



CLÁUDIO OLIVEIRA (ORG.)
**filosofia, psicanálise
e sociedade**

O Lugar, o Sujeito e o Objeto.

Transmissões entre psicanálise e arte

Tania Rivera (UFF)

A obra de Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, de 1969/1970, é um cubo de 9 mm de lado, composto de uma seção de pinho e outra de carvalho. Ela alude à mitologia indígena, que teria no atrito entre os dois tipos de madeira para produzir fogo, uma espécie de poético ritual de invocação da divindade do fogo. Os jesuítas reduziram tal divindade ao deus do trovão, e Cildo busca ressaltar a poética delicadeza da cosmogonia indígena. Mas o fundamental deste trabalho não está propriamente nele como objeto, mas em sua relação com o espaço: ele deve ser colocado em uma sala de pelo menos 200m quadrados, vazia.

Este cubo é um objeto mínimo que rompe o espaço circundante e o transforma. A sala torna-se enorme, e nossa própria estatura e lugar oscilam. O cubo, tão pequeno, reveste-se de uma dignidade monumental e parece, em um primeiro momento, excluir-nos. Nele não temos a possibilidade de nos reconhecer, ele não nos estende um espelho – não apenas por não ser figurativo, mas, mais fundamentalmente, porque põe em questão a homogeneidade ilusória do espaço onde nos encontramos. A despeito de seu tamanho, *Cruzeiro do Sul* carrega mesmo uma poderosa centelha: ele tem a potência de romper a organização imaginária do espaço, sua lógica especular, ameaçando revirar essa malha imagética para nos fazer entrever um espaço real. O espectador oscila, perdendo sua ilusória posição central, sua pretensão de ser senhor do espaço e da imagem. Retirado do espelho, ele não tem mais lugar. Torna-se literal, aqui, a famosa frase de Freud: o eu não é mais “senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917/1944, p. 295).¹

Com a linha tênue pela qual se unem os dois retângulos de madeira de cores diferentes, *Cruzeiro do Sul* mostra que o objeto pode se apresentar de modo a realizar a sentença de Lacan segundo a qual “nada é mais compacto que uma falha” (LACAN, 1975, p. 14). Chamado *objeto a*, ele nos obriga, para concebê-lo, a “um outro modo de imaginarização” (LACAN, 2004, p. 51). Habitualmente nos encontramos em uma construção espacial imaginária, graças ao enodamento fornecido por nossa imagem especular. Rompendo a ilusória complementaridade sujeito-objeto e fazendo oscilar tal montagem imaginária, o objeto engata aí uma espécie de reviramento deste campo, por assim dizer. O eu não tem mais lugar. O pequeno

¹ Nós traduzimos esta e as demais citações.

bloco mostra-se capaz de sugar as coordenadas do espaço ilusório e homogêneo, e, tornando-se uma espécie de sumidouro, convida o sujeito a atravessá-lo.

Cruzeiro do Sul, com suas ressonâncias celestes, astronômicas e mitológicas, bem como suas alusões históricas ao massacre e à catequização dos índios, nos recoloca a questão de qual seria a “casa” do homem. “O homem encontra sua casa”, diz Lacan, “num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos” (LACAN, 2004, p. 60). Lugar de ausência no Outro, lugar entre significantes: localizações sem consistência imaginária. É impossível fazer deste lugar uma casa para o sujeito.

Para Cildo Meireles, a palavra mais bonita “é *lejos* porque pressupõe que seu ser está aqui e lá ao mesmo tempo. O lá é uma constatação do ser” (MEIRELES, 2001, p. 20). Menos uma constatação do que uma condição do sujeito, *lejos*: a de nunca estar aqui, em sua casa, mas sempre deslocado, lá. Onde nem se sabe bem, nesta terra sem lugar que é o inconsciente. Estar lá – *Wo Es war, soll Ich werden* (FREUD, 1933/1944p. 86), na proposta de Freud costumeiramente traduzida por “ali onde isso estava, eu devo advir”. Nesta espécie de programa de uma análise, ao mesmo tempo caracterizada por Freud como um “trabalho de cultura” (*Kulturarbeit*, *ibidem*), é curioso que se trate de uma preposição de lugar, *wo*: onde isso estava, eu devo advir. Indicação de um lugar do qual é impossível determinar a estrita localização, mas onde vem ocorrer uma passagem ou uma substituição de peso: do *Es*, d’isso, ao *Eu*, *Ich*. Lá onde isso estava, eu devo tornar-me. *Lá* deve tornar-se *eu* – temos aí, numa consideração do espaço, uma radicalização necessária às noções de descentramento do eu e subversão do sujeito. Em vez de tomá-la como afirmação de um lugar enfim encontrado para o sujeito do inconsciente, devemos ver na frase de Freud a indicação de uma operação que concerne ao espaço tanto quanto ao sujeito, num complexo imbricamento.

Ou talvez, pensando em Mallarmé, possamos radicalizá-la para afirmar, sobre o que se passa em uma análise, em última instância, que “nada terá tido lugar senão o lugar” (MALLARMÉ, 2006).

Se o lugar, ou melhor, o espaço que configura lugares possíveis, toma aqui o primeiro plano em nossa reflexão, isso não deve surpreender ou ser visto como o empréstimo de uma categoria oriunda do campo da arte. Em sua reflexão sobre o sujeito, Freud é sempre levado a conceber lugares, em suas tópicas do aparelho psíquico, ressaltando sempre que se tratam de lugares “virtuais” – e muitas vezes fazendo apelo a modelos óticos para caracterizá-los: microscópios, câmeras

fotográficas. Freud não chega, porém, a tomar o próprio espaço como objeto de reflexão. Ele prefere falar de superfície, base de inscrição psíquica. Já em 1901, caracterizando o trabalho do sonho como aquele que fragmenta, desloca, condensa, selecionando o material adequado para se construírem “situações”, Freud acrescentava, enigmáticamente, que este trabalho seria capaz de criar “novas superfícies” (*neue Oberflächen*, FREUD, 1901/1942, p. 673). A superfície chega a se desdobrar em diversas camadas, especialmente quando Freud toma como modelo o bloco mágico. As superfícies, no plural, implicam na lógica do palimpsesto onde as inscrições dos traços mnêmicos são múltiplas, estabelecendo entre si uma certa dinâmica de reinscrição ou retomada. Isso pressupõe um jogo entre planos, por entre as sucessivas camadas, no espaço entre elas. Podemos dizer que a dinâmica entre camadas leva aí, portanto, ainda que de forma rudimentar, a uma certa tridimensionalidade (Cf. FREUD, 1925/1976).

Com Lacan, devemos conceber que, no que diz respeito ao sujeito do inconsciente, se trata sobretudo de torção da superfície, como na fita de Moebius. Trata-se, portanto, de topologia, do estudo da subversão de nosso espaço comum de representação. Na fita de Moebius, não há dentro e fora, não há direito e avesso, não haveria *Es* e *Ich* a se substituírem na ocupação de um mesmo lugar. Haveria, entre eles, uma certa travessia, uma torção, uma subversão. Onde estava isso, vem o eu. Onde estava eu, pode vir isso.

Heidegger, em conferência sobre a escultura proferida em 1964, nota que o espaço define-se, desde o pensamento grego, por uma remissão ao corpo. O espaço é a *extensio*, a dimensão tridimensional onde se movem os corpos. O filósofo busca, porém, caracterizá-lo pelo que lhe seria próprio, desembaraçado da perspectiva corporal. Ele concebe então o espaço como o que “espaça” (Heidegger, 2008, p. 19). Trata-se, então,

de ver como o *homem* é no espaço. O homem não é no espaço como um corpo (*Körper*). O homem é no espaço, de modo que ele instala (*einräumen*) o espaço, sempre já instalou espaço. Não por acaso nossa língua fala em ceder espaço (*von einem Einräumen*) quando alguém admite algo, permite um argumento. (Ibidem, grifos do autor)

Em um anexo ao texto da conferência, Heidegger chega a grafar: “O homem – espaço” (Ibid., p. 21). Tal concepção do espaço como indiscernível da concepção do homem conjuga-se à noção de corpo-próprio (*Leib*) em oposição a *Körper*. Para nossos objetivos, nos deteremos porém na ideia de homem-espaço como

espaçamento, abertura no espaço, capaz de forçar uma brecha e ir além do visível, rompendo com a concepção mimética da arte:

Quando o artista modela uma cabeça, parece que ele copia apenas a superfície visível; na verdade ele plasma o que é propriamente invisível, a saber, o modo como essa cabeça olha no mundo, como ela detém-se no aberto do espaço no qual ela é solicitada e pelos homens e pelas coisas. (Ibid., p. 20)

Como traçar as linhas de força deste “aberto do espaço”, ou do que preferimos chamar de “avesso do imaginário”? Como caracterizar o “outro modo de imaginação” de que fala Lacan a respeito do *objeto a*? Diante dessa questão, podemos renunciar a ir além, reconhecendo no vislumbre do real que aí se dá uma intransponível impossibilidade de simbolização. Ou podemos buscar na topologia as linhas de força disso que Lacan chama “trans-espaço” (LACAN, 2004, p. 51), sublinhando o quanto ele é feito da pura articulação significativa, à qual teríamos porém algum acesso graças aos “elementos intuitivos” (ibidem) que esta deixa ao nosso alcance. Podemos, ainda, ao lado de trabalhos de arte, tentar ir além desses elementos intuitivos, explorando o modo como articulações significantes podem gerar a abertura de um trans-espaço. Nesta tentativa, não se trataria de definir ou descobrir de vez esse avesso do imaginário, o que equivaleria simplesmente a encobri-lo por mais uma construção imaginária, mas de acompanhar algumas de suas desnorteadoras travessias, algumas de suas possíveis travessuras.

O cubo de seis pés (aproximadamente 1,82m) de lado que o artista americano Tony Smith realizou em 1958 tem como título *Die* (“Morra”). “Seis pés”, afirma o artista, “sugere que se está morto. Uma caixa de seis pés. Seis pés sob a terra” (apud Didi-Huberman, 1998, p. 91). Este que é considerado um marco do surgimento da chamada arte minimalista mostra de forma eloquente o quanto o objeto, por mais que se subtraia da lógica figurativa – ou melhor, quanto mais se subtrai dela, retirando-se da posição de espelho do eu – pode ser um apelo ao sujeito. Especialmente na medida em que o objeto agencia uma tal configuração espacial que implique e inclua o sujeito, impossibilitando-lhe a apaziguadora posição de espectador. Desapossado de sua ilusória posição central e excluído do visível, o sujeito tropeça na rasteira que lhe oferece o espaço tornado moebiano. Duas posições lhe restam, caso esta operação, nunca certa e completamente previsível,

tenha sucesso. A primeira corresponde a aceitar, ao menos por um átimo, perder sua condição de olhador ilusoriamente central – o eu chegando quase a aceitar o convite: *Die!* – e ver-se como ponto entre outros no campo do olhar. Temos aí, nesta reviravolta moebiana, nesse trans-espço, um surgimento efêmero do sujeito como efeito. A segunda, sempre possível, recusa tal possibilidade e contrapõe à brecha aí aberta no espaço o campo imaginário de representação ilusória – no qual, a maior parte das vezes, objetos como esse ficam sem lugar, o que pode até gerar uma peremptória negativa de seu caráter artístico.

É fundamental para esta obra de Smith sua escala humana: cerca de 1,80m. Impõe-se o objeto em igual medida ao homem, sem porém estender-lhe um espelho, mas afrontando-o no limite de sua condição. *Die!* morra. Já o pequeníssimo cubo de Meireles (isso é que é arte mínima – nos permitiríamos brincar) poderia parecer confirmar a ilusória estatura do eu. Mas *Cruzeiro do Sul* escancara e leva às últimas consequências o que está implícito no cubo de Smith: sua transformação do espaço visando o sujeito. O pequeno objeto de Cildo *espaça*, como diria Heidegger. E diante dele devemos ceder espaço à cosmogonia indígena, à história dos vencidos. Entre o pinho e o carvalho, um gesto simples, um atrito repetido deve vir reacender a civilização, a cultura – e com ela o sujeito. Poderosa e delicada centelha. Fulgurante, ela comemora nosso surgimento ardente, também filhos do fogo.

Estudo para espaço é um trabalho de Meireles também de 1969, como o *Cruzeiro do Sul*. Consiste no seguinte texto datilografado sobre papel:

Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos.

O sujeito *espançando*, abrindo mão da visão em prol dos sons que lhe dão notícias do próximo e do distante, sem que possam, contudo, lhe fornecer uma clara localização de si (como seria o caso para alguns animais, os morcegos, por exemplo). O espaço, liberado da visão, torna-se aí dinâmico, vivo, transformando-se a cada instante de acordo com a distância precariamente estimada entre o objeto que dá notícias de si pelo som, e o sujeito-espço que tenta liberar-se da janela pela qual ele habitualmente confina o espaço com a moldura do visível.

Apesar de não sermos instados a fechar os olhos, em uma análise, Freud nota que para descobrir o segredo dos sonhos teria sido necessário ao menos fechar um olho. É o que um sonho, justamente, lhe ensina, justo na noite que precede o funeral de seu pai. Num grande cartaz estaria impresso “Pede-se que você feche os olhos”, ou, diz o sonhador, “Pede-se que você feche um olho” (FREUD, 1900, p. 304).

Também na estruturação de uma situação analítica há, como bem se sabe, uma certa operação que concerne à visão, no dispositivo do divã. Analista e analisando não se vêem – talvez para que possa então se abrir o campo do olhar, este espaçamento. Nesta montagem que não deixa de ser um *setting*, mas que visa romper com o que há nele de cênico, para que se entreabra a *Outra Cena* do inconsciente, é necessário, portanto, que o analista seja o suporte do *objeto a*.

Em *Las Meninas*, de Velázquez, obra frente a qual seríamos “tomados em seu espaço”, Lacan afirma que estaria claro o quanto uma obra de arte é uma carta roubada, uma carta de baralho virada, que se apresenta a nós como questão. O essencial ao efeito deste quadro seria a maneira como cada um responderá a tal questão, ou seja, baixará suas cartas, subjugando-se a ele. Tal sujeição tem uma estreita relação com a subversão do sujeito, pois,

de fato, a relação com a obra de arte está sempre marcada por esta subversão. Parecemos ter admitido, com o termo de sublimação, algo que, em suma, não é outra coisa, porque se aprofundamos suficientemente o mecanismo da pulsão para ver o que acontece aí, é uma ida e volta do sujeito ao sujeito, sob a condição de se captar que esta volta não é idêntica à ida e que, precisamente, o sujeito, conforme a estrutura da fita de Moebius, enrola-se a si mesmo depois de ter logrado esta meia-volta que faz que, partindo de seu anverso, volte a se costurar em seu reverso. Em outras palavras, há que se fazer duas voltas pulsionais para que se logre algo que nos permita captar o que concerne autenticamente à divisão do sujeito. (LACAN, 1966, sessão de 11/05/66)

A sublimação concerne ao campo da arte na medida em que anuncia a subversão a que convida o quadro, este objeto que estabelece com o sujeito uma relação “fundamentalmente diferente daquela do espelho” (ibid., sessão de 25/05/66). O quadro constitui uma tela, mas mostra que “a tela não é apenas o que oculta o real”, pois ela “ao mesmo tempo o indica” (ibid., sessão de 18/05/66). O quadro convida o sujeito a descentrar-se no espaço, para reencontrar sua moebiana subversão. Daí vem a necessidade de se considerar, para a própria experiência analítica, a topologia, o rompimento com a geometria tradicional em prol da subversão do

espaço, nos limites do imaginável. Para um psicanalista, dirá Lacan, a topologia não é um conhecimento suplementar, mas “é o próprio tecido que ele corta, quer o saiba ou não” (ibid., sessão de 08/06/66).

Lidando com *Las Meninas*, Lacan pode formular então a questão fundamental, que vínhamos aqui tentando explorar: “que estrutura suporta este bastidor da tela de uma maneira que a integra estritamente à existência do sujeito?” (ibidem).

Em primeiro lugar, parece fundamental ao psicanalista indicar que o quadro se constitui como um *Vorstellungsrepräsentanz*, um representante da representação. *Las Meninas* não apenas representa uma cena da corte do rei Felipe IV, mas representa a representação desta cena. Com isso, sua dimensão mimética fica em segundo plano em relação à tentativa de apreensão estrutural de seu modo de organização significativa. Isso ecoa a então recém-publicada leitura deste quadro por Foucault, que o leva a afirmar que talvez haja nele “como que a representação da representação clássica e a definição de espaço que ela abre” (FOUCAULT, 1985, p. 31). É marcante, nesse sentido, a presença do quadro dentro do quadro, a tela revirada que o próprio Velázquez está pintando. *Las Meninas* constitui uma reflexão, em pintura, sobre o que é a pintura, o que é pintar, e como se organiza o próprio domínio da representação no momento histórico que é o seu. A análise foucaultiana retraça cuidadosamente as linhas organizadoras da composição, para acentuar aí, fundamentalmente, a existência de dois pontos. No centro de um X que organiza a posição das demais personagens, encontra-se a Infanta Marguerita. Próximo a ela, um outro centro possível é ocupado por um espelho, em segundo plano. Nele refletem-se, debilmente, as personagens do rei e da rainha. As linhas que partem destes dois pontos convergem para um ponto situado fora do quadro: o ponto em que nós, espectadores, nos encontramos – tornados portanto, à nossa revelia, rei e rainha, e capazes de aparentemente ocupar este “centro simbolicamente soberano” (Ibid., p. 30). O princípio de ordenação da representação encontra-se, portanto, fora da representação propriamente dita, fora de cena. O quadro constitui um jogo de olhares onde, finalmente, podemos dizer que nós somos olhados, fora do quadro. O que Foucault aí acentua, porém, é o fato de que o sujeito que funda tal representação estaria aí elidido, vendo nisso a abertura da possibilidade de uma representação se dar como “pura representação”. (Ibidem)

Lacan insiste que sua leitura confirma aquela de Foucault, trazendo no entanto a particularidade do campo da psicanálise. É interessante notar que o próprio filósofo, presente em uma das sessões deste seminário e instado pelo próprio Lacan a responder se ele o havia lido bem, replica que Lacan teria “reformado” um tanto suas elaborações (LACAN, 1966, sessão de 18/05). De fato, a proposta de Lacan, muito complexa e não isenta de obscuridades, se distingue de Foucault

de forma sutil e no entanto cheia de consequências. Em primeiro lugar, devemos notar que Lacan insiste na ideia de que “a perspectiva organizada é a entrada do campo do escópico do próprio sujeito” (LACAN, 1966, sessão de 25/05). Não mergulharemos aqui nas imbricadas considerações sobre a perspectiva que perpassam este seminário, mas devemos nos deter nessa ideia fundamental de que ali onde o dispositivo da perspectiva é empregado, já existe um lugar definido para o sujeito, graças à configuração de um campo escópico – ou seja, onde está em jogo o olhar, e não a mera visão.

Estruturalmente, o sujeito está presente, e está presente fora do quadro, como já havia notado o filósofo. Mas para Lacan, o essencial é a relação que o quadro agencia entre o sujeito e o objeto *a*, ocupado aí pela infanta Marguerita, no centro do quadro, brilhante e no entanto fenda, rasgo na tela, a uma só vez. É a presença deste objeto que constituirá um apelo ao sujeito, na medida em que ele engancha a divisão do sujeito.

Esta é a resposta de Lacan à pergunta, citada acima, sobre o que integra a tela à “existência do sujeito”. Um complexo agenciamento significativo, na própria composição do quadro e especialmente no que se refere à sua construção perspectiva, traça nele um lugar que é de crítica da própria representação. Em jogo com a figura da princesa, temos ainda no quadro, como aponta Lacan, uma janela que representa a janela de nosso próprio olhar, emoldurado pela fantasia. Trata-se de uma porta semiaberta na qual um homem, um outro Velázquez, está em movimento, saindo da representação. Ao apresentar criticamente esta janela, condição da representação, o quadro permite que se abra um espaço que não se delimita mais pelas coordenadas imaginárias da geometria, mas constitui um trans-espaço difícil de fixar, feito para se transitar, um tanto precariamente como a formiga sobre a banda de Moebius.

Tal janela rasgada talvez anuncie algo que só se concretizará posteriormente, especialmente ao longo do século XX: a vigorosa quebra do espelho testemunhada pelo abandono da mimesis, o esgarçamento da tela, a quebra da moldura, o franqueamento do espaço do mundo, a busca de uma apresentação capaz de colocar por terra a lógica da representação. Estas não constituem, propriamente falando, questões e estratégias do tempo de Velázquez, mas configuram o campo que se abre em fins do século XIX e a partir daí toma direções diversas. Talvez a promoção do *objeto a* ao primeiro plano por Lacan aplique sobre *Las Meninas*, esta obra-prima de 1656, uma leitura contemporânea, uma análise informada pelas questões que guiaram a arte (e também, em certa medida, a psicanálise) no século XX. O quadro a acolhe, no entanto, mostrando que estas questões não deixam, provavelmente, de se colocarem já nele, em germe.

O *objeto a* vem *espaçar*, cortando a tela e impedindo que o sujeito ocupe a posição de olho central, medida e senhor da representação. Um certo arranjo significante é capaz de (re)apresentar o *objeto a* como causa da divisão e engatar no sujeito sua subversão, que vai de par com uma experiência singular do espaço. Tal estrutura e tal acontecimento não deixam de ter uma estranha familiaridade com o processo analítico:

Isso não está feito para que nós, analistas, que sabemos que aí está o ponto de encontro do fim de uma análise, nos perguntemos como, para nós, se transfere esta dialética do *objeto a*, se é neste *objeto a* que está dado o término e o encontro onde o sujeito deve se reconhecer?

É curioso que Lacan fale de uma “transferência” da dialética do *objeto a*, entre psicanálise e arte. Talvez a psicanálise tenha que aceitar se submeter um tanto à alteridade de um campo outro, o campo da arte, para refletir sobre tal encontro com o *objeto a* no próprio seio da experiência analítica. Esta relação deve assumir seu caráter histórico, no sentido em que a psicanálise nasce num determinado momento e um trabalho artístico se constrói numa complexa relação com sua época. Fundamentalmente, talvez ambos os campos se rocem, por lidarem, por meios próprios a cada um deles, com o trabalho de cultura de que fala Freud, convocando aquele lugar indeterminado, aquela Outra Cena onde *d’isso*, desta carta escondida, deste objeto qualquer, pode (re)fazer-se o sujeito.

Referências bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, G. (1998) *O que Vemos, o que nos Olha*, São Paulo: Ed. 34.
- FOUCAULT, M. (1985) *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- FREUD, S. (1900/1976) “A Interpretação de Sonhos”. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)*. Rio de Janeiro: Imago, vol. IV.
- FREUD, S. (1901/1942) “Über den Traum”. In *Gesammelte Werke*, Londres: Imago, vol. II/III, 1942.
- FREUD, S. (1917/1944) “Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse” (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise). In *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, vol. XI.

- FREUD, S. (1925/1976) "Nota sobre o Bloco Mágico". In *ESB*, vol. XIX.
- FREUD, S. (1933/1944) "Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise). In *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, vol. XV.
- HEIDEGGER, M. (2008) "Observações sobre Arte – Escultura – Espaço". *Artefilosofia*, n. 5, julho de 2008. Ouro Preto: IFAC-UFOP, p. 15-22.
- LACAN, J. (1975)) *Le Séminaire Livre XX. Encore*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (1966) *O Seminário XIII. O Objeto da Psicanálise*, transcrição inédita.
- LACAN, J. (1986) *Le Séminaire Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (2004) *Le Séminaire Livre X. L'Angoisse*. Paris: Seuil.
- MALLARMÉ, S. (2006) "Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso" (tradução de Haroldo de Campos). Em Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- MEIRELES, C. (2001) *Catálogo da Exposição Cildo Meireles. Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva.