

## ARTE PRECÁRIA, ARTE EXPANDIDA E O RASGO DENTRO DO TÚNEL

*Rosana Almeida Junqueira<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Há um plano poético que se insinua sobre os outros planos. O artista precisa encontrá-lo quando rasga o palpável e o visível. É preciso dar essa possibilidade também ao espectador de encontrar a saída através do rasgo. O expandido, em obras clarkianas, amplia as categorias, desestabiliza a autoria, a originalidade, o tempo e o espaço da obra. A precariedade dos espaços e das coisas se anuncia como estratégia de uma arte minoritária, subversiva e política.

**PALAVRAS-CHAVE:** expandido, precário, não-objetos, Lygia Clark, artista

**ABSTRACT:** There is a poetic plane that insinuates itself on the other planes. The artist needs to find it when he tears the palpable and the visible. It is also necessary to give the spectator this possibility of finding the way out through the tear. The expanded, in Clark works, expands the categories, destabilizes the authorship, originality, time and space of the work. The precariousness of spaces and things is announced as a strategy for a minority, subversive and political art.

**KEYWORDS:** expanded, precarious, non-objects, Lygia Clark, artist.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e cultura pelo programa de pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA); Mestre em Literatura e cultura pelo programa de pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA).

*O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade.*

*Clarice Lispector*

O termo precário, tão utilizado por Lygia na construção das suas proposições, pode ser entendido a partir do processo de elaboração no qual a relação da artista com o cotidiano promove rearranjos que vão ganhando outros contornos, digamos, mais poéticos, mais filosóficos e mais clínicos. São objetos que nascem de materiais simples ou até mesmo são encontrados nas ruas, como sacos plásticos, elásticos, redes de feira e tubos. A arte precária e subversiva, tendo como ponto de partida alguns dos seus objetos, destoa de uma arte erudita e domesticada, pois entra no território do expandido, ou seja, interessa a artista o embaralhamento das categorias e dos gêneros que são ampliados pela relação orgânica e porosa que constituem as suas estruturas diante de um território de movências.

O que se encontra nas ruas, em casa, nas viagens, nas cartas, nos livros é tomado de assalto para ganhar mais vida em espaços de criação, ou seja, em um plano mais poético. Sei que o termo precário é amplamente discutido no campo das artes visuais, pelo termo gerar o questionamento que aponta ainda para uma produção que nasce de uma ausência. Nesse sentido, o precário também está atrelado a uma questão econômica, ou seja, o artista produz dentro de uma lógica com poucos recursos.

No entanto, o que me interessa é cartografar de que forma a relação de Lygia com o cotidiano potencializava o seu processo criativo, dando ênfase a ideia de que se pode encontrar coisas e ampliá-las dentro de outros territórios, expandido e extraíndo algo delas pela força do gesto de cortar, rasgar, abrir, esticar. Me interessa aqui a experiência do rearranjo, da costura sobre um molde já dado, ou ainda de que forma um artista pode reagrupar coisas e relacioná-las em outros possíveis agenciamentos. Como ele pode juntar mundos para criar o próprio de forma singular e poética.

Apresentar o que eu chamo de expandido em Lygia Clark aqui me parece necessário por esse conceito ser tomado por diversos campos do saber atualmente. Entretanto, acredito que o expandido, a arte expandida se apresenta em diferentes meios, de diversos modos, de acordo com o artista que estará em foco. Outra

consideração sobre esse termo é que traçar uma genealogia ou um ponto de partida para essa discussão tão contemporânea precisa considerar que sempre encontraremos artistas, em diferentes temporalidades, que abusaram dos embaralhamentos, trânsitos, desconstruções, porosidades, entrecruzamentos, esgarçamentos dos meios, deslocamentos das categorias e expansão dos gêneros, o que provoca uma discussão importante sobre a especificidade das (coisas, objetos) perante aos seus abalos. Logo, o pesquisador que se aproxima do campo das artes visuais, no Brasil e no mundo, terá uma galáxia de possibilidades de análise, encontrando objetos, instalações, criações que são marcadas pelo caráter transitório, intermediário e poroso.

Prefiro então tentar pelo menos apresentar o que delimito como expandido nas obras da Lygia Clark, ampliando esse conceito que parece estranho à medida que o mesmo esbarra na construção singular de inúmeras formas de criação artística.

Em seu texto *Teoria do Não-objeto*<sup>2</sup>, o escritor/crítico de arte Ferreira Gullar, contemporâneo de Lygia no movimento Neoconcreto, já problematizava a expansão dos objetos de arte e seus deslocamentos que são geralmente proporcionados pelas movências que os artistas fazem dentro ou fora dos seus ateliês. Teoricamente, ele problematiza as possíveis abalos e reinvenções que perpassam os movimentos artísticos, apontando como um movimento posterior pode modificar a forma como vemos os objetos de arte. As fraturas do espaço pictórico, os deslocamentos da moldura e da base em diferentes contextos e movimentos artísticos, são claramente questões que abalam as discussões propostas pelo poeta/crítico, que faz o leitor perceber diversas mudanças, passando pelo Impressionismo, Cubismo, até a célebre *Blague* de Marcel Duchamp. O que o autor deseja pontuar é que algumas obras se apresentam fora dos seus regimes e limites convencionais de arte, e por isso merecem temporariamente serem chamadas de não-objetos pelo seu caráter intersemiótico e poroso.

Afirma o autor que o termo não-objeto “não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias”<sup>3</sup>. Ou seja, o não-objeto não é um antiobjeto, mas é, segundo

---

<sup>2</sup> Gullar, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: Do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo 1985.

<sup>3</sup> *Ibid*, pág 1

Gullar, objetos especiais “que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo”<sup>4</sup>.

Em entrevista dada ao Roda Viva<sup>5</sup>, o poeta nos conta a história de que fora convidado para um jantar na casa de Lygia Clark e que uma parte do grupo Neoconcreto foi apresentado a uma de suas estruturas, mas ninguém conseguia defini-la como pintura, escultura ou relevo, logo de imediato. Dessa forma, Gullar teria chegado à conclusão que ali nascera a teoria do não-objeto por não saber classificá-lo de imediato, pois ali estava um “troço”, “objeto não útil” que ganharia provisoriamente, então, a nomenclatura de não-objeto. Não estaria Gullar diante de um rearranjo, uma forma que contemplava os traços da pintura, da escultura e dos relevos? Uma forma em transe /trânsito entre as categorias, para além da especificidade, deslizante e cênica no seu modo de apresentação e construção do indizível/indecidível? Com certeza, o poeta estava diante de um objeto de tamanha carga semântica que impossibilitou a rápida definição por conter muitos lados, muitas possibilidades. O não-objeto não funciona sob a lógica da negação e nem da oposição, mas é o transbordamento das afirmações, do heterogêneo e das multiplicidades. O não-objeto afirma e se ergue pela lógica da adição, da potência do (e...e..e + 1).

Mario Pedrosa, em seu texto *Significação de Lygia Clark*<sup>6</sup>, já toca no termo expandido para apresentar os deslocamentos da obra da artista. Segundo o crítico, as obras de Lygia já se moviam problematizando questões estéticas tradicionais da pintura e da arquitetura. Para o autor, que escreve em 1963, a crise que se estabelece nesse período nas artes visuais provoca um desvio ou ampliação das velhas formas de arte, o que aponta para o embaralhamento dos gêneros que se apresentam em caráter transicional “como uma crisálida”<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, o crítico aponta como o processo criativo da artista abala as noções de obra, arte, autoria, sujeito, tempo, espaço e representação, por apresentar estruturas descontínuas, arabescas e transitórias. “Essas estruturas são como um pé de jaqueira, dá jacas, um cajueiro, cajus”<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Ibid, pág 5.

<sup>5</sup> GULLAR, Ferreira. Roda Viva, participação (2021), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v0s8PGegZTU>.

<sup>6</sup> CLARK, Lygia. Lygia Clark, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. pág 15.

<sup>7</sup> Ibid., pág 17

<sup>8</sup> Ibid., pág 18

Dessa forma, o expandido em obras clarkianas pode ser entendido aqui como: uma arte precária que nasce a partir dos meios, do achado, sem crise com os começos-origens; pode-se ainda pensar num jogo que lança os objetos em estado de relação, propondo sempre uma troca, ainda que estranha, entre a obra e o espectador; uma arte subversiva que convoca o corpo do espectador ao despertar, ação que pode acontecer dentro de um rasgo em seus túneis; o contínuo de uma obra, seus fluxos, suas cores, temperatura e suas intensidades; uma arte de fronteira que combate o controle do corpo, lançando-o em desterritorializações e devires; uma arte-clínica que instaura o talvez como dispositivo, criando uma zona de vizinhança entre os objetos relacionais e experiência dos espaços terapêuticos; uma arte de vanguarda que põe em xeque os binarismos, distante da clausura das oposições e bem próxima aos rizomas, às redes, às saídas, linhas de fuga, aos fluxos, as ondas, à multiplicidade, à diferença, ao povo, às ruas; arte inacabada, que se estende até o espectador que também é artista; arte que doa o espaço e o tempo para o espectador ser protagonista/artista de um caminhar artístico e nômade; arte do erotismo, do desejo, coletiva e da sensação; arte da relação em que dois dizem “sim” ou “não” diante do encontro, arte dos abrigos poéticos que sussurram propostas de criação dentro de máscaras, macacões, luvas, redes, túneis, conchas, casulos, bichos, trepantes.

Figura 1 - Túnel 1968



Figura 2 - Objetos relacionais



Figura 3 - Lençol - Objetos relacionais 1976



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

ação política e uma ampla visão de como a criação artística pode ser iniciada dentro de territórios menos previsíveis.

É um processo de desarticulação, de expansão, de criação que desnuda o real, abrindo as dobras e as camadas do que já foi visto ou produzido no mundo dos homens. É por isso que é preciso afirmar como o artista é aquele que vê o que já foi visto de outra forma. Tem o olho de todos os animais juntos e extrai do real aquilo que tem força, pois reconhece a temperatura dos espaços e os ritmos das formas. Os artistas são aqueles que olham as dobras das coisas e conseguem pintar, arquitetar, esculpir, tingir, fotografar, retorcer, rearranjar em outro local o que foi flagrado.

A arte precária-expandida inaugura e convoca outras formas, meios e modos de instalação que destoam das séries e processos de acomodação vivenciados por um olhar massificado e mercadológico. Rearranjar é produzir outros cortes para os objetos e ideias que são encontradas pelo caminho. Um artista rearranja em seu laboratório de arte os achados como um alquimista que mistura fórmulas até encontrar a temperatura e o fogo das coisas. Assim, promove conexões entre os elementos, reagrupando-os como um processo de ficcionalização de outros mundos possíveis para os objetos atribuindo-lhes ressignificações, vida, ritmos, outros movimentos. É a arte de enxergar os estados moventes das coisas que estão dentro dos cortes. Rasgar as coisas para encontrar outras possibilidades dentro dos rasgos. Rasgar até aparecer outras linhas, outros modos de vida, outras cores e sensações. Rasgar até o sensível, ampliar até encontrar a forma desejada. Rasgar até que o plano poético toque na linha que puxa o fio das imagens metafóricas e plásticas. Rasgar até a linha, ponto da costura que permite o ato da criação.

É nesse sentido que muitos críticos de arte apontam que a *linha-luz*, a *linha orgânica* é o grande achado de Lygia, ideia que rasgou o espaço pictórico e chegou até o espaço arquitetônico se reinventando, se alongando, pousando em suas obras a partir do momento em que eles ganhavam formas, cores, intensidades.

A problematização sobre as origens dos processos é recorrente na obra da artista, que faz questão de reduzir a autoridade do criador diante das suas produções. Originalidade e genialidade são termos que sofrem deslocamentos em obras clarkianas. Lemos essas problematizações como resultado também de uma expansão. A precariedade como dispositivo de um processo artístico pouco se preocupa com a

origem porque prioriza o processo. É preciso começar pelos meios, sem esbarrar nos processos de negação que bloqueiam os fluxos de uma arte minoritária e molecular. Para Lygia, trabalhar com os restos/pedaços de algo era também uma forma de combater a arte sofisticada, elitizada e capitalista, que coloca o artista como centro do processo e torna a sua obra mercadoria dentro de outros modos de sacralização.

Como afirma Lygia, “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê”<sup>9</sup>. O excerto é extremamente importante para pensarmos como a artista entende e valoriza o processo contínuo de criação e não somente a primeira pessoa no processo de construção das suas obras. O criador, assim como o espectador, ganha existência, transparência, em pleno ato, quando a obra está em estado de experimentação. Não se sabe, por exemplo, se todas as sensações propostas nas obras clarkianas serão executadas; isso depende do processo e das escolhas dos participantes. Essa atitude vai contra um ato recorrente nos museus, onde os guias levam as pessoas pelas galerias ou funcionam como os grandes guardiões das obras de arte num processo geralmente marcado pela leitura cronológica e domesticada da obra do artista. Nesse sentido, o tempo do processo de visita é instaurado pela disposição linear dos quadros e obras. Esse é um procedimento discutível, pois o outro está sempre ali para interpretar a história do quadro, ou a importância de tal escultura, o que para Lygia comprometia totalmente o percurso-nômade que o espectador deveria seguir.

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

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

---

<sup>9</sup> Ibid, pág. 31

autor. Eis um processo que valoriza a aliança entre dois ou mais corpos. O ato que se dará no presente dirá qual será a sequência do encontro.

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

Hoje sabemos como o mundo da arte mantém a sacralização de determinadas obras em processos de manutenção de um mercado que acomoda o olhar dos espectadores em cenas deploráveis. Assim, pessoas são guiadas por agências dentro dos museus, tiram fotos sem ao menos saber o processo pelo qual tal obra foi erguida. No Louvre, por exemplo, vale mais tirar uma foto do quadro da *Monalisa* para o *Instagram* do que compreender o real mistério, contornos e forças da obra.

Esse distanciamento entre o espectador e o objeto artístico está muito longe do que Lygia propôs enquanto processo relacional. São apenas procedimentos efêmeros que se configuram em inúmeras e meras repetições de corpos diante de um objeto artístico. Essas fotos são descartadas nas próximas viagens ou esquecidas em alguma nuvem. Não estou aqui descartando a força do efêmero e dos encontros que ocorrem num curto prazo de tempo; mas, as relações entre a arte e a vida, em determinadas situações, não instauram nenhum tipo de fogo, intensidade, emoção, apatia, desconforto. E isso é realmente deplorável sob o ponto de vista relacional.

Em obras clarkianas o que importa é o diálogo que será estabelecido entre propositor, proposição e o participante. Quando os espetadores se montam, entram, costumam, cortam e experimentam as proposições, eles estabelecem também um domínio sobre o processo de criação. É mais uma vez uma profanação do espaço do criador em prol da diversidade e multiplicidade de sentidos que há na obra. A

inventividade está em fazer o espectador alcançar os diversos níveis e divisões de uma mesma proposição através da experimentação, do jogo dentro/fora da obra que já foi tecido buscando a dança entre o sujeito e a estrutura. Lygia busca acima de tudo que o sujeito assuma, diante das suas obras, uma postura de artista, de criador, fecundando o que foi proposto em primeiro plano. Mas, por detrás das cortinas, sob as sombras e brechas das obras, existem outros planos que devem de ocupados e polinizados pelos gestos de quem chega.

Quando o participante começa a alcançar os níveis de sensações, conseqüentemente ele constrói uma outra relação com o objeto, ou seja, uma relação de artista e não só de espectador passivo. A interpretação de um objeto artístico pode ser uma fase do processo, mas nem sempre é a mais importante. Há um jogo que deve ser constantemente experimentado, desmontado e ampliado pelos deslocamentos daquele que olha o objeto.

Olhar pelo rasgo, pelo buraco e pela abertura da obra é dar uma chance para a expansão do corpo. A estrutura *Túnel* da artista tem essa característica. O espectador passa pela experimentação ao entrar num túnel de tecido com apenas 50 metros de extensão. Precisa continuar a passar mesmo assim, buscando a saída que está do outro lado. Entretanto, ele pode rasgar uma parte do túnel para respirar se quiser, pode tornar essa abertura muito grande e sair pela porta conquistada. É o seu segundo, terceiro... nascimento. Penetrar, mover-se e rasgar são possibilidades dentro da obra. Numa única estrutura, temos o deslocamento da autoria, do participante, do tempo e espaço. O roteiro e a direção são assinados no ato de penetração; o previsível é rasurado pela movência do sujeito diante da estrutura que também se move. A obra de arte também tem guardada dentro de si alguma relação com o tempo, está decidida a dar um pouco do espaço-tempo que tem ao espectador, o seu peso e a sua leveza. Há ainda um espaço que se expande à medida que o plano poético, artístico é acionado. Esse é o plano que cada um deve cuidar um pouco de si, elastecendo a poética do corpo, porque todo sujeito é construído a partir de fragmentos e dobras poéticas. É preciso tornar o corpo mais orgânico e flexível.

Figura 4 – Túnel 1973



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

Dessa forma, suas estruturas lidam com outras propostas de saída/dobras e o plano poético talvez seja o seu maior achado, porque devolve aos sujeitos a

possibilidade de brincar, usar o seu corpo de outra forma. O olho que olha pelo buraco aberto nos seus túneis já é outro; olha-se agora pela abertura do plano que o convoca a perceber o mundo lá fora de uma forma mais sensorial e criativa. O tecido se elastece com a entrada do participante. Ele percorre o tecido em busca da saída. Às vezes não há uma saída óbvia, mas somente a possibilidade/ideia do rasgo. O volume do corpo dentro do tecido, leve e fino, traz apenas a ideia vaga de limite ao sujeito, como se ele tivesse vestido uma roupa. Mas, a ideia é outra, pois os espaços reduzidos não são um problema para os bichos. Gregor se reinventou dentro do seu quarto. O túnel é um espaço de passagem. Há uma luz no fim do túnel. Os que nascem percorrem o túnel do corpo até a saída. As crianças adoram escorregar nos túneis. Há uma velocidade diferente dentro dos túneis. Dizem que os buracos de minhoca são túneis que ligam tempos diferentes. Os túneis cinematográficos europeus e seus brilhos. Os rabiscos dentro dos túneis no Brasil e suas pichações. Os que andam dentro dos túneis, os que moram dentro deles. Os túneis servem para encurtar distâncias mesmo ligando grandes distâncias. Eis o expandido da estrutura, eis a organicidade dos túneis.

É possível que a saída do túnel pelo participante, após ter experimentado, o peso e a leveza de uma estrutura elástica como essa, traga uma outra percepção sobre o mundo. O mergulho dentro do túnel e o retorno à superfície são ações que reorganizam uma possibilidade de vida ativa. Uma outra ética se aproxima do sujeito que sai pelo tecido. Convoca Lygia o sujeito para o surgimento de um corpo que ainda passará por outros agenciamentos, por muitos abismos. Mas, dentro de uma lógica mais expandida e diante de condições adversas, o corpo precisa erguer outros modos de sobrevivência e convocar as forças ativas para combater os esgotamentos de um mundo ainda marcado pelas forças reativas.

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

afirmando os agenciamentos e as forças que se aproximam e potencializa os fluxos de uma arte molecular.

Figura 5 - Túnel 1968



**REFERÊNCIAS**

CLARK, L; OITICICA, Hélio. **Cartas**, 1964-74. FIGUEREDO, L. (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

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

CLARK, Lygia. Obra Túnel Disponível em: < <https://portal.lygiaclark.org.br/> >. Acesso em: 07, 08, 2022.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 2ªed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_ Manifesto Neoconcreto **Teoria do não-objeto**. In. Experiência Neoconcreta: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, R. C dos.; REZENDE, R. **No contemporâneo: Arte e Escrituras Expandidas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2011.