

## Re-ação: a-braço

Silfarlem de Oliveira  
Gisele Ribeiro  
Diego Kern Lopes  
Jéssica Magalhães Melo  
Heitor Riguetto<sup>1</sup>

Resumo: O presente “relato de experiência” tem por objetivo promover uma reflexão sobre a possibilidade de enquadramento das manifestações artísticas como atividades de disputas pelo sensível. A partir da intervenção artística “re-ação: a-braço”, realizada por alguns membros do grupo de pesquisa PLACE (CAr/UFES), a relação entre arte e “patrimônio público” é problematizada por meio da apropriação e resignificação do próprio termo “patrimônio”.

Palavras-chave: arte; política; patrimônio; intervenção.

*Abstract: This "experience report" aims to promote a discussion about the possibility of framing artistic manifestations as activities of dispute over the sensible. From the artistic intervention “re-ação: a-braço”, held by some members of the investigation group PLACE (CAr/UFES), the relationship between art and "public heritage" is problematized through the appropriation and redefinition of the term itself “heritage”.*

*Keywords: art; politics; heritage; intervention.*

O presente relato tem por objetivo promover uma reflexão sobre a intervenção artística “re-ação: a-braço”, a partir da possibilidade de enquadramento das manifestações da arte como atividades de disputas pelo sensível. Em consonância com o tema “Modos de fazer/Modos de exhibir” do 4º Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA/UFES, buscamos apresentar acontecimentos que possam situar o debate sobre as transformações ocorridas no âmbito da arte a partir do século XX não apenas pautadas numa ampliação de seus materiais, ou seja, na ampliação de seus “meios” e seus modos de apresentação, mas, sobretudo pautado numa ampliação de sua abrangência discursiva. Abrangência esta que entende as transformações ocorridas na arte contemporânea em sua amplitude conceitual discursiva, como diria Miwon Kwon (2008), e que, conseqüentemente, utiliza esta ampliação dos mecanismos de produção e de exibição de uma obra de arte de um modo crítico (não eufórico).

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), grupo de pesquisa Plano Conjunto de Especialidades – PLACE, linha de pesquisa A arte e o político (CAr / UFES).

Nesse sentido, o relato aqui apresentado pretende levar em conta estratégias que de um modo ou de outro (dentro ou fora dos museus e galerias) analisam as implicações contextuais, mais especificamente políticas, do campo da arte, questionando deste modo a suposta neutralidade das manifestações artísticas, bem como de suas instituições e agentes.<sup>2</sup>

O ponto de partida do nosso relato é o ato "abraço contra o vandalismo", convocado pelo Sindicato dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo (Sindiappes), realizado no Palácio Anchieta (sede do Governo do Estado do Espírito Santo) no dia 25 de julho do ano em curso. Em resposta a este ato realizado pelo Sindiappes, *alguns* membros do grupo de pesquisa Plano Conjunto de Espacialidades – PLACE (CAr/UFES) promoveram uma intervenção (*re-ação*) na frente do Ministério Público Estadual durante a vigília (no dia 26 do mesmo mês) feita pelos manifestantes do “Movimento não é por 20 centavos” (que ali estavam mobilizados pela liberação de três manifestantes que se encontravam presos).

Antes de tudo, para entendermos as interconexões entre arte e estruturas de poder (ou entre arte e política), que é o foco principal do nosso relato, vamos situar um pouco mais em que circunstâncias aconteceu o "abraço contra o vandalismo" e a conseguinte “re-ação: abraço”. Para situarmos melhor a experiência a ser relatada, vale a pena retomar primeiro o contexto a partir do qual ocorreu esse ato e a nossa *re-ação*. Desde meados do mês de junho deste ano (2013) o Estado do Espírito Santo, mais especificamente a cidade de Vitória, acompanhando a onda de manifestações realizadas em todo país e conhecidas

---

2 Um caso bastante emblemático desta tentativa de estabelecer a arte como construções imparciais, sem posicionamento ideológico, foi a resposta que o diretor Thomas Messer do museu Guggenheim de Nova York em 1971 apresentou como argumento por ter cancelado na última hora a exposição retrospectiva do artista alemão Hans Haacke. Segundo Messer (apud FOSTER, 2006, p 545.) as fotografias e as documentações expostas no trabalho “Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings” de Haacke violavam “a suprema neutralidade da obra de arte e, por conseguinte, já não mereciam a proteção do museu”.

agora como “jornadas de junho”, viveu uma série de protestos de rua iniciados no dia 17 deste mês com uma passeata que partiu da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) rumo à Terceira Ponte<sup>3</sup> com intuito de chegar até a residência, em Vila Velha, do Governador do Estado. Estes protestos que se alastraram por várias cidades do Brasil – inicialmente pela redução das tarifas de ônibus e melhoria no transporte público coletivo (Movimento Passe Livre) e, em algumas cidades, em resposta as intervenções, gastos e desocupações geradas pela construção ou reforma de estádios de futebol e obras de infraestrutura para as copas das Confederações e do Mundo (Comitês dos Atingidos pela Copa) – contou com a participação de indivíduos e coletivos, movimentos estudantis, sociais e políticos. Com o passar do tempo estas manifestações de rua, em sua grande maioria programadas via internet nas redes sociais, foram ganhando uma diversidade de reivindicações, algumas mais locais e outras nacionais. No caso de Vitória, por exemplo, as manifestações de junho e de julho tiveram como pauta, além das reivindicações a nível nacional por melhoria nos serviços públicos (principalmente o transporte coletivo) e o debate sobre “representatividade democrática”, o fim do pedágio na Terceira Ponte, a mobilidade urbana, bandeiras ambientais contra o “pó preto” ou o “deserto verde”, entre outros pontos.

Entre os diversos modos de produzir e exibir suas reivindicações, muitas destas manifestações nacionais foram marcadas por ataques a símbolos do poder: instituições e monumentos privados que representam as estruturas do poder econômico, ou instituições e monumentos públicos que representam o poder do Estado. No caso das ações contra a estrutura do poder estatal a maioria destas intervenções ocorreram sobre aquilo que chamamos de “patrimônio público”. Por sua vez, boa parte deste “patrimônio público” é composto por bens culturais e artísticos, que em sua grande maioria são utilizados pelo Estado para abrigar ou representar suas estruturas.<sup>4</sup> Nesse sentido, as

---

3 Ponte que liga a cidade de Vitória a Vila Velha no Espírito Santo, administrada pela empresa Rodosol.

4 Estes bens culturais e artísticos estão protegidos por leis de preservação (patrimonialista) assim como estão as instituições privadas pelo direito da propriedade (também patrimonialista).

intervenções sobre o “patrimônio”, as transformações e usos do simbólico de forma “não oficial”, permitem, conforme comenta Néstor Canclini, que movimentos sociais, culturais e políticos, alheios “ao sentido hegemônico do que seja o ‘correto’ reapropriem símbolos dando-lhes novos significados [...]”, em detrimento dos “guardiões públicos” dos monumentos que “costumam afirmar seu valor e suas formas históricas como intocáveis” (CANCLINI, 2012, p. 76). (Nas manifestações recentes temos assistido diversos exemplos desta reapropriação de símbolos como: o uso da pintura “A ressurreição de Lázaro”, do pintor Levino Fanzeres, como barricada por manifestantes acampados na Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo, no Rio de Janeiro, os chifres desenhados sobre a pintura “Retrato do Coronel Moreira César”, de autoria do italiano Gustavo dell’Ara, em São Paulo o recente banho de sangue (tinta vermelha) sobre o “Monumento aos Bandeirantes”, de autoria do escultor Víctor Brecheret, sem contar as diversas “inscrições” espalhadas pelo “espaço público” como as frases “Sem vandalismo” ou “Cadê Amarildo”, entre outras).

No dia 19 de julho, quase um mês após o início dos protestos na cidade de Vitória no Espírito Santo, manifestantes unidos sob o lema “Não é por 20 centavos, é por direitos” realizaram mais uma manifestação<sup>5</sup>, desta vez no Centro de Vitória, onde parte dos participantes presentes reagiram intervindo contra a sede do governo que é formado pelo conjunto artístico e cultural do Palácio Anchieta. No confronto entre forças do Estado e movimentos estudantis e sociais tivemos, de um lado, parte da Escadaria Bárbara Lindenberg, que dá acesso ao Palácio, danificada, a escultura “O menino e o Delfim” – dos escultores Pedro e Fernando Gianordoli – decapitada, algumas janelas e portas da sede do governo quebradas, enquanto do outro, no caso do ataque aos manifestantes, pessoas feridas por balas de borracha, cassetetes, bomba de efeito moral, bomba de gás lacrimogêneo, spray de pimenta e setenta e uma (71) pessoas presas pela

---

5 Esta manifestação de certo modo foi uma reação ao posicionamento do Governador do Estado em relação à reivindicação de suspensão do pedágio na Terceira Ponte e a suposta intervenção do mesmo na Assembleia Legislativa do Espírito Santo para impedir a aprovação da anulação do pedágio.

Polícia Militar e pelo Batalhão de Missões Especiais (BME).<sup>6</sup> Se fossem contabilizar em termos de “deprecação”, muito provavelmente, o dano ao “patrimônio artístico e cultural” seria bem menor do que o dano sobre o “patrimônio humano”.

Entretanto, sem levar em consideração este cálculo (entre o dano ao “patrimônio artístico e cultural” e o dano ao “patrimônio humano”) e muito menos aquilo que Canclini designa de uso do simbólico de forma “não oficial”, no dia 25 de julho o Sindicato dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo (Sindiappes) saiu em defesa (apenas) do “patrimônio histórico” promovendo um abraço simbólico ao redor do Palácio Anchieta que, como já mencionamos, é a sede do Governo do Estado do Espírito Santo.

A primeira coisa que chama a atenção neste *posicionamento* do sindicato dos artistas plásticos e dos diversos participantes que apoiaram o ato "abraço contra o vandalismo" (entre artistas, historiadores e representantes culturais) é a tentativa de separar o “patrimônio artístico e cultural” da atual sede do governo. Podemos perceber esta distinção por meio das declarações dos participantes que em momento algum se referem ao conjunto arquitetônico do Palácio Anchieta como um lugar de exercício do poder, sendo considerado apenas como um lugar de “preservação da memória”. Esta separação entre estruturas de poder e “patrimônio histórico”, como sabemos, é muito característica da instituição arte, tendo em vista seus tradicionais ideais de neutralidade política. Tais declarações parecem querer indicar, inclusive, que o sindicato dos artistas plásticos imparcialmente, como “coletivo organizado”, estaria apenas interessado em defender o Palácio contra as “agressões à arte, à memória cultural”, conforme afirmação de um dos participantes (ATRIBUNA, 2013, p. 15). No entanto, percebemos neste caso como a arte e suas instituições encobrem sua tomada de posição frente ao poder, valendo-se de um disfarce que aparenta uma neutralidade via abstenção quanto aos posicionamentos

---

6 A grande parte destas prisões foram feitas de forma arbitrária tendo em conta que muitos dos detidos nem se quer estavam participando das manifestações e em outros casos pessoas que participaram das manifestações foram detidas porque portavam vinagre ou mascaras para se proteger dos efeitos das bombas de gases e do spray de pimenta usado pelo Batalhão de Choque da Polícia Militar.

políticos. Ou seja, conforme argumenta Chantal Mouffe, não se pode distinguir entre arte política e arte não política, “porque todas as formas de práticas artísticas ou bem contribuem a reprodução do sentido comum dado – e nesse sentido são políticas –, ou bem contribuem a sua desconstrução ou a sua crítica” (MOUFFE, 2007, p. 26).

Mesmo do ponto de vista exclusivo da “preservação da memória”, o conjunto arquitetônico do Palácio Anchieta – cuja construção pelos padres jesuítas no séc. XVI abrigava o antigo Colégio de São Tiago – não é isenta de contrassensos. Não podemos esquecer que ele também é (e continua sendo) símbolo da destruição da memória e da cultura dos povos indígenas no período colonial pela “Companhia de Jesus” no Brasil.<sup>7</sup> No entanto, sem considerar esta disputa pelo sentido do simbólico, este “patrimônio histórico” é tomado consensualmente como “bem” inquestionável, logo sua “deprecação” é vista simplesmente como “fruto da miséria cultural”, gerada pela falta de educação cidadã a respeito do valor do patrimônio artístico e cultural, e não, ao contrário, como uma ação pela construção (e questionamento) da memória e daquilo que nos representa como identidade coletiva.<sup>8</sup>

Contudo, de todas as questões até aqui levantadas o que mais nos chama atenção é o descaso tanto por parte das forças repressoras do Estado quanto pelos “guardiões” do “patrimônio histórico” com o “patrimônio humano”, com o corpo em ação. O que levaria

---

7 “O edifício do Colégio e Igreja de São Tiago construído pelos jesuítas constitui o lugar como espaço fundador de Vitória, é uma obra feita para a perenidade. O ‘primeiro símbolo civilizador’ da vila demarca a paisagem, tornando-se a essência visível, *visio dei*.” (MIRANDA, 2011, p. 83).

8 Além disso, outro ponto interessante de se observar quanto à suposta defesa imparcial da “memória coletiva” é que muitos dos presentes no ato que foi realizado “contra o vandalismo” são restauradores que aproveitaram o ensejo para cobrar do governo um maior investimento neste setor ao mesmo tempo em que se colocavam como as pessoas mais qualificadas para executar tais serviços. O secretário do Sindicato dos Artistas afirmou na ocasião para o jornal Atribuna que “As obras de arte precisam de restauração feita por pessoas habilitadas”. Prontamente foram recebidos pelo governo que os prometeram imediatamente a recuperação do entorno do Palácio Anchieta, diga-se de passagem, um dos “patrimônios históricos” mais bem cuidados da cidade de Vitória. Só pra se ter ideia muito recentemente em 2009 o Palácio Anchieta passou por uma minuciosa restauração enquanto a grande maioria de “bens culturais e artísticos” do Estado do Espírito Santo não recebem nem de longe o mesmo tratamento.

aqueles que defendem a “memória coletiva” a afirmarem que os corpos em ação (em luta por emancipação) seriam menos relevantes que o “patrimônio material”? Na ocasião do “abraço contra o vandalismo”, o presidente do Sindicato dos Artistas Plásticos do Estado do Espírito Santo declarou no jornal A Tribuna (2013, p. 15) que naquele momento **“o mais machucado”** havia sido as artes plásticas.

Coincidindo com as jornadas de junho, o grupo de pesquisa Plano Conjunto de Espacialidades - PLACE<sup>9</sup> do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo havia programado, entre seus membros, a leitura e debate de textos sobre “crítica institucional”, “conceitualismos políticos na América Latina” e sobre “inventário” e reapropriação de “patrimônio artístico e cultural”.

Dado estas circunstâncias – de um lado, as jornadas de junho, de outro lado, o desejo de transformar o debate teórico em atividade prática –, parte do grupo PLACE decidiu organizar uma “proposição artística” em frente ao Ministério Público Estadual como reação ao ato realizado pelo sindicato (“abraço contra o vandalismo”) e em apoio aos presos políticos (“patrimônio humano”) retidos desde a manifestação de 19 de julho. No dia 26 de julho, dia seguinte ao “abraço contra o vandalismo”, alguns integrantes do Grupo PLACE levaram a cabo a intervenção a partir da vigília organizada pelos integrantes do movimento “Não é por 20 centavos: é por direitos” – reunidos pela liberação de manifestantes que ainda continuavam presos –, que consistiu em carimbar os braços dos participantes com a palavra PATRIMÔNIO (figura 1) e em seguida promover um abraço coletivo entre todos. A motivação para a intervenção partiu, como já mencionado, da inquietação pelo modo como as artes são instrumentalizadas na manutenção do poder materializado em detrimento dos corpos em ação.

---

9 Para mais informação sobre o grupo e seus participantes consultar a página do Diretório de Grupos de Pesquisas no Brasil:

<http://plsq11.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0392803UZELTHT>





Fig. 1. PLACE, *Patrimônio*, 2013

Cada corpo que aceitou participar da re-ação foi carimbado tanto no braço direito quanto no braço esquerdo com a palavra PATRIMÔNIO. Em um braço o carimbo foi executado de modo a tornar visível a palavra quando a pessoa usasse o braço carimbado para se proteger (figura 2 e 3). Assim, o carimbo deixava claro que aquele “corpo” é um PATRIMÔNIO e, portanto, qualquer ataque a ele seria um ato de “depredação” ao “patrimônio humano”.

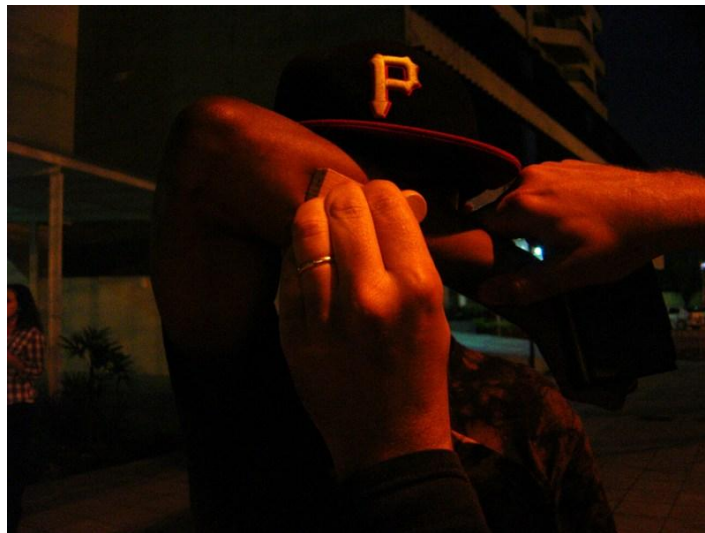


Fig. 2. PLACE, *Patrimônio*, 2013





Fig. 3. PLACE, *Patrimônio*, 2013



Fig. 4. PLACE, *Patrimônio*, 2013

No outro braço, o carimbo foi efetuado de modo que a palavra PATRIMÔNIO ficasse mais visível quando o braço fosse usado em posição de acolhimento, de abraço (figura 4). Deste modo o jogo entre defesa e acolhimento realizado nesta intervenção sintetiza igualmente o modo como o “patrimônio histórico” é utilizado tanto para abrigar aquilo que chamamos de “memória coletiva” quanto para proteger este mesmo “patrimônio” da intervenção (coletiva) dos movimentos sociais, culturais e políticos.

Quanto ao “modo de fazer” e o “modo de exhibir” a “re-ação: a-braço”, a proximidade propositiva mais imediata se dá com o trabalho “Mão de obra” da artista Jéssica Magalhães Melo (também integrante do grupo PLACE). O trabalho de Magalhães consiste na frase “Mão de obra” tautologicamente carimbada sobre a mão.<sup>10</sup> Neste caso, o jogo entre a frase “mão de obra” carimbada sobre o membro “mão” é o que possibilita explorarmos a ambiguidade entre a mão como obra de arte e a mão como força de trabalho, um corpo impregnado igualmente por questões simbólicas e materiais. No caso da palavra PATRIMÔNIO carimbada sobre o braço, – ainda que esta não seja uma ação tautológica como “mão de obra” carimbada na mão –, a escolha de um membro específico do corpo para realizar a intervenção possibilita que este corpo seja visto, uma vez mais, em sua dimensão simbólica e política, como corpo que protege (repele o outro com o braço) e como corpo que abriga (acolhe o outro com um abraço).

Já com relação à ação de “inventariar” os corpos, encontramos no campo da arte outras propostas artísticas na mesma linha de construção, como aquelas do artista italiano Piero Manzoni, que em 1961 assinou corpos como “*sculpture vivante*”, transformando com esta ação “pessoas vivas em ‘obras de arte’” (WOOD, 2002, p. 21). Ou ainda, o trabalho “Vivo dito” (1963) do artista argentino Alberto Greco que sinalizava espaços e pessoas, como territórios artísticos. Nesse sentido, tanto neste conjunto de ações, quanto no ato de carimbar as mãos dos participantes com a expressão “mão de obra” e na “re-ação: a-braço”, de acordo com Jéssica Magalhães Melo e Gisele Ribeiro (2012, p. 327), “tocamos no papel do espectador na obra de arte, visto não mais, e não só, como aquele que a contempla, mas como parte fundamental do funcionamento do trabalho”.

Em ambos os casos, o corpo do “outro” é tomado como “obra viva” temporária ou permanente, diria Manzoni. Temporária porque de algum modo, no caso de suas

---

10 Consultar MELO, J. Magalhães; RIBEIRO, Gisele. “‘MÃO DE OBRA’: reflexões sobre o material e o imaterial na arte”. In: GRANDO, Ângela et al. *Anais do Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo*. Vitória: Proex, 2012.

“esculturas vivas”, é a partir do enquadramento feito por meio da presença destes corpos em um espaço institucional da arte (uma galeria), onde seria realizada a ação, bem como a permanência efêmera de sua assinatura sobre os corpos, que nos permite provisoriamente pensar sobre a proximidade entre “arte objeto” e “arte viva”. Do mesmo modo, no caso do trabalho de Greco, uma vez abandonado os “territórios” demarcados por ele, “Obra de arte señalada por Alberto Greco”, os corpos e a “vida” (o real) retornam a sua “(in) visibilidade” anterior. Neste sentido, nossa ação, comparada a estes modos de fazer e modos de exhibir, semelhantemente, tem um efeito transitório, embora no caso da “re-ação: a-braço”, o corpo de sua condição de “obra viva” passe à condição de “patrimônio vivo”. Se historicamente pessoas foram tomadas como “esculturas vivas”, cronologicamente falando (dentro da lógica “memorativa”), agora elas seriam “patrimônios vivos”.

No entanto, “esculturas vivas” (1961), “vivo dito” (1963), “mão de obra” (2012) e “re-ação: a-braço” (2013) são “obras vivas” permanentes porque mesmo depois de perderem o sinal daquilo que as tornavam visíveis, elas mantêm conceitualmente a condição que possuíam antes das intervenções e que, apenas, se tornaram explícitas com estas ações. Como assinala Greco em seu manifesto “Dito del arte vivo” de 1962: “A arte viva é a aventura do real. O artista dará visibilidade [...] novamente àquilo que acontece na rua. A arte viva busca o objeto, mas deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva à galeria” (GRECO, 2011, p. 308, tradução nossa).

Ou seja, estas ações, mais do que promover um enaltecimento ou uma sacralização do corpo ou dos indivíduos participantes, indicam o caráter indeterminado das manifestações artísticas e das relações cotidianas. Logo, ao invés de serem tomadas como “monumentos” inertes (ou realidades congeladas) são tomadas como corpos “vivos” inacabados e em transformação.

Por último, quanto ao contexto de apresentação da “re-ação: a-braço”, se o “carimbar” torna possível a percepção do corpo como “obra”, neste caso também como “patrimônio”, então, o que fundamenta a deliberação das forças historicamente construídas na forma de Estado em proteger e conservar determinado patrimônio e aprender e anular outro? Como diria Canclini, assim como na arte, “a pergunta mais pertinente não seria o que é o patrimônio e sim quando há patrimônio” (2012, p. 70).

Mesmo sem poder oferecer uma resposta definitiva ou mesmo provisória sobre esta questão, o que buscamos neste “relato de experiência” é criar uma linha de diálogo entre proposições artísticas e estruturas de poder. Assim sendo, seja no interior ou no exterior do cubo branco o que tais práticas artísticas por nós aqui relatadas têm em comum é a recuperação do sentido contextual (“público”) e seu indissociável caráter político (não neutral). Em termos gerais, o que buscamos é efetuar uma abordagem sobre os “modos de fazer” e os “modos de exhibir” de modo que seja possível questionar a lógica exclusivamente “celebrativa” seja do “patrimônio público”, seja de qualquer outra forma de aparição da arte.

Mais do que simplesmente atacar as características memorativas do monumento (do “patrimônio histórico”) procuramos afrontar certa ideia “afirmativa”, que sugere a acessão de uma espécie de falsa política, homogênea e consensual, frequentemente atribuída aos bens culturais e artísticos. Neste sentido, buscando sinalizar questões, situações, contextos e realidades, ao invés de tomarmos as intervenções artísticas em seu sentido estático (imutável), visamos pensar uma arte crítica “que torna visível o que o consenso dominante costuma ocultar e apagar” (MOUFFE, 2007, p.67).

## Referências

A TRIBUNA. Caderno Cidades. Vitória, ES, sexta-feira, 26 de julho de 2013, p. 15.

- CANCLINI, Nestor G. *A sociedade sem relato – Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madri: Akal, 2006.
- GRECO, Alberto. “Manifiesto dito dell’ arte vivo”. In: CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- MELO, J. Magalhães; RIBEIRO, Gisele. “‘MÃO DE OBRA’: reflexões sobre o material e o imaterial na arte”. In: GRANDO, Ângela et al. *Anais do Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo*. Vitória: Proex, 2012.
- MIRANDA, Clara Luiza. *Arquitetura e esfera pública: o Palácio Anchieta e o sítio fundador de Vitória/ES*. In: PESSOTTI, Luciene; PORTO, Nelson. *A construção da cidade portuguesa na América*. Rio de Janeiro: POD, 2011.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- WOOD, Paul (ed.). *Conceptual Art*. London: Tate Gallery Publications, 2002.