

# Atravessamentos políticos na obra de Atílio Gomes Ferreira (Nenna): Conceitualismos e o corpo poético-disparador

## *Political interceptions in the work of Atílio Gomes Ferreira (Nenna): Conceptualisms and the poetic-triggering body*

Deborah Moreira de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo analisa a potencialidade política de alguns trabalhos de Atílio Gomes Ferreira (Nenna) como produções que configuram disparos políticos, atravessando, assim, relações contextuais da Arte e da política no Brasil e no Espírito Santo, em um âmbito de forte ditadura. Por isso, analisamos esses trabalhos a partir do escopo contemporâneo, no fato do artista utilizar-se de linguagens que se diferem das convenções artísticas, produzindo instalações, intervenções urbanas, vídeos e trabalhos com um caráter conceitual. Esse artigo também analisa o artista dentro do espectro dos conceitualismos latino-americanos. Damos enfoque ao seu trabalho “Estilingue Gigante” (1970), que se apresenta como uma grande arma antagônica ao modelo hegemônico de poder.

**Palavras-chave:** Arte; América Latina; Conceitualismos; Política.

**Abstract:** *This article analyzes the political potentiality of some works of Atílio Gomes Ferreira (Nenna) as productions that constitute political projection, crossing contextual relations of art and politics in Brazil and Espírito Santo, in a frame of strong dictatorship. Therefore, we analyze these works from the contemporary field, in the fact that the artist uses languages that differ from the conventional art, producing installations, urban interventions, videos and works with a conceptual accentuation. This article also analyzes the artist within the spectrum of Latin American conceptualisms. We focus on his work Estilingue Gigante (1970) that presents itself as a great antagonistic weapon to the hegemonic model of power.*

**Keywords:** Art; Latin American; Conceptualism; Politics.

<sup>1</sup> Atua como artista, pesquisadora e professora. É mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América latina.

Esse artigo analisa algumas produções artísticas de Atílio Gomes (Nenna) situadas em Vitória no estado do Espírito Santo, a partir dos anos 1970, que instauram relações divergentes no quadro artístico e social desse âmbito. Ao postular outras táticas e concepções para se produzir arte, essas práticas estariam próximas às práticas conceitualistas<sup>2</sup> em atuação na América Latina. Deste modo, as produções de Atílio teceriam encadeamentos do artístico com o social e o político, tal como abordado por teóricos como Simón Marchan Fiz, em seu livro da *“Del arte objetual al arte de concepto”* (1994), e Mari Carmen Ramirez, em seu artigo *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001), ao analisar o escopo conceitualista latino-americano. Por exemplo, fomos capazes de perceber, nos trabalhos aqui analisados, estratégias que partem de outra abordagem do objeto de arte, encontrando uma ideia contemporânea de mudança de seu estatuto. Por tal razão, eles abrigam diversas táticas que estão em consonância com as práticas conceitualistas, como a integração com o contexto social, a utilização e a subversão da mídia como veiculadora de uma mensagem, a resignificação de objetos do cotidiano como objetos artísticos críticos, a ideia de uma arte propositiva, a participação ativa do espectador no processo artístico e a resistência frente ao poder e à hegemonia vigente. Além disso, interessa-nos situá-las como práticas que se dão no Brasil, logo, na América Latina, estabelecendo vínculos com a arte produzida nesse recorte de forma geral.

No entanto, pensar uma breve trajetória do aparecimento de propostas contemporâneas na Grande Vitória, se torna pertinente. De acordo com a historiadora Almerinda Lopes (2011), a efervescência de trabalhos de artistas que iriam impulsionar a cena artística do Estado do Espírito Santo pode ser atribuída à concomitante federalização do curso de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em meados da década de 1970. Segundo Lopes, em seu artigo *“Arte Conceitual: ativismo político e marginalidade”* (2011), alguns artistas teriam sido mais conhecidos nesse processo, como: Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), Atílio Gomes Ferreira (Nenna) e Hilal Sami Hilal.

A respeito da produção desses artistas, Lopes alega:

Atuando em Vitória, ou no Rio de Janeiro - para onde alguns se transferiram temporária ou definitivamente, em busca de melhores condições para produzir e angariar reconhecimento – aqueles jovens artistas buscaram imprimir novos rumos à arte, negando os paradigmas e os modelos herdados do passado. Promoveram desde o final dos anos 60, proposições criativas (intervenções públicas, happenings, performances, instalações, mail-art, vídeotapes), ironizando ou criticando a realidade local, a censura e a tortura política. Para tanto, os jovens artistas recorreram à associação insólita de objetos e materiais, como a textos de jornais que se referiam a prisões políticas, tortura, violência e morte. (LOPES, 2012, p. 614)

<sup>2</sup> Partimos aqui, de uma abordagem acerca de conceitualismos latino-americanos a partir dessas práticas como um “modo de pensar” como analisa a teórica Mari Carmen Ramirez (2007), isso pode ser melhor elaborado na citação seguinte: “Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P.185-186) Cf. RAMIREZ, 2007.

Portanto, nesse período seriam frequentes os fluxos entre Rio de Janeiro e Espírito Santo, o que poderia ser um fator marcante para a ressonância das ideias concretas e neoconcretas – em alta no Rio de Janeiro – aqui no Estado do Espírito Santo. É nesse contexto de diálogo acerca de distintos experimentalismos que esses artistas também se mobilizariam a produzir em espaços de arte não legitimados, um exemplo seria o meio urbano.

Dentre esses artistas citados por Lopes, nos interessa, principalmente, a produção de Atílio Gomes Ferreira – mais conhecido por Nenna – por analisarmos eles neste escopo das reflexões conceitualistas de Arte.



Figura 1. Nenna - Detalhe do trabalho *Inscrição I*, 1971.

Fonte: <http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/2009/08/in-veritas-iii-falha-de-memoria-no.html>

O trabalho de Atílio, “Ficha de inscrição” (1971), assume uma materialidade que extravasa o estatuto tradicional do objeto artístico, revelando congruências com ideias comuns às práticas conceitualistas. Ao usar a linguagem como recurso, provoca-se uma ressignificação da própria arte em diferentes contextos, como também um questionamento dos limites das definições de objeto de arte; suas fichas de inscrição dialogam muito com a estratégia do ato “assinalador” de Edgardo Antonio Vigo.<sup>3</sup> Em uma lógica semelhante, Nenna nos indica algo que, além de ampliar o escopo do que poderia ser Arte, também nos lança a questão da funcionalidade do objeto comum como Arte. Podemos, então, entrever dois movimentos, um que contesta uma instituição que se voltava a objetos de cunho tradicionais e contemplativos artísticos, e outra que, em consonância ao ressurgimento da lógica do *ready-made*, se operava ampliando o escopo conceitual do que arte é.

Nenna<sup>4</sup> (2018) destaca certa familiaridade com referências históricas das vanguardas no período de elaboração dessa produção, em que as ideias de Marcel Duchamp ganham particular importância. Nesse sentido, o artista relata como foram importantes as reflexões acerca da

<sup>3</sup> Prática utilizada como forma de ativar objetos funcionais comuns como a arte no seu próprio contexto, como uma espécie de *ready-made*. Um exemplo a esta prática seria o *Manojo de Semáforos*, de 1968.

<sup>4</sup> Em entrevista concedida à nossa pesquisa em janeiro de 2018.

História da Arte e sua constante leitura de revistas dos anos 1960, em que pôde observar o surgimento de artistas tais como Andy Warhol e Jasper Johns, como também tomar conhecimento de artistas e cineastas brasileiros, como Hélio Oiticica e Glauber Rocha. O artista comenta como fora interessante anexar essas referências nacionais com as internacionais; isso proporcionaria seu ingresso na escola de Belas Artes da UFES.

A partir do relato de seu ingresso, o artista relata algumas dificuldades que tinha durante o curso de graduação. Nenna estaria mobilizado por ideias como “é proibido proibir”, gerando uma posição de confronto com o espaço institucional acadêmico da arte. A respeito disso, o artista destaca:

O relacionamento com o ensino praticado criava antipatias com a maioria dos professores que não aceitavam críticas nem posicionamentos iconoclastas. Me recusei a frequentar aulas autoritárias que me obrigariam, por exemplo, a fazer modelagens de cachos de uva, num momento que eu propunha formas “niemeyerianas”. (NENNA, p.2, 2018)

Esse clima de divergências e contestação com o curso de Belas Artes, de alguma forma, seria um dos fatores que levou o artista a realizar os trabalhos “Inscrição I”, “Inscrição II”, e “Amor” (1971), para se inscrever no Salão de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Esses trabalhos ocasionariam estranhamento nos jurados, por se constituírem justamente da própria ficha de inscrição respondida, que o artista detinha para participar do salão. O artista preencheria a lacuna técnica com a palavra xerox nas duas primeiras fichas, já em “Amor”, a resposta fora “todas”.

Isso transtornou, de certa forma, o salão, na medida em que as obras concorrentes, em sua maioria, eram pinturas e esculturas com cunho mais tradicional. O artista reconhece que um objetivo do trabalho era destacar a precariedade de julgamentos hierárquicos em realizações na arte, como previsto em salões competitivos (NENNA, 2018, p.2). No entanto, além de revelar uma obra contestadora, as fichas de inscrição carregariam um significado ainda mais amplo, destacando-se como uma produção que se conecta firmemente com os desdobramentos conceituais do objeto artístico, em que até a funcionalidade da Arte teria sido posta em xeque.

Essas problemáticas que enlaçam o trabalho de Nenna ao seu contexto regional se faz notar fortemente em algumas publicações impressas que o mesmo produziu. Como resultado das polêmicas instaladas após o artista ter sido premiado no salão de Artes de 1971, do qual participara, Nenna escrevera um texto para o “O Diário” (1971), com um tom jocoso, em que questionava, de forma satírica, acerca da condição da Arte no estado. Assinando como “Acrílio”, o artista elaborou um trocadilho, de forma cínica, com seu nome (Atílio) e o material da pintura, rememorando como esse tipo de expressividade artística dominava o espaço da universidade.

Além de um posicionamento crítico acerca da condição da Arte no Estado do Espírito Santo, uma questão interessante desse tipo de publicação é o desprendimento do artista com algumas formalizações da linguagem. Isso rememora, em certa instância, alguns trabalhos do período das vanguardas europeias, como também a poesia moderna no Brasil.

Desse modo, podemos salientar uma preocupação estética da publicação do artista que ultrapassa unicamente um comentário crítico em uma seção de jornal, mas ganha força como uma prática artística, em que a reflexão sobre a própria condição da Arte (conjuntamente com uma reflexão sobre o entorno do artista) é reivindicada.

De forma semelhante a outras práticas artísticas conceitualistas latino-americanos, Nenna também pensa a materialidade da escrita como forma de expressão, como fez nas suas fichas

de inscrição. Esse sentido discursivo se intensifica em suas obras, o que faz uma ligação às práticas conceitualistas de maneira geral, em que, como comentado por Marchán Fiz (1994) a autorreflexão da Arte nos conceitualismos iria além da condição intra-artística e se expandiria para todo o campo social.

Além dessas pontuações, faz-se presente a tendência de utilizar o jornal, meio informativo e de acesso ao grande público, como um suporte para intervenção artística e reflexão. Deste modo, as postulações de Nenna se alinham com outros trabalhos como as “Clandestinas” (1973) de Antonio Manuel, as “Inserções em jornais” (1968-69) de Cildo Meireles, a experiência argentina da “Arte de los médios” (1966) e os classificados inseridos em jornais (1975-77), de Paulo Bruscky, proporcionando uma descontinuidade no jornal, em que rompe sua padronização informativa, para ser também ressignificado a partir de uma linguagem que toca o campo da Arte e quebra o espaço comum midiático.

Essa mesma situação ocorre de forma semelhante dentro do jornal, pois o artista desconcerta a linguagem usual e a fórmula informativa do jornal, agregando uma reflexão contestadora que muito se distancia do padrão de mensagem veiculada nesse meio.

Esses antagonismos presentes na poética de Nenna não vêm unicamente por conta de um conservadorismo restrito aos espaços artísticos da cidade de Vitória, mas se integram a uma discussão de uma repressão geral, que ganha força pela ditadura instaurada em todo o país. Por isso, essa atmosfera repressiva da Arte também era investigada em outros trabalhos, encontramos essas características na produção de “Estilingue gigante” (1970), que fora considerada um marco de arte contemporânea no estado.

A intervenção se deu com a reunião do artista e alguns de seus amigos em uma madrugada, pela cidade de Vitória. Nesta ocasião, fora escolhida uma castanheira no bairro da Praia do Canto, mais precisamente na Rua Saturnino de Brito, para se instalar o trabalho. Pela manhã, uma espécie de estilingue gigante já se fazia presente no local. O trabalho ocasionou inquietação por parte dos espectadores, pois interpelava o transeunte a questionar o que seria/representaria, afinal, aquele estilingue. Assim, atuando em âmbitos fora das convenções artísticas, o estilingue mobilizaria a participação ativa do transeunte, que poderia tomar o trabalho como uma contestação ou uma provocação, dentre outras possibilidades.

A linguagem inusitada desse trabalho produziu reações diversas na mídia e é neste contexto que o jornalista Arlindo de Castro, em 1970, conceberia o estilingue como “a primeira manifestação pública de vanguarda nas artes plásticas do Espírito Santo” (CASTRO apud LOPES, 2016, p. 60). Lopes argumenta que “Estilingue” incorpora elementos do concretismo, como podemos perceber a partir de certas ordenações estéticas da obra, em que encontramos a utilização das cores amarela, preta e vermelha, formatos geométricos, e a presença de linhas verticais oriundas da própria fixação do objeto a árvore. Deste modo, uma referência à pintura abstrata em sua composição. Lopes relata que isso se apresenta de forma irônica igualmente, pois, a partir desses elementos: “Nenna propunha, assim, a instauração de um embate com a pintura de paisagem, predominante no gosto das elites capixabas, que naquele momento ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial as que rompiam com a figuração” (LOPES, 2011, p. 617).



Fig. 2: Nenna - impresso de jornal, 1971. Fonte: FERREIRA, 2003.



Fig. 3: Nenna - *Estilingue Gigante*, 1970. Fonte: FERREIRA, 2003.

O estilingue, mesmo como um forte objeto que explorava seu impacto político a partir de sua simbologia e do contexto brasileiro de forma geral, também suscitava forte particularidade estética, na medida em que, como nos “Parangolés” de Hélio Oiticica, o estilingue também se preocupa com uma simbologia da cor e da forma e a ressignificava para a participação ativa do espectador, reocupando, assim, a condição do corpo do espectador como um agente ativo da obra. Deste modo, o estilingue convocou nosso corpo não só no sentido de defesa – ainda mais ao ser posicionado em um bairro apartado de problemáticas sociais mais acentuadas das camadas baixas – como, também, no sentido de empoderar o corpo, ao reativá-lo para uma perspectiva artística e social, proclamando o seu modo de ataque.

A produção de Nenna parece se interligar fortemente com o que a psicanalista Suely Rolnik (2009) reflete acerca da dimensão política e poética dos conceitualismos latino-americanos, quando percebe que as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas sim que existe uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (ROLNIK, 2009, p.156). A autora ressalta que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobilizaria a necessidade de criar. Os atravessamentos políticos das obras de Nenna, oriundos da tensa situação política instalada com a ditadura, não só agita e encarna o corpo do artista, mas extrapola, convocando a esse medo ser sentido e experienciado por parte do espectador, atingindo igualmente sua medula, agitando seu corpo, o posicionando e o disparando como projétil.



Fig. 4: Nenna - *Estilingue Gigante*, 1970. Fonte: FERREIRA, 2003.

Após a elaboração do “Estilingue Gigante”, Lopes (2016, p. 56) também ressalta os eventos concebidos pelo artista para que o trabalho pudesse passar mais despercebido pelos militares. Algumas estratégias foram espécie de *happenings* que ocorreram ao redor do trabalho, em que se destaca a presença dos músicos Marcos Moraes e José Renato (irmãos) que, junto ao artista e outros convidados, como o fotógrafo Jorge Luís Sagrilo, tocavam violão e flauta. Isso teria propiciado que essa produção artística ganhasse um tom heterogêneo.

O modo como essa prática se apropriava e ocupava o espaço urbano é também relevante como enfrentamento político. Como Lopes argumenta:

Mas, a apropriação clandestina do espaço público para promover tal proposta também tinha o objetivo de desafiar a censura militar. Ou seja, atrás da referência ingênua e inofensiva do brinquedo infantil, alojava-se o pensamento crítico do artista: ironizar a proibição da reunião de pessoas em locais públicos, mas principalmente a violência e a truculência policial contra o povo, que para se defender, naquela época de repressão, restava-lhe como única opção recorrer a um estilingue. (LOPES, 2016, p.55-56)

Em “Estilingue Gigante”, emergem diversas táticas que vão problematizar o aspecto social e político da Arte. Primeiro, quando esse se volta ao espaço urbano para propor uma intervenção com cunho social, que se constrói a partir dos conflitos políticos presentes no contexto do país. Neste sentido, a Arte é tomada como uma estratégia pra irromper uma visão outra, que possibilita a inscrição do dissenso. Dissenso esse, levado a cabo por nós, espectadores, que, ao termos contato com a obra, nos projetamos e nos reafirmamos como diferença, como conflito, como antagonismo. Por isso, o estilingue de Nenna não apenas suscita um aparecimento do antagonismo, mas faz com que o espectador seja o outro, seja ele próprio a inscrição antagônica que rompe a hegemonia imposta ao interpelar acerca de um contra-ataque político em um dos espaços mais consensuais da cidade. Portanto, o trabalho acontece ativando o espectador a ser o conflito, necessitando desse para rememorar a autoridade e aprisionamento que cercam as diferenças nas esferas de luta social e as minimizam no projeto hegemônico, tentando aniquilar toda a potência de nosso caráter diferencial/antagônico.



As experimentações de Nenna com diferentes materiais e suportes continuariam a se valer da referência da ditadura. Um trabalho importante, e que instigaria grande interesse, é a série composta por suas bandeiras de 1970-1972, que se articula com o contexto ufanista do militarismo, sobretudo da década de 1970. Neste sentido, vemos uma subversão em uma simbologia nacional que tentava atribuir ao contexto brasileiro uma identidade local marcada pelo nacionalismo militar. Assim, o artista ressignifica com tom de escárnio a esteticidade e o sentido da bandeira.



Fig. 5: Nenna - *Bandeira*. 1970-1972 Fonte: FERREIRA, 2003.

A série “Bandeiras”, como relata Nenna (2009), fora uma série polêmica, enviada ao salão do Sesquicentenário da Independência do Brasil, promovida pelo Centro de Artes da UFES. Bandeiras foram construídas a partir de desenhos e recortes de papéis coloridos com as cores da bandeira nacional; dentre esses recortes existiam interferências, de maneira a vazar ou eliminar certas áreas do círculo azul ou das outras formas geométricas presentes na bandeira do Brasil. Lopes (2016) destaca que, no desdobramento da série, o suporte teria se modificado, já que os fragmentos geométricos da bandeira passaram a ser colados sobre pedaços de espelho. Algo que fazia com que o espectador, quando se aproximava do trabalho, se deparasse com sua própria imagem ao espelho, emoldurado pelos formatos geométricos, contidos na bandeira.

Muitas questões podem ser atribuídas a esse trabalho: primeiramente, o período no qual foi realizado foi, justamente, quando a imagem da bandeira só podia ser utilizada pelos militares e, por essa razão, Nenna (2009) relata que fora necessário uma autorização do 38º BC (Batalhão de Caçadores) do Exército para a exposição do trabalho. O artista chegou a ver um documento de um tenente assinalando que o trabalho não agredia o símbolo nacional.

No entanto, apesar desse veredito por parte dos militares, o aspecto crítico encontra-se presente nas entrelinhas do trabalho. Algumas escolhas decorrentes de intercepções e cortes se deram já que houve a retirada do lema “ordem e progresso”. Tudo isso remeteria a uma crítica à utilização da bandeira como um ícone de publicidade do governo militarista, que repreendia o uso dessa imagem em manifestações artísticas diversas, mas a utilizava constantemente para enfatizar algumas de suas estratégias morais, como relata Lopes: “(...) Em contraposição, aprovavam investimentos na educação cívica do povo e veiculavam na mídia slogans ameaçadores às vozes dissidentes, como: ‘Brasil, ame-o ou deixe-o!’. Ao lado dessa frase de advertência, aparecia impressa a bandeira nacional” (LOPES, 2016, p. 84).

Os correntes usos da imagem da bandeira no período das décadas de 1960 e 1970 são um fator que impulsiona a produção de Nenna e nos permite estabelecer uma conexão mais direta com algumas de suas referências internacionais, inclusive, alguns já citados como referências do artista, como Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Artistas esses, que trabalhariam no limiar da apropriação de símbolos da cultura americana e sua ressignificação de forma sarcástica. A utilização da bandeira dos Estados Unidos pelos artistas ligados à Pop Art fora um recurso demasiadamente notável. No entanto, além desse escárnio com os elementos formadores de uma ideia de cultura ou de identidade nacional, obtemos uma diferenciação dessas estratégias quando retrabalhada nos escopos dos conceitualismos latino-americanos. Obviamente, na América Latina, esses símbolos nacionais seriam reutilizados, mas, por vezes, uma alusão crítica mais evidente se torna mais presente do que em algumas manifestações artísticas mais abundantes no contexto anglo-americano.

Percebemos que a tática de utilização da bandeira ou da identidade nacional na arte conceitualista latino-americana opera, muitas vezes, num viés de crítica a essa construção nacionalista e manipulação de uma identidade nacional, revelando como essa imagem nacional também seria constituída a partir de uma imposição de um grupo seletivo de pessoas, através de autoritarismo e do terror: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

As bandeiras de Nenna também dialogam com o Concretismo e o Neoconcretismo, ao incorporar essas formas geométricas tão bem espaçadas em um formato rígido e usual, mas que, ao mesmo tempo, provocam uma participação ativa do espectador, como um ressignificador do trabalho, que reinterpreta a bandeira do Brasil (situada em contexto específico nos espaços militares e no espaço da ordem) em um espaço da arte – em que, em alguns casos, sua imagem é refletida a partir do espelho inserido dentro do desenho da bandeira. Difícil não estabelecer uma conexão desse trabalho com “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” (1977), de Anna Bella Geiger, visto que ambos nos inserem nessa condição de questionar uma identidade brasileira específica e romantizada, que mais irrompe em um estranhamento e, muitas vezes, um não reconhecimento próprio do sujeito dentro dessa circunstância.

O atravessamento político desse trabalho se daria concomitantemente com a tentativa de identificação do espectador mediante a figura da bandeira. Pois o espelho nos coloca em uma relação de repensarmos nosso lugar diante dessa identidade nacionalista. Um fator interessante é a percepção de que essa ideia de “identidade nacional” pressupõe a população como um grupo transparente e homogêneo de pessoas, excluindo, assim, as diferenças e os pensamentos antagônicos. A bandeira acaba servindo como um símbolo de controle na mesma instância. Dessa forma, a bandeira de Nenna mais produz um não reconhecimento com uma idealização de identidade nacional, do que uma identificação. Colocar-nos nesse espelho é confrontar-se com esse particularizado do sujeito em relação a um pensamento essencialista do simbólico nacionalista. Além de confrontar-nos com nossa representação.

### Considerações Finais

A teórica belga Chantal Mouffe (2007) discute que a arte crítica é estabelecida quando uma produção de Arte é capaz de trazer à tona algo que o consenso obscurece e exclui de um campo hegemônico. Pensando através deste viés, a arte crítica se constitui mediante da inscrição do dissenso, do político e do antagonismo, portanto, torna visível o que é invisibilizado num campo social consensuado. Nas produções de Nenna, podemos observar, dentro do âmbito de Vitória, essa incidência do dissenso, ao formular problemáticas que vão de encontro à política estabelecida e às normas operantes, o artista faz com que a arte se repense, refletindo acerca de seu lugar e sua posição em determinado contexto.

Isso não é feito somente pela perspectiva do objeto. A proposta da Arte enlaça todo um campo social, sobretudo quando incide como uma questão no espectador, interpelado em seu próprio cotidiano, ou em situações bem adversas ao campo artístico convencional – que era visto como fechado em si mesmo e o espectador visto como um agente da fruição. Neste sentido, os trabalhos de Nenna conclamam a inscrição do antagonismo em propostas que mobilizavam o espectador a refletir acerca das determinações e imposições sociais em seu tempo vigente, ainda mais no que concernem às problemáticas trazidas pela ditadura.

Acendendo, assim, o corpo político através de uma poética que dispara esses posicionamentos, numa analogia literal, disparando-se como seu próprio estilingue. Postulando-se como diferença, algo que contagia um universo social e irrompe uma possibilidade de contra-ataque, levando-nos a pensarmos em nós como arma e a produção de Nenna como um dispositivo contra o autoritarismo. Assim, a poética de Nenna se estabelece como seu próprio Estilingue. Uma arma que dispara o tão censurado ato de expressão.

### Referências

- FERREIRA, Atilio G. **Bíblia Nenna 1970/2001**. Vitória: publicação independente, 2003.
- \_\_\_\_\_, Atilio G. In Veritas III - falha de memória no acervo da Ufes. In: **Nenna Histórias da Arte**. Vitória, agosto de 2009. Disponível em: <<http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/>> Acesso em fevereiro de 2017.
- FERREIRA, Atilio. **Atilio Ferreira**. Entrevista concedida em janeiro de 2018.
- \_\_\_\_\_, Atilio G. **Impressões de Jornal**. Vitória: publicação independente, 1984.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- LOPES, Almerinda. Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade. In: **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo: CBHA / UEC, 2011.
- \_\_\_\_\_, Almerinda. Artes visuais e plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel. (Org.). **Espírito Santo: um painel da nossa história**. 1 ed. Vitória: EDIT, 2002.
- \_\_\_\_\_, Almerinda. **A poética de Nenna**. Vila Velha/ES: Praia Ed, 2016.
- MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: **Arte&Ensaíos** n. 8. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

\_\_\_\_\_, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte&Ensaio** n. 15. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

Recebido em 15 de abril de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.