não somente fora dos contextos institucionais, mas

também longe das cidades, imerso na natureza, o artista anda repetidamente para frente e para trás num campo, deixando na grama a marca de sua caminhada, como um “resíduo” temporário, fotografando-o como registro. Se pudermos deixar de lado a crítica à figura romântica de Long como artista que reivindica sua caminhada na natureza pela arte, poderemos estar atraídos por uma comparação entre sua caminhada e o corte meditativo de Clark, resíduos estampados na grama e os laços de papel, a retidão distinta da linha de Long e a linha ondulada de Clark com conotações óbvias. No entanto, o que mais me impressiona é como a linha de caminhada de Long, ainda preserva a aura da arte e a presença gestual do artista de uma forma que Clark fundamentalmente desfaz ou melhor, reimagina, entregando não só o ato de caminhar/cortar, mas o próprio estado artístico aos outros. Mesmo na radicalidade dos mapas *This Way Brown* (1960-1964) de Stanley Brouwn, nas quais pediu direções a transeuntes aleatórios em várias cidades, entregando uma folha de papel e caneta convidou-os a desenhar uma linha de rota, o artista manteve sua assinatura como carimbo. (Mas deve-se notar que Brouwn recusou-se a permitir que seu trabalho fosse reproduzido, um contraponto interessante com a importância do registro para Long que afirmava a documentação como valor artístico autoral). As instruções poéticas e lúdicas dos *Map Pieces* (1962-64) de Yoko Ono, a última especialmente, “Draw a map to get lost” (Desenhe um mapa para se perder), talvez se aproxime mais ao *Caminhando* no seu jogo radical de proposições com a ausência/presença do artista.

O “caminho de opção” de Clark e a sua afirmação de que ela não acreditava mais na obra de arte, mas apenas, “no

[17] No original:
a fragile distance-
proximity dialectic
that is capable of
both respecting
the immeasurable
distance of
otherness and
continuing to build
bonds.

retrato do artista por trás da obra” é o início de re-imaginar essa presença outra. Aproveitando a *dádiva* da atenção consciente que “o retrato do artista por trás da obra” oferece, habitamos e apropriamos *Caminhando* por nós na presença ausente de Clark, percorrendo a linha da obra, caminhando, cortando, produzindo nosso próprio resíduo de papel, circunscrevendo-nos; uma arte ao lado de si mesmo.

A artista ausentando-se. Espectadores virando autores. Essa virada para os outros/outras/outres é vital para a radicalidade de *Caminhando* e o trabalho de Clark. Paulo Herkenhoff destaca sua dimensão política em entrevista a Tania Rivera:

O outro não é fornecedor de mais valia simbólico, o outro é partícipe, a obra é incompleta e dizer isso durante a ditadura, dizer que a obra precisa de decisões do outro, significa que no momento onde os direitos civis foram lançadas por terra, vive-se sobre um estado de exceção, um estado de sítio impermanente, dizer que o outro é necessário para a plenitude daquilo que não seria dado, é um ato político absurdo absoluto. (2013)

Ao longo das últimas décadas no contexto da internacionalização da obra de Clark e das práticas participativas da época, podemos observar uma tendência de suprimir esta dimensão política para uma leitura de participação como uma espécie de interatividade de valor agregado ou de convívio gratuito. Ou, como a historiadora de arte Kaira Cabañas (2021, p. 106) adverte, onde o sensorial da sua obra é assimilado e celebrado como uma certa libertação, voltando “ao corpo natural”.¹⁸ Neste sentido vale

salientar não somente, como Herkenhoff observa, que o outro é fundamental para a proposição, mas também que suas próprias perturbações e afetos também constituem a proposição. A proposição carrega risco. Crise. Dissolução. Por todos os lados. Se fundando no coletivo, como Clark (1980, p. 27) escreve “o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos”. Isto é para Clark “o estado singular da arte sem arte.” Este “outrar-se” para “o acontecimento do rio” como já referido acima por Marcia Schuback. Para Clark, embora os exemplos emergentes de performance da época possam ter sido experimentados com a desmaterialização do objeto, muitas vezes acabaram transformando o corpo do artista em um objeto. *Caminhando*, ao contrário, desvia a atenção do artista como “enatorista”, assim observa André Lepecki (2017, p. 113), como “objeto excepcional de louvor”¹⁹ para o ato em si.

Mas embora Clark se interessava neste ato em si, neste acontecimento onde o artista perde sua singularidade, sucumbimos a narrativas de excepcionalidade. Ironicamente, uma série de fotos de *Caminhando*, mostrando apenas o corpo de uma mulher fazendo um corte sequencial de uma fita de Möbius, amplamente atribuída como sendo da artista e divulgada internacionalmente em catálogos e monografias, não é na verdade, de Clark. Nem foram fotografadas em 1963-1964, período associado ao *Caminhando*, mas sim em 1980. As mãos são da *designer* Vera Bernardes, que trabalhava na época na primeira monografia de Clark. Beto Felício fez as fotos. A própria Clark orientou o fotógrafo no sentido de enquadrar as imagens dessa maneira.²⁰ De alguma forma,

[18] No original (para contextualizar a crítica de Cabañas cito a frase completa de referência): *Rather than liberatory in a touchy-feely or “back to the natural body” way (i.e. the way her sensorial work is often assimilated by US critics and curators who celebrate its participatory character), many of the propositions are quite simply terrifying to experience.*

[19] No original: *the enactor artist as an exceptional object of praise.*

[20] *Nota adicionada em *Notas Finais*

uma (re)encenação cuidadosa visando criar um registro da proposição de *Caminhando*, que é enfatizar o corte como ato e não a artista como cortadora, alcançada pelo próprio fato da “cortadora” não ser identificável, pois não é fotografada acima os ombros, acabou sendo vinculada a uma fetichização da presença da artista. A crise de subjetividade artística que *Caminhando* anuncia é controlada na noção de que essas fotos de *Caminhando* são uma documentação da presença da artista em seu “autêntico” momento performativo.

Muito mais do que um momento autoral, *Caminhando* se abre para partilhas e assim acolhe tanto a perda quanto a possibilidade, obra na qual a crise da autoria era plenamente vivida, sofrida, mesmo que potencialmente transformadora. O gerúndio, acontecimento do ato e imanência do *Caminhando* eram para Clark um prenúncio de suas posteriores “tentativas arquiteturas” em seu desejo de conectar-se com o coletivo, proposições que caminhariam na linha precária dessa dissolução artista/obra/público, desse *entre* experimental a fim de criar experiências “para os outros” (1980, p. 26). Talvez sejam por isso tão frágeis, facilmente cooptadas, mesmo carregadas como potencial singular.

Há muitos anos, antes dos números triplicarem, percorri parte da antiga rota de peregrinação do *Camino de Santiago de Compostela*, na Espanha. O *Camino* se conecta com trilhas na França e em Portugal, e atravessa toda a extensão do norte do país. Depois de dias caminhando 25 quilômetros por dia, chegar a Pamplona a pé, rodeada pelas suas históricas muralhas e fossos, sem motores, asas ou rodas, foi



Figura 06. Lygia Clark. *Caminhando*, 1963. Folha de contato. Encenação com Vera Bernardes, *Lygia Clark* (Coleção ABC, Funarte), 1980. Fotos: Beto Felício. (c) Associação Cultural Lygia Clark.



Figura 07. Lygia Clark. *Caminhando*, 1963. Folha de contato. Teste inédito de encenação com Lygia Clark, 1980. Fotos: Beto Felício.

extraordinário. Tal como muitos peregrinos que conheci, cada um com a sua história e razão de caminhar, eu não estava a abrir um caminho, mas a entregar-se a ele. Aqui, sem dúvida, é o trajeto interior de cada pessoa – o caminho que cada um constrói – que mais conta. Uma pessoa, por exemplo, deu uma festa para si mesma antes de partir, porque, como disse, seria alguém completamente diferente quando voltasse. Outro, que imaginava nunca mais voltar a andar depois de um grave acidente de moto, caminhou insistindo que não havia motivo especial para isso. A peregrinação, como observa Solnit (2000, p. 49), “une crença com ação, pensamento com fazer”.²¹ Linhas passeando e circunscrevendo-se, como *Caminhando*, estávamos caminhando ao lado de nós mesmos. O percurso predeterminado constitui uma espécie de andaime que permite aos caminhantes/peregrinos entregar-se ao desenrolar da viagem. Caminhar torna-se, como já vimos nas palavras de Clark (1980, p. 26), uma “tentativa arquitetural” onde “o ato de se fazer, é tempo” (1980, p. 24), permitindo-lhe, enquanto você se move, colocar-se em suspensão para além de um fim, uma espécie de divã psicanalítico móvel, criando um dispositivo de elaboração, caminhando e circunscrevendo, que possibilita mover-se na paisagem e simultaneamente pensar com esses movimentos.

Essa possibilidade de elaboração pode ser vista como chave para o que Francesco Careri (2013, p. 31) discute em *Walkscapes*, como a relação “entre percurso e arquitetura” e “entre errância e menir, numa época em que a arquitetura ainda não existia como construção física do espaço, mas existia – dentro do percurso – como construção simbólica do território”. Se rotas como o *Camino de Santiago* já foram

peregrinações religiosas, agora, na maioria de versões modernas compromissadas com outros deuses, objetivos e razões, de forma similar, criam essa construção simbólica de território na sua passagem, liminaridade, atravessamento e novamente o estado do “entre”. Para o monge budista Thich Nhat Hanh (2015, p. 57), ao caminhar, nos voltamos para nós mesmos. Esse é o “vínculo íntimo”, como observa Ingold (2007, p. 78), entre “locomção” e “percepção”, que configuram a vida do viajante.²²

As práticas experimentais da arte, pedagogia e clínica se apropriaram dessa atenção móvel e a possibilidade desse “vínculo íntimo”. As vanguardas do século XX mobilizaram-se em torno das possibilidades de caminhar como expansão da escultura, da terapia e da aprendizagem como ato político de deslocamento e da experiência corporal como um abrir-se ao tempo, ao espaço e ao outro. Caminhar tornou-se radical, como uma rejeição da arte como objeto, como um afastamento espetacular em direção a possibilidades performativas/intervencionistas no mundo, e como um gesto anti-institucional. Careri (2013) sugere que as paisagens urbanas se tornaram a base para uma “arquitetura vazia”, fundamental para a invenção da cultura da peregrinação. Assim como os dadaístas abriram as possibilidades antiarte na rejeição dos espaços celebrados na procura do banal, os surrealistas abriram as dimensões oníricas e inconscientes do que chamavam de “deambulação”, como uma espécie de escrita automática no espaço. A *dérive* situacionista canalizou e retrabalhou esses elementos para abraçar um perder-se experimental, lúdico e construtivo nos meandros psicogeográficos da cidade, principalmente Paris das décadas de 1950 e 1960. Como observa Careri (p. 83):

[21] No original: unites belief with action, thinking with doing.

[22] No original: intimate bond that, in wayfaring, couples locomotion and perception.

O ‘fora da arte’, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da apresentação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente com a prática do caminhar, pela errância dos letristas/situacionistas.

Apesar de suas intenções revolucionárias de radicalizar o conceito moderno de *flânerie*, abraçando o acaso, a espontaneidade e a marginalidade, não podemos, no entanto, deixar de questionar a liberdade assumida por essa noção de caminhada lúdica. “Caminhar”, como afirmam as pesquisadoras do *Walking Lab*, Stephanie Springgay e Sarah Truman (2018, p. 14), na sua crítica ao legado celebrado do *flâneur* masculino branco moderno, “nunca é neutro”.²³ As mulheres, em particular, como salienta Solnit (2000, p. 233), têm sido “rotineiramente punidas e intimidadas por tentar a mais simples das liberdades, dar uma caminhada”.²⁴ Dos controles sexuais às questões identitárias, publicações recentes oferecem pontos de vista distintos da sensibilidade dos situacionistas. De um lado apontando “o silêncio na maioria de suas publicações sobre como gênero, raça, deficiência, nacionalidade, estatuto econômico e posição geográfica restringem e impedem movimento” (Lavery, 2018, p. 4).²⁵ De outro, defendendo seu engajamento político, tais como, na guerra da independência argelina ou nas críticas contra o capitalismo pós-guerra e seu uso do corpo de mulher ou a figura de dona de casa (Hemmens e Zacarias, 2020, p. 11). Debate sem dúvida importante para ser elaborado em análises futuras, mas inegavelmente entre suas várias influências, a *dérive* situacionista informou muito a prática de caminhar tanto como performance artística quanto metodologias outras de pesquisa. O que nos interessa aqui é precisamente sua aposta no “fora da arte”, no ato situado, na intervenção, no movimento,

[23] No original: *Walking is never neutral.*

[24] No original: *Women have been routinely punished and intimidated for attempting that most simple of freedoms, taking a walk [...]*

[25] No original: *the Situationists are nevertheless silent in the majority of their publications about how gender, sexuality, race, disability, nationality, economic status and geographical position constrict and prevent movement [...]*

no caminhar com todas as complexidades que isso traz.

Caminhar propõe circulação em vez de restrição e, como tal, abriga possibilidades políticas. Talvez seja reconhecendo e se abrindo aos chãos específicos – uma ética de chão – que se contrapõe ao *flâneur* autoenvolvido e desapegado, tal como a artista Lygia Pape espiando ao avesso da figura masculina, descobrindo seus espaços imantados do extraordinário ordinário em seus caminhos pela cidade. Ou contrapondo a *dérive* “radicalmente temporalizada” (Lavery, 2018, p. 2) com solidariedade territorializada, como os “homens lentos” de Milton Santos (1994, p. 41), em que “a força é dos lentos e não dos que detêm a velocidade”. Um lentidão ético e contra hegemônico incorporado pelo artista Paulo Nazareth, em sua caminhada a pé e de carona realizada entre março 2011 e outubro 2012 que o levou de Minas Gerais aos Estados Unidos, em fotografias, relatos e performances entre outras mídias sob o título *Notícias de América*. Ou numa lentidão menos percorrida, mais situada na trajetória da população quilombola na Chapada Diamantina, sob liderança dos irmãos Júlio e Jaime Cupertino, uma força lindamente registrada pelo geógrafo e cineasta Diosmar Filho no seu documentário *Terras que libertam: histórias dos Cupertino* (2021), em que o ato de caminhar vira ato político, reivindicando com sua comunidade o território a partir do pisar.

Caminhar cria corporeidade. Ao caminhar nos conectamos à mobilidade como um direito humano. Antes de e em paralelo às *dérives* situacionistas, o psiquiatra catalão, François Tosquelles (2024), exilado do regime de Franco, iniciou suas experiências radicais de psicoterapia institucional no asilo psiquiátrico de Saint-Alban, no sul da França, durante a Segunda Guerra Mundial.



Figura 08-11. Frames de *Terras que libertam: histórias dos Cupertinoos*, 2021. Filme de Diosmar Filho, roteiro Diosmar Filho, dir., Diosmar Filho e Harrison Araújo.

Tosquelles costumava usar a metáfora do caminhar, observando que são: “os pés” não “a cabeça [...] os grandes leitores do mapa do mundo, da geografia. Não é sobre a cabeça que você anda! Os pés são o lugar de recepção do que virá a ser o tônus” (p. 68-69). Para Tosquelles, quando uma perna caminha, a outra precisa segui-la, obrigando o movimento e o tônus, e referia-se a Freud e Marx como as “duas pernas” da psicoterapia institucional, fundamental para compreender a dupla alienação do individual e do social, “essencial para diagnosticar o desafeto psíquico” (Robcis, 2021, p. 10-17). Movimentar-se é fundamental. Para Tosquelles (2024, p. 66-67): “é necessária uma liberdade de passeio para poder ir de um lugar a outro [...] O primeiro direito humano é o direito à vagabundagem”.

O que mais tarde seria denominado geopsiquiatria rebelava-se contra o encarceramento institucional e o tratamento psiquiátrico isolado, propondo a noção de *milieu*, em que o contexto, o ambiente e os outros pacientes, assim como a própria instituição, tudo faria parte de uma abordagem terapêutica coletiva. Para a artista e teórica Angela Melitopoulos (2016, p. 8):

A geopsiquiatria é uma espécie de trabalho migrante – uma técnica de descentralização da própria subjetividade de uma compreensão moderna e egocêntrica. Faz do próprio território uma construção de significados negociados que devem ser descolonizados ou recodificados.²⁶

Caminhando pode ser lido como uma espécie de provocação geopsiquiátrica para a instituição da arte, como “transferência explodida”,²⁷ para usar a expressão de Tosquelles (apud Robcis, 2021, p. 5) para psicoterapia institucional. Descentralizando o papel do artista, reconfigurando a relação artista/obra/público e deslocando-se para o fora da instituição, o caminhar radical de

[26] No original: *Geo-psychiatry is a species of migrant work – a technique of de-centering one's own subjectivity from a modern, self-centered understanding. It makes territory itself a construct of negotiated signifiers that must be decolonized or re-coded.*

[27] Em inglês: *burst transference* em francês: *transfêrence éclatée*.

Clark explora noções da arte. Talvez, como sugere a historiadora Camille Robcis (2021, p. 12) em relação a psicoterapia institucional em contraste com os movimentos antipsiquiátricos da época, na sua “engenharia de um espaço negativo de arte dentro arte” como Oramas descreve, *Caminhando* de Clark aponta para uma reinvenção constante:

[28] No original: *strove not to eliminate institutions or to suppress conflicts but rather to imagine a philosophy, a social theory, and a clinical practice that would prevent the reappearance of these political and psychic 'concentrationisms' – to imagine institutions that could be constantly rethought, reworked, and remapped.*

[...] não para eliminar instituições ou para suprimir conflitos, mas sim para imaginar uma filosofia, uma teoria social e uma prática clínica que impediriam o reaparecimento desses ‘concentracionismos’ políticos e psíquicos – imaginar instituições que poderiam ser constantemente repensadas, retrabalhadas e remapeadas.²⁸

Esse impulso de escapar e reinventar os limites confinantes das instituições, sejam asilo, museu ou escola, foi central para as práticas das vanguardas da época.

Paralelamente às provocações do *Caminhando* de Clark, das *dérives* situacionistas e da geopsiquiatria, Paulo Freire, como o filósofo e escritor cubano José Martí antes dele (Adams, Moretti, Streck, 2010, p. 28) estava abraçando uma prática de “andarilhagem” ([andar e andarilho] Brandão, 2010, p. 41-42) e ternura (Streck, 2010, p. 136). Eles propuseram caminhar como uma forma radical de pedagogia, uma habitação nômade com a alteridade e consigo mesmo, que prioriza uma práxis ativa de encontro, necessariamente abraçando uma leitura do mundo antes da palavra, uma escuta aos outros, contextos e situações. A pedagogia, para Freire é movimento – uma peregrinação constante e vivida. Mover-se, escutar e caminhar *com* é fundamental para uma práxis de decolonialidade, como afirma a estudiosa Catherine Walsh (2015, p. 4-5), em que a pedagogia é sempre no sentido de quem caminha ao lado.

Citando vários exemplos, Walsh enfatiza esta pedagogia como fundamentalmente ancorada nas realidades, histórias e lutas das comunidades marginalizadas tais como “el caminar preguntando” dos Zapatistas no México ou como anota Vilma Almendra, dos povos indígenas de Cauca em Colômbia, um caminhar para semear a vida, “caminhar de semear”, para fertilizar, alimentar e recolher ações pedagógicas de “palabrandar” a vida (Walsh, 2018, p. 101-102). Aqui, como Walsh (2018, p. 88) salienta:

[...] a pedagogia [...] não se refere à escolarização ou à educação em si. Em vez disso, a pedagogia tem sido utilizada como relacionada e sinônimo do trabalho de ressurgimento e insurgência, do trabalho do conhecimento (no qual todos trabalhamos) e do trabalho da práxis decolonial.²⁹

Da mesma forma, *guatá* (caminhar), em Guarani, vincula o caminhar como aprendizagem da vida. Como diz a pesquisadora e curadora indígena mbyá guarani Sandra Benites (2024, p. 90), “o caminho para a gente, eu acho para todos os indígenas, é uma experimentação que você vai testando”. Caminhar, podemos dizer, é uma pedagogia ecossistêmica. Mover-se como forma estruturante de resistência e de vida, um “modo de caminhar”, anota Lucas Icó (2019, p. 12) no seus estudos sobre Aldeia Maracanã, “(a)dverso a esta lógica que se sustenta no individualismo extrativista e na propriedade privada”.³⁰

O que estas práticas pedagógicas e clínicas nos trazem é um práxis ético-poético paralelo o que o psicólogo social Miguel D. Norambuena propõe como “micropolítica da adjacência” (*apud* Ruz, 2022, p. 45). Retornando ao *Caminhando*, passeamos, caminhamos, circunscrevendo-nos. É na “plenitude” do caminhar, da práxis como nota Freire (1994), que temos a capacidade de

[29] No original: *Pedagogy has been a recurring theme and reference throughout this text. Its reference has not been to schooling or education per se. Instead, pedagogy has been employed as related to and synonymous with the work of resurgence and insurgence, the work of knowledge (in which we all labor), and the work of decolonial praxis.*

[30] *Nota adicionada em *Notas Finais*

afetar e ser afetados simultaneamente. O filósofo Brian Massumi (2015, p. 48) vê esse “afeto” como duas facetas do mesmo evento:

[31] No original:
One face is turned towards what you might be tempted to isolate as an object, the other toward what you might isolate as a subject. Here, they are two sides of the same coin. There is an affection, and it is happening in-between [...] You start in the middle, as Deleuze always taught, with the dynamic unity of an event.

Uma face está voltada para aquilo que você poderia ser tentado a isolar como objeto, a outra para aquilo que você poderia isolar como sujeito. Aqui, são duas faces da mesma moeda. Há um afeto, e ele está acontecendo no meio [...] começa pelo meio, como Deleuze sempre ensinou, com a unidade dinâmica de um acontecimento.³¹

Começar “pelo meio” e “acontecer no entre” são capturados por Clark em sua hábil reconfiguração da superfície aparentemente dupla, mas contígua da faixa de Möbius. Voltamos ao gerúndio radical. Arte como práxis. Caminhando. Um antimétodo, contramétodo ou *hodos-meta* como os psicólogos Liliana Escóssia, Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2009) propuseram em suas análises dos métodos cartográficos, em que é o caminho que revela a meta e a ela não se subjugam. É um método que, ao se abrir à experimentação espaçotemporal leva naturalmente ao contágio e, por sua vez, como observam Danichi Mizoguchi e Eduardo Passos (2021, p. 38), torna-se um canal para a coletividade. Essa é a tentativa arquitetural na qual Clark (1980, p. 23) estava interessada. Emaranhados de intermediários, em que a arte encontrava a vida e seria “aspirada por outros”, mesmo que só fosse possível em temporalidades suspensas.

Se os anos 60 trouxeram urgências políticas e crises de subjetividade catalisando esta busca pelo outrar-se e “o fora” de arte, pedagogia e clínica, a crítica contemporânea nos demanda investigar mais profundamente quais são estes “outros” e “foras”

e como podemos ser *contra* a matriz colonial de poder em todas suas dimensões e para possibilidades *outras*. É especialmente, como aponta Walsh (2018, p. 18), como este “para” pode nos trazer além do posicionamento “contra”?

Como as tentativas arquitetônicas das proposições de Clark abriram-se para coletividade nos sentidos mais plurais? Após seu retorno ao Brasil no final da década de 1970, Clark comentaria com o artista e psiquiatra Lula Wanderley sobre sua frustração em não conseguir atingir além de um tipo específico de participante com suas propostas experimentais (*apud* Butler, 2014, p. 26). No entanto, ela também falaria deste trabalho como gerador de uma fluidez de gênero não-conforme, onde as identidades homossexuais, bissexuais e heterossexuais mudavam e se misturavam (Figueiredo e Suzuki, 2021, p. 78).

A “vida selvagem”, como Lepecki sugeriu a respeito dos objetos relacionais de Clark,³² mais também relevante para *Caminhando*, que ainda desafia a instituição da arte mais de meio século depois, é este gerúndio gerador. No entanto, uma nova geração cada vez mais politizada e empoderada no que diz respeito às questões de raça e gênero, levanta questões provocativas sobre esses “outros” e como entendemos esta imanência. Os jovens artistas brasileiros estão mais propensos a recorrer a referências de Ailton Krenak e Denise Ferreira da Silva, criticando o elitismo do mundo da arte, modelado por discursos europeus, brancos e cis, e a apontar para uma certa reverência incontestável que Clark e Oiticica mantêm no cânone da história da arte brasileira. Jota Mombaça (2020, p. 10) critica a leitura de Suely Rolnik (2018) em seu livro *Esferas da insurreição* do *Caminhando* de Clark e seus aspectos micropolíticos da caminhada de Möbius ilustradas

[32] Enquanto Lepecki (2017: 104) usa a descrição “integridade e vida selvagem” se referindo aos Objetos Relacionais de Clark – objetos precários utilizados em suas terapias nos anos 1970 e 1980, tais como pedras, conchas ou pequenos sacos plásticos transparentes cheios de água ou ar – sugiro que a mesma descrição pode ser igualmente aplicada ao *Caminhando*.

[33] Agradeço a Michelle Sommer a menção a esse texto de Mombaça nas conversas de nossa realização coletiva da proposição do *Caminhando* no MAM em dezembro de 2023.

por ensaio fotográfico, apontando para a “mão branca que corta e a infraestrutura que sustenta a possibilidade de tal exercício”.³³ A obra de Jaime Lauriano, *Experiência concreta #2 (Diálogo de mãos)*, 2017, nos dá uma leitura contemporânea particularmente cáustica do *Diálogo de mãos* de Clark – outra obra da artista com base na fita de Möbius feita de tecido elástico, destinada a ser colocada nos pulsos de dois participantes para que, juntos, explorem um diálogo com as mãos – Clark e Oiticica encenaram a proposição em uma série de fotos de 1966. Lauriano desafia nossas interpretações sobre a imanência dessa obra e de seu balé dialógico ao se apropriar do título de Clark, utilizando uma forma semelhante à fita de Möbius, no formato do número oito, que foi precisamente destinada a aprisionar ao invés de libertar; fios, cordas, fitas plásticas, correntes e outros materiais improvisados usados em linchamentos homofóbicos para amarrar os pulsos das vítimas. O diálogo poético de Clark nas mãos de Lauriano, como nota Luiz Camillo Osorio (2019), chama a atenção para o “silêncio das algemas e dos laços de exclusão”.

No entanto, podemos ver no corte multiplicador da fita de Möbius que Clark nos propõe, uma possibilidade de lidar com tais paradoxos, ambivalências, contradições e complexidades como um emaranhado de “diferença sem separabilidade”? - para usar a expressão de Ferreira da Silva (2016). Será que habitar as linhas de *Caminhando* nos oferecerá um meio de trilhar caminhos com essas diferenças, seus desconfortos, demandas e possibilidades? Um rico exemplo desta micropolítica na contemporaneidade é *Linha* (2010 -) de Eleonora Fabião. A obra se inicia e continua com encontros onde a artista e uma pessoa desconhecida planejam uma ação a ser realizada juntas, que uma vez

concluída, segue com o colaborador escolhendo a próxima pessoa para dar continuidade. “É assim” como diz a artista (2015, p. 101) “que a *Linha* caminha”. Talvez nos atos de cortar e relacionar e do pulso gerúndio do caminhar, abrindo-os a outros desdobramentos especulativos, que nos permitem um emaranhamento ética de entrever, das afinidades e diferenças. Ou como Tania Rivera aponta (2020, p. 141), no que ela chama a “contra-antropofagia clarkeana”, sugere, “a declinação da noção de identidade em uma nova chave, como construção fragmentada, porém coletiva.” Revisitar, reencenar e questionar nossa compreensão da agência transgressora do trabalho de Clark pode oferecer um intercâmbio potente entre diferentes épocas, coletividades fragmentadas, contextos, possibilidades e fracassos. Uma espécie de “habitar” que poderá produzir outras histórias e genealogias e nos desafiar a criar pontes entre radicalidades de momentos e tempos distintos. Caminhos outros.

Se o colapso dos binários de *Caminhando* sugere formas de reunir radicalidades distintas numa “diferença sem separabilidade”, a sua fusão Möbius ou linha curativa também convida, como já foi observado, a uma redefinição da práxis radical não apenas como ruptura, mas, talvez mais importante, como agência de conectividade. O gerúndio ambulante radical de Clark é ontológico e não cronológico; seu Möbius dá uma cambalhota entre o passado e o futuro, em que poderíamos reformular noções de vanguarda como uma espécie de retaguarda. Embora no início da década de 1960 a proposição estivesse

claramente *à frente* do seu tempo, um prenúncio de novas formas desmaterializadas de fazer arte, também era claramente *do* seu tempo, incorporando um mundo que estava em meio ao processo acelerado de se perder, à medida que a escala caminhante dava lugar aos automóveis e à expansão suburbana.³⁵ É nesse sentido que podemos imaginar a arte, ao contrário da noção de vanguarda, como uma espécie de espelho retrovisor que olha em torno de si, encarnando o que está prestes a ser perdido. A arte como “espécie indicadora” é termo que os ecologistas usam para significar a saúde de um ecossistema, onde seu perigo ou diminuição pode ser sinal precoce de problemas sistêmicos. Solnit (2000, p. 250) oferece este termo para designar o ato de caminhar como um indicador de vários tipos de liberdades e prazeres. Precisamos incorporar essa caminhada como uma interligação fundamental entre corpo, imaginação e mundo, pois, sem essa ligação, podemos não ser capazes de recuperá-la depois de desaparecer. Isso ficou evidente recentemente quando assisti ao filme *Retratos Fantomas* (2023), de Kleber Mendonça Filho, uma ode maravilhosa e lacônica ao Recife e às mudanças urbanas. Combinando imagens de arquivo com filmagens contemporâneas, vemos o apartamento recifense onde o diretor cresceu, os filmes que ali realizou, o bairro, os locais que influenciaram sua vida e obra, a transformação do Centro da cidade e suas extintas salas de cinema, outrora locais de convívio, hoje centros comerciais e igrejas evangélicas. As cenas finais mostram o diretor circulando de Uber pelo Recife, a câmera posicionada como uma espécie de espelho retrovisor captando trechos da conversa entre o motorista e Mendonça em meio a um cenário visual de fundo de uma farmácia após outra.

[35] O pesquisador Gregor Quack (2020) afirma, em relação ao artista Franz Erhard Walther, outro pioneiro de práticas participativas na década de 1960, que ele tanto estava muito *à frente* de como era também *do* seu tempo. Tomo emprestada sua observação para aplicar a Clark.

~~você já se perguntou o que a
proliferação incessante de lojas físicas
de grandes redes de farmácias tem a
ver com o adoecimento coletivo?~~

Figura 12. Daniela Mattos. *Perguntas para meu espelho, que podem ser também para seu*. Projeto artístico em andamento, 2024.³⁴

[34] *Nota adicionada em Notas Finais

Pode ser pouco o que possamos fazer para alterar a espiral descendente da atrofia da vida contemporânea, em meio a uma crise ambiental crescente, de desigualdades galopantes, racismos, fascismos e incertezas políticas; colocando, porém, um pé na frente do outro, como sugere Tosquelles, recuperamos a mobilidade como um direito, movemo-nos para encontrar o mundo, para caminhar ao

lado, como diz Walsh sobre as pedagogias decoloniais. A linha radical de Clark caminhando, passeando e se circunscrevendo, ofereceu-nos, um caminhar ao mesmo tempo distraído e atento, apenas uma tesoura, uma fita de Möbius de papel e um ato transversal de corte. Uma abertura e escuta de si mesmo e do mundo, um pensar com. Desvios. Deslocamentos à direita e à esquerda. Um estar ao lado que nos permite espiar parâmetros éticos para emaranhamentos de práticas artísticas, clínicas e pedagógicas experimentais. Olhando ao redor e reconectando-se às mudanças de paradigma do momento de *Caminhando*, podemos encontrar linhas de corte, proximidade e vagabundagem para o nosso presente.

NOTAS FINAIS

[1] Agradecimentos especiais à artista Mariana Guimarães e à esquizoanalista Gabriela Serfaty pelo apoio a essa experiência e pelo fato de, juntas, terem convidado um pequeno grupo informal de mulheres artistas e pesquisadoras interessadas no trabalho de Clark para se unir e fazer *Caminhando* no MAM-Rio em uma manhã de domingo de dezembro de 2023 (Livia Abreu Marina Fraga, Beatriz Galhardo, Mariana Guimarães, Daniela Mattos, Líana Nigri, Juliana Ronchesel, Gabriela Serfaty, Michelle Sommer, Victoria Tarak, Caroline Valansi e os filhos Ava, Dante, Livy, Mira e Ravi). Parcialmente inspirado na descrição de Clark (2005 [1982]) de convidar pessoas para fazer a proposta em sua casa, o experimento (espero que haja outros) apostou nas possibilidades sociais e coletivas da proposição, um caminho a ser explorado em futuras experiências/análises.

[3] Apesar de se apresentar nesta entrevista que ela nunca foi “professora”, Clark dava aulas para alunos surdos-mudos no Instituto Nacional de Educação de Surdos no Rio de Janeiro no início dos anos 60. Existe pouca documentação sobre estas aulas e depois de algumas experiências iniciais parece que Clark se ausentou regularmente para suas viagens fora do Brasil. Talvez seja o que ela percebeu como distância entre esta experiência e ser professora de Sorbonne que impulsionou esta “professora’ entre aspas” ou as duas experiências compartilhavam o mesmo receio deste papel pedagógico. Mas vale observar como este espaço-tempo “pedagógico” em diversos contextos nos anos 60 e 70 ofereceu aos artistas um campo rico para experimentação. Como Allan Kaprow falava em relação a seu projeto experimental com o educador Herbert Kohl: “as an artist I am interested in happenings for their

pointlessness, as an educator I get the point (Kelly, 2004: 145). Certamente, vendo a obra de Clark dos anos 60 e 70 em sua ênfase sensorial e relacional, é provocador refletir sobre como esta experiência pedagógica com surdos deve ter sensibilizado a artista na sua arte de escutar o corpo e acordar outros sentidos. Beatriz Carneiro no seu rico estudo sobre Clark dedica algumas páginas sobre este capítulo de “ensino” (2004: 83-85). Educadora do próprio Instituto, Graça Maria Dias da Silva, compilou no seu livro a documentação existente Lygia Clark no Instituto Nacional de Educação de Surdos: Arte e histórias de cumplicidades, Rio de Janeiro: Nova edições acadêmicas, 2015.

[5] Este artigo é um desdobramento de pesquisas iniciadas no pós-doutorado realizado no PPGCA/UFRJ com Tania Rivera e aponta para um estudo maior sobre Clark e as práticas de arte, pedagogia e clínica experimentais nos anos 60 e 70 e paralelos contemporâneos. Trechos deste artigo aparecem em Revista Modos (2022) <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>; Stedelijk Studies Journal (2023) <https://stedelijkstudies.com/journal/how-to-care-for-an-act/> e Lygia Clark and Franz Erhard Walther: Action as Sculpture (2024).

[7] Na maioria das menções, o ano referente à *Caminhando* é 1963, quando foi realizado pela primeira vez; 1964 é o ano do texto em que a artista apresenta o conceito e as instruções da proposição para todos fazerem. Existem várias versões desse texto, e parece que foi publicado primeiramente em inglês na revista Signals, em 1965. (Observação: Anna Dezeuze anota que “Vamos fazer um *Caminhando*” do crítico Waldir Ayala no Tribuna de Imprensa em 1964 parece a primeira vez que as instruções da proposição foram publicadas (2013: 228) mas como não incluiu a elaboração conceitual da artista, opto por manter a data de 1965 com a primeira publicação do texto em inglês). O catálogo da retrospectiva organizada pela Fundació Antoni Tàpies (1998) informa que o texto foi originalmente publicado em português no Livro-obra que, apesar de reunir esse e outros textos que mencionam a proposição – tais como “Do Ato”, 1965, além de vários dos anos 1950 e 1960 –, só foi publicado em 1983. Antes disso, porém, versões desses textos com pequenas variações foram publicadas na monografia sobre Clark da coleção ABC (Arte Contemporânea Brasileira) publicada pela Funarte em 1980. Neste texto uso a versão publicada neste livro, que a Associação Cultural Lygia Clark (AACL) generosamente disponibiliza online além de outros recursos pelo portal Lygia Clark, Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 12 junho de 2024

[20] A designer Vera Bernardes trabalhava no setor editorial da Funarte na série de publicações intitulada ABC (Arte Brasileira Contemporânea) publicada entre 1978 e 1984, incluindo dez monografias focalizando Clark, Artur Barrio, Lygia Pape e Antônio Manuel, entre outros. Para mais informações sobre essa história veja meu texto “Ensaio por uma curadoria ao avesso: *Caminhando* com Lygia Clark”, publicado em 2022 na Revista Modos 6, n. 3. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>.

[30] Para uma elaboração deste caminhar como pedagogia da vida ver o filme *Guata* (2022) dir. Epifânio Chamorro, João Maurício Farias, Jorge Morinico e Lucas Icó. <https://youtu.be/8Px4kODpIdU>. Para uma reflexão sobre guata e noção ocidentais da arte ver Pablo Lafuente e Sandra Benites curadores da exposição “Dja Guata Porá: Rio de Janeiro Indígena” (2017-2018) com Clarissa Diniz no MAR <https://terremoto.mx/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/> Acesso novembro 2024

[34] “Perguntas para meu espelho, que podem ser também para o seu é um projeto artístico elaborado por mim, Daniela Mattos, mãe solo, artista e professora que escreve e canta, mulher branca e cisgênera de classe média baixa, vinda de uma família composta, em sua maioria, de mulheres mães, professoras e cuidadoras. as perguntas que dão corpo a este trabalho partem da reflexão e elaboração de experiências marcadas por violências simbólicas e assimetrias disfuncionais de poder vivenciadas pessoal e coletivamente em instituições do circuito de arte, do ensino e no âmbito cotidiano; ao longo de mais de duas décadas de experiência profissional distribuídas em quarenta e seis anos de vida. as perguntas vêm sendo publicadas nos meus perfis de redes sociais desde 2021, sendo também materializadas em obras de arte na forma de objetos e/ou múltiplos impressos” (Daniela Mattos em comunicação com a autora por e-mail, junho 2024). Agradeço a Daniela ter compartilhado esse texto e sua proposta instigante para este artigo.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Telmo; MORETTI, Cheron Zanini; STRECK, Danilo R. Pensamento pedagógico em nossa América: uma introdução. In: STRECK, Danilo R (org.). **Fontes da pedagogia latino-americana:** uma antologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 19-35.

BASBAUM, Ricardo. Within the organic line and after. In: ALBERRO, Alexander; BUCHAMN, Sabeth (orgs.). **Art after conceptual art.** Vienna/Cambridge, MA/ London: General Foundation/The MIT Press, 2006, p. 87-100.

BENITES, Sandra. Mediação Luiz Guilherme Vergara. *Temiapo: Arte e povos de cura.* In: GOGAN, Jessica (org.). **Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me escute.** Niterói: PPGCA-UFF/Instituto MESA, 2024, p. 84-103.

BRANDÃO, Carlos Rodriguez. Andarilhagem. In: STRECK, Danilo; REDE, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (orgs.). **Dicionário de Paulo Freire,** 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 41-42.

BRETT, Guy. Life strategies: overview and selection Buenos Aires/London/Rio de Janeiro/Santiago de Chile, 1960-1980. In: SCHIMMEL, Paul (org.). **Out of actions:** between performance and the object, 1949-1979. Los Angeles/London: Los Angeles Museum of Contemporary Art/Thames & Hudson, 1998, p. 196-207.

BUTLER, Cornelia H. Lygia Clark: A space open to time. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988.** New York: MoMA, 2014, p. 12-29.

CABAÑAS, Kaira M. **Immanent Vitalities: Meaning and Materiality in Modern and Contemporary Art.** University of California Press, 2021.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror:** Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Editora Imaginário/Fabesp, 2004.

CAMNITZER, Luiz. **Thinking about art thinking.** e-flux online journal #65, 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/65/336660/thinking-about-art-thinking/>. Acesso em junho 2024:

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G Gili, 2013 (publicado originalmente em espanhol, em 2002).

CLARK, Lygia. Letter to Mário Pedrosa, Paris, June 2, 1972. Trad. Steve Berg. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988.** New York: MoMA, 2014, 236-237.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Retrospective. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1596/lygia-clark-retrospective> Acesso em: junho 2024.

CLARK, Lygia. Encontro de Lygia Clark com psicoterapeutas: Clínica “Canto da Gávea”, Rio de Janeiro, 1982. In: ROLNIK (org.). **Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Nantes/São Paulo: Musée des beaux arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p.59.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Disponível: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 9 jun. 2024 .

CLARK, Lygia. **Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte**, 1956. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61699/conferencia-pronunciada-na-escola-nacional-de-arquitetura-em-belo-horizonte-diario-4> Acesso em: 17 mar. 2024.

DEZEUZE, Anna. How to live precariously: Lygia Clark’s *Caminhando* and *Tropicalism* in 1960s Brazil. **Women & Performance: a Journal of Feminist Theory**, v. 13, n. 2, p. 226-247, 2013.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

FABIÃO, Eleonora. The making of a body: Lygia Clark’s anthropophagic slobber. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: MoMA, 2014, p. 294-299.

FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André. **Ações Eleonora Fabião**. Tamanduá Arte: Rio de Janeiro, 2015.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. In: REBOUÇAS, Julia; VOLZ, Jochen (orgs.). **Incerteza viva: 32a Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.

FERREIRA, Gina (org.). **Lygia Clark: Memórias do corpo: Glossário de casos clínicos**. Manuscrito inédito, 1996.

FIGUEIREDO, Luciano e SUZUKI, Jr., Matinas. Entrevista com **Lygia Clark**. PERLINGEIRO, Max (org) **Lygia Clark: 100 Anos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2021, 63–81.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1994 [1970].

HANH, Thich Nhat. **How to walk**. Berkeley CA/Parallax Press, 2015.

HEMMENS, Alistar e ZACARIAS, Gabriel orgs. **The Situationist International: A Critical Handbook**, London: Pluto Press, 2020.

KAMENSZAIN, Tâmara. Bordado e costura do texto. In: **Histórias de amor y otros ensayos sobre poesia**. Trad. Clarisse Lyra. Buenos Aires: Paidós, 2000, 1-6. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf Acesso em: 11 mar. 2024.

KELLEY, Jeff. **Childsplay: The Art of Allan Kaprow**. Los Angeles: University of California Press, 2004.

KLEE, Paul. **Pedagogical sketchbook**. New York/Washington: Praeger Publishers, 1972 (primeira edição em inglês em 1953 e em alemão em 1925).

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London/New York: Routledge 2007.

LAVERY, Carl. Rethinking the dérive: Drifting and theatricality in theatre and performance studies. **Performance Research**, v. 23, issue 7, “On Drifting”, 2018, 1-15. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2018.1557011>. Acesso em: 9 jun. 2024 .

LEPECKI, André. Decolonizing the curatorial. **Theater**, 47, n. 1, p. 100-115, 2017.

LUZ, Celine. Lygia Clark na Sorbonne: Corpo-à-corpo no desbloqueio para a vivência. **Vidas das artes** 1, no. 3 (agosto 1975): 64. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8853/lygia-clark-na-sorbonne>. Acesso em: 10 jun. 2024

MASSUMI, Brian. Of microperception and micropolitics. Interview with Joel McKim. In: MASSUMI, Brian. **Politics of affect**. Cambridge, UK/Malden, MA: Polity Press, 2015, p. 47-82.

MELITOPOULOS, Angela. **Ways of meaning**. Phd Visual Cultures, Goldsmith College London, 2016.

MIGUEL, Marlon. **Fernand Deligny e as ecologias do humano**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2024.

MIGUEL, Marlon (org.). **Camering: Fernand Deligny on cinema and the image**. Leiden: Leiden University Press, 2022.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen; PASSOS, Eduardo. **Transversais da subjetividade: arte, clínica e política**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: CARNEIRO, Amanda (org.). **Arte e descolonização**. São Paulo/London: Museu de Arte de São Paulo (Masp)/*Afterall*, 2020, 2-11.

MORAIS, Frederico. Entrevista com Renata Wilner. In: WILNER, Renata. A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Dissertação (Mestrado)** – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

NELSON, Adele. **Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil**. Los Angeles: University of California Press, 2022.

ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: If you hold a stone. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: MoMA, 2014. p. 31-49

OSORIO, Luiz Camillo. Conversa com Jaime Lauriano. 23 ago. 2019. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jaime-lauriano/>. Acesso em: 1 jun. 2024

PELBART, Peter Pál. **Ao avesso do niilismo: cartografia de exaustão**. São Paulo: N-1 edições, 2013.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: **Como (...) coisas que não existem: 31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, p.250-265.

QUACK, Gregor. The social fabric: postwar sociability and textile politics in the work of Franz Erhard Walther. In: BAUMANN, Jana (org.). **Franz Erhard Walther: shifting perspectives**. Berlin: Hatje Cantz, 2020. p.202-213

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira. DVD acompanhando **O Avesso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

RIVERA, Tania. Por uma clínica delirante. In: GOGAN, Jessica (org.). **Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me escute**. Niterói: PPGCA-UFF/Instituto MESA, 2024. p.177-194.

RIVERA, Tania. A tela e a outra cena ou como piscar nas sessões virtuais de análise. **Psicanalistas pela democracia**. <https://psicanalisedemocracia.com.br/2020/03/a-tela-e-a-outra-cena-ou-como-piscar-nas-sessoes-virtuais-de-analise-tania-rivera/>, March 28, 2020. Acesso em: 9 maio 2024

RIVERA, Tania. **Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020.

ROBCIS, Camille. **Disalienation: politics, philosophy and radical psychiatry in postwar France**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

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

ROLNIK, Suely. **Arquivo para um obra-acontecimento**. São Paulo: Sesc, 2011.

ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal? In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. Nantes/São Paulo: Musée des beaux arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

RUZ, Catalin. **Caminar la trizadura: siete zambullidas en lo adyacente**. Valparaíso: Malvarie Ediciones, 2022.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SARGENTELLI (ICÓ), Lucas. Aprender a caminhar com a aldeia-universidade maraká'nã. **Dissertação (Mestrado)**, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Os desafios da arte e da estética no século XXI. **Poiesis**, Niterói, v. 20, n. 34, p. 43-62, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532>. Acesso em: 7 jun. 2024.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. **Olho a olho: ensaios de longe**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust: a history of walking**. New York: Penguin, 2000.

SPRINGGAY, Stephanie e TRUMAN, Sarah E. **Walking methodologies in a more-than-human world: Walking Lab**. London/New York: Routledge, 2018.

STRECK, Danilo R. José Martí e a formação de nossa América. In: STRECK, Danilo R. (org.). **Fontes da pedagogia latino-americana: uma antologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 135-147.

TOSQUELLES, François. **Uma política da loucura e outros textos**. Trad. e org. SANTOS, Anderson. São Paulo: sobinfluencia / Ubu Editora, 2024.

WALSH, Catherine E. Decolonial pedagogies walking and asking. Notes to Paulo Freire from Abya Yala. **International Journal of Lifelong Education**, 2015. DOI: 10.1080/02601370.2014.991522. Acesso em: 10 jun. 2024.

WALSH, Catherine E e MIGNOLO, Walter D. **On Decoloniality**. Durham/New York: Duke University Press, 2018.