

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES  
ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).  
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo  
Centro de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011-.  
Ano 12 n. 20 .3 (verão. 2022).

Fabíola Fraga Nunes  
Aparecido José Cirillo  
Júlia Almeida de Mello  
Livia Fernandes Campos  
Angela Grando  
Giuliano de Miranda  
Ana Bugnone

Mundos habitáveis:  
imagens, corpos, lugares e discursos

COL20.3

Revista do Colóquio, ano 12, n. 20.3, verão de 2022  
Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

N.20.3

Fabíola Fraga Nunes . Aparecido José Cirillo . Júlia de Almeida  
Mello . Livia Fernandes Campos . Angela Grando . Giuliano de  
Miranda . Ana Bugnone

## Universidade Federal do Espírito Santo

### **Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vergas

### **Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

## Centro de Artes

### **Diretora**

Larissa Zanin

### **Secretária**

Fátima Canal

## Programa de Pós-Graduação em Artes

### **Coordenação**

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

## Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

### **Editores**

Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

## **Conselho editorial**

Dr. <sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Aissa Afonso Guimarães, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,  
PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guérion, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPPGA-UFES

## **Editoração N.20.2, Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 12, n. 20.3, (verão. 2022).

Semestral. Com publicações em junho/julho e dezembro/janeiro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

**O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaios Visuais são de inteira responsabilidade das autorias.**

# **Sumário**

**Apresentação (5-7)**

## **ARTIGOS**

**Anoitecer": romantismo escultórico como véu da exclusão étnico-racial na escultura pública capixaba dos anos de 1970**

Fabíola Fraga Nunes, Giuliano de Miranda, Aparecido José Cirillo (9-22)

**O grotesco entre a subjetividade e a coletividade: revisitando o projeto Venus of Willendorf de Brenda Oelbaum**

Júlia Almeida de Mello (23-34)

**OPAVIVARÁ!: Modos de vida na arte contemporânea**

Livia Fernandes Campos, Angela Grando (35-44)

**Vito Acconci e o uso do corpo como experiência artística**

Giuliano de Miranda, Aparecido José Cirillo (45-56)

**O espaço público na poética de Edgardo Antonio Vigo: os *señalamientos***

Ana Bugnone. Tradução: Rodrigo Hipólito. (57-108)

## **ENSAIO VISUAL**

**Do aparecimento da Mãe Bananeira**

Maria Angélica Pedroni (110-119)

**Diretrizes para autores (120)**

# APRESENTAÇÃO

Sob o título “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”, o vigésimo número da Revista do Colóquio trouxe um conjunto diverso de trabalhos que discutem processos criativos e de pesquisa em contextos diversos, entre relatos de experiências práticas e elucubrações teóricas.

Aquele conjunto de trabalhos representou uma pequena parte do que gostaríamos de ter lançado para a edição. Infelizmente, o tempo e os processos de editoração, muitas vezes, não nos permitem levar a público todos os trabalhos de qualidade que recebemos em uma só edição. Em alguns casos, as pesquisas que não são publicadas naquela edição em específico, condizem com a temática proposta para as edições seguintes e, nesse enquadramento (e por paciência das pessoas autoras), são publicadas após vários meses de seu envio e avaliação.

Por diversas razões, que variam entre a urgência das pessoas autoras para lançarem seus artigos (condição decorrente das pressões produtivistas da academia) e sutis desacordos editoriais, muitas dessas pesquisas não são publicadas em nossas páginas. Sempre lamentamos quando não conseguimos trabalhar com mais tempo alguns textos e, assim, perdemos a oportunidade de integrá-los em nossos números seguintes.

De nossas últimas edições, por coincidências tristes e felizes, alguns trabalhos permaneceram em nossa prateleira por mais tempo. Muitos desses textos foram pensados para a chamada de trabalho correspondente ao nosso número vinte, “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”. Por essa razão, e por conta do cenário global que nos aflige e dificulta a produção nas áreas de arte nos últimos anos, compreendemos que é de interesse dar continuidade à temática que interessou a tantas pessoas pesquisadoras.

Com a pandemia de COVID-19, a produção acadêmica nas áreas de humanidades enfrenta uma série de desafios que afetam significativamente o ritmo de trabalho e a qualidade das pesquisas. As restrições de circulação e o fechamento de bibliotecas, museus e arquivos dificultam o acesso a fontes primárias e secundárias, essenciais para pesquisadores das ciências humanas. Essa ausência de acesso físico reduz as possibilidades de consulta direta a materiais especializados, muitas vezes não disponíveis online, limitando a profundidade das análises e a amplitude dos temas abordados. Em um contexto no qual o campo das humanidades já enfrenta dificuldades para obter financiamento e suporte institucional, essas limitações se tornam ainda mais críticas.

Além disso, as demandas pessoais e familiares intensificaram-se para muitas pessoas pesquisadoras, especialmente para aquelas que assumiram o papel de cuidadoras de crianças ou familiares em casa, situação comum no ápice do isolamento social. Esse contexto trouxe impactos diretos na concentração e no tempo dedicado à pesquisa, agravando as dificuldades em manter o ritmo produtivo esperado. A transição abrupta para o trabalho remoto também trouxe seus próprios desafios, já que nem todas as universidades e centros de pesquisa estão preparados para oferecer suporte técnico adequado para atividades à distância. Esse cenário afeta a possibilidade de encontros acadêmicos e eventos científicos presenciais, o que limita as trocas intelectuais e a formação de redes de apoio, essenciais para o desenvolvimento das pesquisas.

A insegurança e a instabilidade econômica também exercem um peso considerável sobre as pessoas pesquisadoras. A retração no financiamento de projetos e bolsas, combinada à pressão para manter a produtividade, criou um ambiente de grande ansiedade, o que impacta diretamente na saúde mental da comunidade acadêmica. Em um momento de incerteza, muitos estudiosos das humanidades precisaram reavaliar as suas prioridades, muitas vezes postergando projetos de pesquisa para atender a demandas urgentes de sobrevivência e adaptação ao novo cenário. Em resumo, a pandemia

impôs barreiras estruturais e pessoais à continuidade e ao avanço das pesquisas em humanidades, revelando a fragilidade das condições de trabalho nesse campo e a necessidade de maior suporte para enfrentar contextos adversos no futuro.

Por compreendermos as condições variadas dos últimos anos, nossas três edições posteriores a de número 20 serão numeradas como 20.1, 20.2 e 20.3, e trarão textos convergentes com a temática indicada naquela publicação do inverno de 2021. Isso é tanto uma continuidade quanto uma abertura para as visões e assuntos específicos que merecem ser publicados. Por essa oportunidade, e pela paciência das pessoas autoras, agradecemos.

Editores.

# **ARTIGOS**

# “Anoitecer”: romantismo escultórico como véu da exclusão étnico-racial na escultura pública capixaba dos anos de 1970

“Anoitecer”, sculptural romanticism as a veil of ethnic-racial exclusion in public sculpture in Espírito Santo in the 1970s

Fabíola Fraga Nunes<sup>1</sup>  
(PPGA/UFES/FAPES)  
Giuliano de Miranda<sup>2</sup>  
(PPGA/UFES/FAPES)  
Aparecido José Cirilo<sup>3</sup>  
(UFES/CNPQ/FAPES/CAPES)

**Resumo:** “Anoitecer” é uma versão em madeira de monumento capixaba à Dona Dominga. O monumento em bronze retrata a forma geral de uma mulher idosa, pobre, negra e periférica, e sua réplica no MNBA, revela exatamente a mulher no ocaso de sua vida, sugerido no título dado pelo artista. A pesquisa se propõe adentrar no aspecto humano dos monumentos públicos, para além do concreto de sua construção. Em especial, fará uma interlocução entre o monumento a Dominga, de Carlo Crepaz e a questão do preconceito étnico-racial. A partir de Dominga, discut-se a permanência do apagamento de mulheres negras e periféricas de uma forma geral.

**Palavras-chave:** arte pública capixaba; memória; monumentos; história; gênero.

**Abstract:** “Anoitecer” is the name of a sculpture that belongs to the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro and is a wooden version of a monument to Dona Dominga from Espírito Santo. The bronze monument depicts the general form of an elderly, poor, black woman from the outskirts of the city, and its replica at the MNBA reveals exactly the woman at the end of her life, as suggested in the title given by the artist. The research aims to delve into the human aspect of public monuments, beyond the concrete nature of their construction. It will engage in a dialogue between the monument to Dominga by Carlo Crepaz and the issue of ethnic-racial prejudice. Based on Dominga, the study discusses the ongoing erasure of black and outskirts women in general.

**Keywords:** public art in the state of Espírito Santo; memory; monuments; history; gender.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2008). Atua como pesquisadora em projetos de extensão desenvolvidos pelo LEENA (Laboratório de extensão e pesquisa em Artes/UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4407754677472529>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>.

<sup>2</sup> Possui graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2018). Pesquisador do LEENA/UFES atuando no Projeto de extensão da FAPES. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/4506008230433596>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>.

<sup>3</sup> Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.

## **Introdução**

Monumentos são reservatórios de memórias, guardiões fidedignos de lembranças e significados, nesse sentido, trazer à tona, emergir a trajetória de Dona Dominga, tendo como mola propulsora sua escultura, constitui-se num trabalho não apenas catedrático, acadêmico, mas também numa questão sociológica que transcende o arcabouço teórico, rompe os muros do bronze, se impõe, uma mulher negra com uma História de perseverança e força. Os monumentos públicos, como o de Dona Dominga, possuem, acima de tudo, a função social de resistir, se levantar, sobreviver, sendo esse pedaço de concreto, uma via direta até os corações e mentes das pessoas, de forma atemporal.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleramento dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (Peixoto, 1996, p. 179).

A invisibilidade do monumento público de Dona Dominga<sup>4</sup> se confunde com a própria História dessa mulher, muitas vezes apagada pela inobservância de seus direitos mínimos, como, por exemplo: sua certidão de nascimento e óbito. Essa supressão de direitos básicos, que começa desde sempre na vida de Dona Dominga, parece ter se estendido ao monumento. Assim como a senhora, o bronze também existe, porém, da mesma forma é ignorado. Se sua data de nascimento é esquecida, tampouco se sabe sobre o dia de inauguração da estátua, uma escultura em bronze sem placa de identificação. São constantes na história dessa mulher os equívocos, esquecimentos e menosprezos. A Dominga de Crepaz, tem muito a nos dizer, em cada um de seus detalhes.

---

<sup>4</sup> Dominga é o nome da escultura anotado em um documento assinado pelo artista Carlo Crepaz, quando ele e seu assistente catalogaram sua produção no Brasil. Destaco que aqui não há referência à pessoa Domingas, mas sim à escultura de Crepaz. Decorre, pois, desta observação a grafia utilizada.



Figura 1. Dona Dominga. Carlo Crepaz, década de 1970, bronze, detalhe. Vitória. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

“Magra, negra, feia, desdentada, embodocada, lenta nos gestos e no andar, voz grave, parecendo de homem.” (Elton, 2014. p. 105). A partir dessa obra, pretende-se avançar ao centro do coração da cidadã Domingas (Figura 1), a trabalhadora, a mulher e, finalmente, iluminar uma personagem que se reflete em tantas outras do nosso cotidiano, ainda que escondidas pelas sombras da desigualdade, assim como a própria Dominga. Lançando mão das poucas informações públicas disponíveis, assim como de relatos a respeito dessa mulher, este trabalho terá como objetivo central transformar um objeto imóvel e inanimado numa expressão viva de resistência brasileira, capixaba e de periferia, presente de maneira real em nossos dias. A negação da existência de Domingas, ao contrário do que se possa imaginar, não se trata de desconhecimento da realidade social do país. É, basicamente, jogar as Domingas para debaixo do tapete, esquecer-las ao pé da escadaria. Dona Dominga é uma representação da segregação étnico-racial.

A segregação da pobreza ou a segregação da riqueza é referência base da literatura nacional, não é eficaz em problematizar o quadro da população negra nas cidades brasileiras. É preciso problematizar que a

questão das desigualdades e da marginalização da população negra na história do século XX e no atual momento, não se resume ao cenário da pobreza. (Oliveira, 2020, p. 135)

### **O simbolismo na localização da inserção da escultura de Dona Dominga**

Ainda analisando a escultura e sua relação com a segregação racial, podemos nos dirigir ao local onde a obra está inserida (Figura 2). Dona Dominga, monumento que representa a pobreza e a fragilidade social, em forma de mulher, foi instalada aos “pés” do Palácio Anchieta, edificação de arquitetura eclética e imponente, sede do poder executivo, construído no topo de uma colina, em ponto estratégico do Centro de Vitória.



Figura 2. Dona Dominga, Vitória. Fonte: CEDOC-LEENA/Acervo pessoal dos autores.

No início da década de 1970, o então Prefeito de Vitória, Chrisógeno Teixeira da Cruz, um empresário e conhecido colecionador de obras de arte, teve seu primeiro “encontro” com a personagem/escultura, que mais tarde viria ocupar um lugar de relevância no arcabouço de monumentos públicos da capital: Dona Dominga. Conhecida como a catadora de papel,

essa personalidade do universo sociocultural de Vitória possui particularidades que relataremos no decorrer do artigo.

Nas cidades, os olhos não vêem as coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber. (Peixoto, 1996).

A escultura de Carlo Crepaz (1919 - 1992), que traz a personagem Dona Dominga, mulher preta, pobre, de vida sofrida. Forjada na dureza do trabalho pesado, sob o sol escaldante da capital, a trajetória dessa mulher, atinge níveis verdadeiramente heroicos. Desprovida de oportunidades, assoberbada de responsabilidades, ela ainda encontrava tempo para a religião. Nem o cansaço, tampouco a vida dura, afastou essa Senhora de sua crença, sua força era sobre humana.

Ao investigar os monumentos públicos no município de Vitória, constatamos a pouca presença de mulheres, principalmente mulheres negras, um retrato de uma parcela da população que habita o Brasil desde o fim da escravidão, em 1888.

Ao analisar a obra de Crepaz, denominada Dona Dominga, entramos num campo maior, um campo que abarca assuntos como discriminação social, racial e de gênero. Ao nos aprofundarmos na figura de Dona Dominga, vemos o retrato da mulher negra entre o início dos anos de 1900 até meados de 2000. Dona Domingas poderia representar outras tantas... Marias, Inês, Carolinas.

### **Carolina de Jesus e Dona Dominga, similaridades**

... Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome. Catei um saco de papel. Quando eu penetrei na rua Paulino Guimarães, uma senhora me deu uns jornais. Eram limpos, eu deixei e fui para o depósito. Ia catando tudo que encontrava. Ferro, lata, carvão, tudo serve para o favelado (Jesus, 1992, p. 44).

Carolina Maria de Jesus (Figura 4) nasceu em 4 de março de 1914, na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, migrou para São Paulo, onde viveu parte de sua vida como moradora da favela do Canindé, na capital desse Estado. Estudou por apenas dois anos, no que a época se chamava de estudo formal, escreveu um diário, onde seu cotidiano de catadora foi retratado numa literatura de testemunho totalmente memorialística. Nele, suas adversidades advindas da sua dura realidade foram expostas. Esse diário deu origem a um livro, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, obra reconhecida mundialmente, traduzida em mais de 14 idiomas, um fato extremamente importante, tornando-a uma escritora relevante no cenário nacional. Carolina conseguiu atingir um grande quantitativo de leitores. Por 2 meses foi o livro mais vendido no ano, de 1960.



Figura 3. A esquerda Dona Dominga. Carlo Crepaz, década de 1970, bronze. Fonte: CEDOC-LEENA. Figura 4. Carolina Maria de Jesus. Reprodução Internet.

A história, contada a partir da figura de Dona Domingas e do diário de Carolina, não terminou na década de 1970. Na verdade, o percurso segregacionista parece perpetuar-se no Brasil e em diversos outros lugares. Pouco avançamos em políticas públicas assistencialistas, que tentam resolver, retratar ou recuperar todo o processo histórico de exclusão pelo qual o povo negro passou, desde o início da escravidão no país. Segundo Silvio de Almeida, o racismo estrutural:

é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam. (Almeida, 2018, p. 25)

Ao ampliarmos o campo de análise de esculturas que retratam personagens como a Dona Domingas, nos aprofundamos em feridas abertas, longe de serem curadas. Com os dados recolhidos e apresentados no texto, podemos perceber que a escultura de Carlo Crepaz não retrata um momento histórico passado, e sim um modelo recorrente, com o qual podemos esbarrar diariamente.

Enquanto passamos dia após dia, mês após mês, anos a fio, praticamente ignorando a figura de Dona Domingas, muitas perguntas sem respostas nos acossam: Quem foi essa mulher? De que maneira conseguiu sobreviver a uma rotina tão dura de trabalho? (a despeito do romantismo ficcional a ela atribuído) finalmente, de que forma o resgate desse monumento histórico poderá trazer à luz as tantas Domingas contemporâneas a caminhar pelas ruas da capital, invisíveis e ignoradas.

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 1992, p. 37).

Como acontece em relação a boa parte dos ícones históricos populares, Dona Domingas morreu sem saber da grandeza de sua trajetória. Para ela, era muito mais simples, tratava-se da sobrevivência, sua "missão" traduzia- se em não morrer de fome. Sua "militância" se refletia na maneira alta e digna que sempre se relacionou com seu ofício e o seu tempo. Não era panfletária, não defendia causas, pelo menos não de forma consciente. Dona Domingas é uma representante legítima de uma população pobre, trabalhadora e cumpridora de seus deveres, sem que com isso, necessariamente esteja a serviço de qualquer bandeira histórica. Essa

figura chamada de "Pietá do Lixo" é uma sobrevivente e, como tal, viveu um dia após o outro.

O ano era 1970, em curso a Ditadura Militar imposta ao país desde 1964,

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o AI-5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os anos de chumbo (Gaspari, 2002 p. 12).

E foi nesse cenário improvável que uma mulher negra, pobre e representante de tudo o que o modelo de governo dominante não gostaria de externar, ascendeu. As condições desiguais e sub-humanas em que boa parte da população mais necessitada enfrentava, estavam ali personificadas pela imagem dessa senhora: Domingas era a antítese da propaganda militar, era o Brasil real. Sua simples existência e labuta diária gritava contra o "País que vai pra frente".

Este É Um País Que Vai Pra Frente  
(Composição Heitor Carillo - Interpretação Os Incríveis)

Este é um Pais que vai pra frente.  
Ou, ou, ou, ou, ou.  
De uma gente amiga  
E tão contente.  
Ou, ou, ou, ou, ou.

Este é um Pais que vai pra frente.  
De um povo unido.  
De grande valor.  
É o pais que canta.  
Trabalha e se agiganta.  
É o Brasil do nosso amor.  
É o pais que canta.  
Trabalha e se agiganta.  
É o Brasil do nosso amor

Após o primeiro contato com a escultura de Dona Domingas, ocorrido no ateliê do artista italiano Carlo Crepaz (radicado no ES desde 1950) começou

a nascer o que viria ser o grande marco da história dessa mulher, ainda que morta, reviveria, seria vista, notada, existiria, resistiria.

Segundo informações da Prefeitura Municipal de Vitória, Chrisógeno Teixeira da Cruz, o então prefeito da cidade, decidiu fixar a estátua de Dona Domingas no coração de Vitória, ao lado da escadaria Bárbara Lindemberg, que dá acesso ao Palácio do Governo. Lugar tantas vezes ocupado pela trabalhadora Dominga, na sua árdua tarefa de coletar papel pelas ruas da cidade, maneira pela qual mantinha sua subsistência.

Não se pode afirmar ao certo se o objetivo de fixar ali, no local mais movimentado da cidade, era reviver de alguma forma o próprio percurso de Dona Domingas. Ao que parece, assim como a pessoa, o monumento também passa despercebido.

Um monumento público, para além de sua concepção estética e imagética, precisa, de alguma forma, sinalizar a história de sua época, a realidade em que ocorreu, uma espécie de memória transportada para além do tempo. Nesse sentido, Dominga, a catadora de papel, muito mais que uma "homenagem", nos remete a uma reflexão profunda sobre a maneira através da qual, um século antes, era tratada a população pobre, negra e desvalida, especificamente em Vitória, assim como sua "atividade" muitas vezes romantizada ao longo do tempo, nada mais era do que a face mais cruel de um período, um Brasil ainda colonial, escravocrata e desigual.

### **Carlo Crepaz: o escultor e sua obra**

O Italiano Carlo Crepaz (Figura 5), radicado no Espírito Santo, sempre foi um observador do cotidiano, com vivências na Itália e Alemanha, exercendo nesses países seu ofício, Crepaz destacou-se pela sua sensibilidade e domínio da arte clássica no seu fazer escultórico. Chegando a Vitória no início da década de 1950, ele morou no bairro de Santo Antônio, onde também se localizava seu ateliê. Seu trabalho sempre foi muito requisitado pelas autoridades locais e continua exposto em diversos espaços públicos de Vitória, compondo o ecossistema urbano da capital.



Figura 5. Carlo Crepaz em seu ateliê. Fonte: <http://www.es.gov.br/site/noticias/show>.

A perfeição nos traços de suas composições artísticas, assim como o realismo, indubitavelmente, são duas de suas principais características enquanto criador.

Fica pouco crível, ao observarmos a escultura de Dona Domingas, que o autor daquele monumento não a conhecesse mais de perto, tamanha a fidedignidade da obra. A riqueza de detalhes captada pelo artista, refletida na face cansada, ombros arqueados e sobrancelhas erguidas, nos remete nitidamente a uma pessoa exaurida e maltratada pelo tempo. Para além disso, sua expressão altiva, ainda que extenuada, reflete claramente sua dignidade enquanto mulher trabalhadora. Pouco sabemos a respeito da conceção dessa obra, são frequentes as narrativas dando conta de que teria sido encomendada.

Era de domínio público o mecenato atribuído ao então prefeito de Vitoria, Chrisórgono Teixeira da Cruz, o que explicaria a encomenda da obra e sua posterior inauguração.

O que se tem de concreto é a sua inauguração e sua autoria. A presente pesquisa tem o objetivo de humanizar o monumento público, dialogando

com a sua representatividade e, consequentemente, ressignificar uma história a muito contada através dessa obra, porém com um olhar mais detalhado e focado nas atuais relações de pertença do monumento. No caso específico, o monumento Dona Dominga “reside” no Centro da capital sem, no entanto, usufruir do respeito e reconhecimento inerente a sua importância na cidade. É comum a auto-homenagem das estruturas de poder, para que se perpetue uma imagem vitoriosa e imponente; não obstante, “Dominga”, por motivos óbvios ultrapassou os limites desse narcisismo tão característico ao *status quo*, sendo imortalizada na presente obra. A “conversa” com o monumento Dominga pretende, entre outras coisas, investigar aspectos da personalidade dessa mulher, enxergar sua importância histórica para muito além da época em que viveu. Para tanto, como já mencionado, parece inevitável transitar pela autoria, o artista Carlo Crepaz, cuja marca autóctone da periferia urbana está presente na construção desse monumento, o que nos remete a importante aspecto desse trabalho: a relação pessoal entre criador e criatura. Isso fica bem claro ao observarmos os detalhes da escultura. Finalmente, faz-se necessário, de forma atemporal “localizarmos” espelhamentos de Domingas na sociedade contemporânea.

### **Dominga na escadaria do poder**

O estado de conservação, ou melhor, de abandono em que se encontra o monumento a Dominga, sinaliza de forma urgente em direção a um amplo movimento de resgate, não só dessa obra, mas do enorme arcabouço estatuário do estado do Espírito Santo.



Figura 6. Imagem noturna da Escultura da Dona Dominga. Fonte: Acervo pessoal.

O monumento à Domingas, apesar de bem localizado e, aparentemente intacto, carece de inúmeros cuidados sob pena de se perder ao longo do tempo (Figura 6).

A característica do trabalho de Crepaz reside na construção da personagem, privilegiando de forma contínua os detalhes de seu rosto, assim como sua expressão facial. Não obstante a qualidade da obra de arte, esses detalhes, fundamentais na construção da mulher Dominga, correm sério risco de deterioração em função do tempo e exposição a luz solar, a corrosão pelo fenômeno da maresia, sem nenhum tipo de acompanhamento especializado no que diz respeito a sua integridade. Cabe ao poder público, enquanto guardião dessas obras, a função do zelo e da constante manutenção de sua originalidade, sob pena de se perder parte importante da história contada através dos monumentos.

### **Considerações finais**

A pretensão desse ensaio é tão simples quanto a história de vida de Dona Domingas, nem por isso menos profunda: transportar no espaço-tempo,

através de uma obra metálica e inanimada, um pouco de vida, um pouco de Domingas, a catadora de papel.

Considerando a função dos monumentos públicos para além do arcabouço formal e meramente acadêmico, essa investigação, de alguma forma, objetiva dialogar com o tempo, suprimir a distância física-temporal que a ciência impossibilita, é sentar-se e conversar com essa senhora.

Ouvir de Domingas sobre suas próprias percepções a respeito do mundo em que viveu, apesar de aparentemente quixotesco se revela surpreendentemente possível, através de seu monumento. Cada traço desenhado pelo artista, estampado na escultura, revela um pouco da verdadeira Domingas e de sua trajetória nesse lugar. Essa "conversa", a princípio com o artista, se apresenta a todos nós, num profundo e reflexivo colóquio, sobre quem foi, quem é e o que nos traz de contemporâneo a personalidade Domingas.

A invisibilidade da mulher nos monumentos públicos, em especial as negras, é um grande desafio a ser destrinchado e vencido. Nesse contexto, a mulher Domingas nos convida à reflexão.

## **Referências**

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

DE OLIVEIRA, R. J. Segregação racial e desigualdades urbanas nas cidades brasileiras: elementos para uma observação da necropolítica. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as** (ABPN), [S. l.], v. 12, n. 34, p. 131-156, 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1127>. Acesso em: 15 jun. 2022.

ELTON, Elmo. **Velhos templos e tipos populares de Vitória**. Vitória, ES: Editora Formar, 2014.

GASPARI, Hélio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo** – Diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 1996.

VAŠINOVÁ, Klára. **Favelas do Brasil**: a origem, o desenvolvimento e a característica das favelas brasileiras. Disponível em:  
<https://economia.uol.com.br/noticias/estadao-conteudo/2023/03/17/ibge-brasil-tem-11403-favelas-onde-vivem-cerca-de-16-milhoes-de-pessoas.htm>. Acesso em: 15 jun. 2022.

Recebido em: 20 de junho de 2022.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# Gênero, subjetividade e experimentação: práticas artísticas em favor da diferença

*Gender, subjectivity and experimentation: artistic practices in favor of difference*

Júlia Almeida de Mello<sup>1</sup>  
(PPGAV-EBA-UFRJ/CNPq)

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise da relação da subjetividade com o corpo e o vestuário na obra “O eu e o tu” (1967), de Lygia Clark, e no rascunho “Roupa de gorda para magra” (desenvolvido entre 1990 e 2000), de Elisa Queiroz. Essas produções partem do vestuário para pensar as corporeidades, abrindo caminhos para a experimentação, seja através da concretização do toque, seja através das possibilidades imaginárias de vivenciar outros invólucros materiais. Os resultados revelam a pertinência dessas proposições para a articulação da subjetividade com a coletividade.

**Palavras-chave:** arte. subjetividade. corpo. vestuário. experimentação.

**Abstract:** This article analyzes the relation between subjectivity, body and clothing in Lygia Clark's “The I and the you” (1967) and Elisa Queiroz's sketch “Fat woman's clothing for skinny woman” (developed between 1990 and 2000). These works consider wearable elements to think about corporeity, giving way to experimentation through touch or other imaginary possibilities. The results suggest the importance of these propositions to articulate subjectivity and collectivity.

**Keywords:** art. subjectivity. body. clothing. experimentation.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) e doutora em Artes Visuais PPGAV-EBA-UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2648924540669238>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

## Introdução

Desde as primeiras manifestações da arte contemporânea, sobretudo com a disseminação das performances e da *body art*,<sup>2</sup> nas décadas de 1960 e 1970, o corpo tem sido utilizado como instrumento de reivindicações de questões identitárias, de desigualdade social e contra diversos tipos de preconceitos. Essas práticas, realizadas não somente no eixo Estados Unidos-Europa, mas na América Latina e em países como o Japão, contribuíram para que a corporeidade se tornasse a condutora de denúncias sociais e políticas. Como indica a historiadora Cláudia de Oliveira (2017), um forte movimento tem sido sentido no campo artístico contemporâneo:

[...] artistas têm tomado o corpo como uma das principais arenas para debates em torno das políticas de identidade de gênero e de pertencimento, transformando-o em lugar, onde os fenômenos políticos, culturais e filosóficos se unem em diferentes contextos (Oliveira, 2017, p. 1).

Em consonância com as manifestações corporais que se desenvolviam naquele cenário, as questões de gênero se tornavam mais presentes, fortalecendo o diálogo com o campo artístico. Em se tratando especificamente do Brasil, devemos considerar também a ditadura militar (1964-1985), por ter contribuído para que o corpo surgisse como elemento de resistência em produções de arte que ensejavam forte teor político. Segundo Simone Osthoff (1997), pesquisadora que busca a relação de práticas artísticas experimentais com os estudos decoloniais, os primeiros sintomas da mudança no campo artístico brasileiro, ocasionada pela ditadura, podem ser vistos com a transformação dos(as) artistas em figuras culturais e da obra de arte (expressão até então estético-abstrata) em uma ferramenta política. É nesse mote que podemos enquadrar os trabalhos de Lygia Clark (1920-1988), que funcionavam ao mesmo tempo como reação e fuga da situação política da época.

---

<sup>2</sup> *Body art* engloba um conjunto de ações artísticas radicais, muitas vezes envolvendo automutilações, com o intuito de transgredir regras culturais, religiosas e sociais (Matesco, 2011).

Clark, uma das fundadoras do grupo Neoconcreto, explorava o sensorialismo e a interação, abrindo caminho para novas possibilidades artísticas envolvendo o público, o que nos permite explorar a relação de troca entre a propositora e os(as) receptores(as) das obras. Isso nos leva a considerar a relação subjetividade/coletividade para repensarmos as diferenças (dentre elas, as marcadas pela materialidade e fisicalidade). Os corpos, misturados a diferentes elementos, se constituíam como a base para uma nova maneira de pensar a produção artística, explorando outros sentidos, além da visão (tato, olfato, audição, a troca entre o corpóreo). Podemos afirmar que Clark produzia trabalhos vestíveis com proposições experimentais que desafiavam a ideia de autoria.

Embora Elisa Queiroz (1970-2011) tenha desenvolvido seus trabalhos em período posterior, podemos perceber entrelaces dos objetos vestíveis que criava com as proposições de Clark. Queiroz era gorda<sup>3</sup> e desafiava o preconceito diante dos excessos corpóreos através da sua arte. A exploração dos sentidos, assim como a participação do público, eram notáveis no seu projeto poético, sugerindo forte referência ao experimentalismo das décadas de 1960 e 1970. A artista frequentemente oferecia ao público possibilidades de “vestir-se” dela, senti-la, vivenciar sua rotundidade, e isso era marcado por estratégias de sedução e jogos de fetiche, desnaturalizando a corpulência como algo dessexualizado.

O elemento subjetividade é imprescindível na análise das obras de Clark e Queiroz, e cabe aqui nos reportarmos à versão pós-estruturalista do conceito, distanciando a palavra da noção de identidades fixas. Desse modo, compreendemos “subjetividade” como algo descentralizado, fragmentado e múltiplo (Prinz, 2002). Além disso, podemos perceber a ideia proposta pela crítica de arte Viviane Matesco (2011) de “corpo desdobrado”, isto é, a subversão da noção de corpo literal. O emprego da corporeidade por ambas as artistas nos trabalhos a seguir engloba questões envolvendo a ideia de vestuário

---

<sup>3</sup> Com o intuito de desvincular o corpo gordo de nomenclaturas médicas, o artigo emprega termos como “gorda” e “corpulenta”. De acordo com a ativista Charlotte Cooper (2016), essa é uma estratégia de desmistificar a gordura, distanciando-a dos discursos generalizantes da medicina.

como extensão do corpo e a troca de sensações e vivências, permitindo a percepção do Outro.

### **No corpo do Outro: repensando lugares**

Tanto Lygia Clark quanto Elisa Queiroz propunham o repensamento das fronteiras do corpo, o que nos leva a algumas reflexões do teórico Homi Bhabha (1998) para a análise de “O eu e o tu” (1967) e dos rascunhos “Roupa de gorda para magra,” desenvolvidos entre 1990 e 2000. Bhabha propõe o conceito de “entre-lugares”, sugerindo um confronto diante da fundamentação do discurso ocidental pautado em oposições binárias, ao desafiar a legitimidade dessas construções. Para o teórico, pensar em “entre-lugares” significa considerar que

a solidariedade afiliativa é formada através das articulações ambivalentes do domínio do estético, do fantasmático, do econômico e do corpo político: uma temporalidade de construção e contradição social que é iterativa e intersticial; uma “intersubjetividade” insurgente que é interdisciplinar; um cotidiano que interroga a contemporaneidade sincrônica da modernidade (Bhabha, 1998, p. 315).

De acordo com Daniela Martins (2011), essa proposta nos leva a considerar os “[...] espaços de fronteira, de contatos interculturais, cujas características resultam do cruzamento de referências, contestações políticas e construção de novas estratégias de sobrevivência.” (Martins, 2011, p. 82). Dito isso, podemos perceber, nas proposições de Clark e Queiroz, a desestabilização de construções binárias, como: eu/outro, dentro/fora, masculino/feminino e gorda/magra.

As obras sensoriais de Clark, produzidas entre 1964-1969, possuíam um caráter performático, com referências à fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty e na psicanálise. Em “O eu e o tu” (Figura 1), macacos podiam ser vestidos pelo público e eram confeccionados com materiais que simulavam a sensação de corpo masculino e feminino, provocando a noção de ambivalência dos gêneros.



Figura 1. "O eu e o tu", Lygia Clark. (170 cm x 68 cm x 6 cm). Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. Cortesia Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark." Rio de Janeiro, Brasil. 1967. (Fonte: MoMA). Fotografia de duas pessoas de frente uma para a outra, vestindo macacões azuis com capuzes que cobrem os olhos e atadas uma a outra por um tubo preto umbilical.

Os macacões foram confeccionados com múltiplos bolsos que comportavam, dentre outros elementos, saco plástico com água, espuma, palha de aço e borracha, estimulando o tato. Os(as) participantes podiam explorar tanto a própria vestimenta, quanto a do(a) outro(a), percebendo nelas a extensão de seus corpos. De acordo com a curadora Connie Butler (2020), além da leitura imediata que se faz do tubo que conecta ambas as peças vestíveis como um cordão umbilical, essa conexão também pode ser vista em termos sexuais e de gênero.

O jogo sensorial de Clark ganha força com o uso de máscaras que impossibilitam a visão. Dentro de cada compartimento, um elemento surpreende com texturas diversificadas. O avesso e o direito se misturam, acentuando a potência do corpo em figurar como obra. A artista convida o público a atuar intensamente, fazendo parte e/ou se tornando obra. Segundo a historiadora da arte Maria Alice Milliet (1992), há em “O eu e o tu” uma entrega a exploração mútuas.

Para participar da ação era preciso aceitar o toque e tocar o corpo alheio em uma experiência desafiante. Por falta de compreensão, a obra recebeu censura durante a exposição “QueerMuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, realizada no Santander Cultural de Porto Alegre, em 2017, acusada de pedofilia. Segundo o filho da artista, Álvaro Clark (2017), a mesma obra teria sido exposta sem questionamento algum em Frankfurt e Paris.<sup>4</sup>

A experimentação faz parte da proposta de Clark, que oferece uma inversão do corpo, fazendo com que o(a) portador(a) do macacão se reconheça na “pele” do(a) outro(a) e reconheça o(a) outro(a) em si: paradoxalmente, ambiguamente, ambivalentemente e fluidamente.

Em sintonia com a mistura e troca propiciada pelas peças vestíveis de Clark está o croqui de Elisa Queiroz, que pode se traduzir como a reivindicação de um espaço para o seu corpo na sociedade, promovendo

---

<sup>4</sup> Convém destacar que não somente “O eu e o tu”, mas toda a exposição foi encerrada em resposta aos protestos conservadores apoiados em grande parte pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que as reduzia a acusações não fundamentadas em torno de pedofilia e zoofilia. A exposição foi retomada no Parque Lage no Rio de Janeiro, em agosto de 2018.

uma mudança dos olhares diante da corpulência. Essas questões podem ser transpostas a partir do interesse da artista em transformar corpos e experimentar volumes. Em um projeto não concluído, Queiroz propôs uma relação entre corpo gordo e magro em peças do vestuário que enfatizavam a abundância. A Figura 2 é um dos rascunhos do projeto e consiste em dois *looks* de roupas de gordas para magras que poderiam funcionar como uma experiência da vivência dos excessos corpóreos.

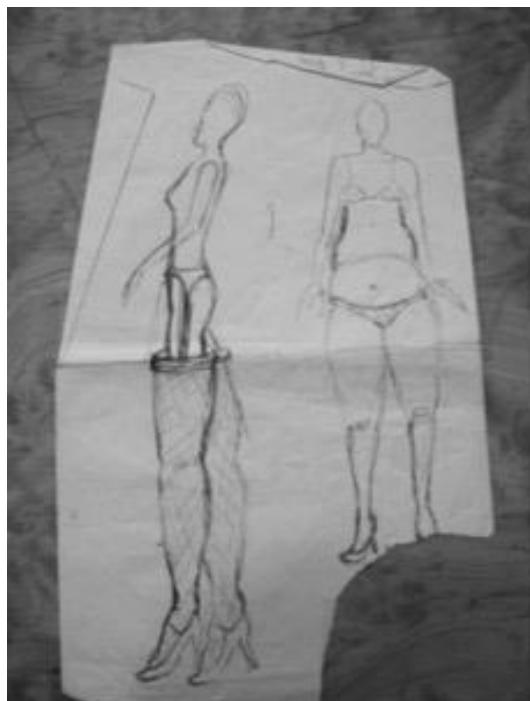


Figura 2. "Roupa de gorda para magra", Elisa Queiroz. Croqui. Vitória, Brasil. [Entre 1990 e 2000]. (Fonte: Banco de dados do LEENA). Desenho em preto sobre papel branco do esboço de dois corpos.

A modelo da esquerda aparentemente veste uma cinta liga que sustenta pernas falsas, volumosas, com meia-calça arrastão, relacionando esses membros gordurosos ao fetiche. Na modelo da direita, Queiroz insinuou gorduras excedentes na região abdominal, supondo uma espécie de prótese em torno da cintura, que dialoga com a sua obra “Abundância estética” (1997), por sugerir uma repetição de barrigas que se dobram e desdobram em torno da cintura.

O corpo gordo – e em especial o feminino – surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como

um corpo estrangeiro, tomando de empréstimo o termo empregado pelo sociólogo Georg Simmel (2005), que o define como "[...] aquele que se encontra mais perto do distante." Isto é, aquele que, através de crenças e construções sociais, está longe de representar o acerto, o exemplar<sup>5</sup> (Simmel, 2005, p. 265). O esboço de Queiroz propõe um contraste: corpo magro, vestindo-se de gordo. Como indica Simmel, o estrangeiro "é um elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem [sic], ao mesmo tempo, um exterior e um contrário." (Simmel, 2005, p. 265). O sociólogo não aborda especificamente a relação com o corpo gordo, mas as suas reflexões nos permitem entender a corpulência como algo visto de fora e contrário à esbeltez: "o estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social." (Simmel, 2005, p. 271).

O desenho sugere a absorção de um corpo estranho (as pernas ou a barriga extra) àquelas constituições físicas (manequim da esquerda e da direita). As pernas e barrigas gordas que funcionam como uma "segunda pele," ou ainda, como uma espécie de prótese, provocam uma mistura com o que está dentro e fora. Como em "O eu e o tu," percebemos o colapso das fronteiras entre sujeito/corpo/objeto.

A escolha em analisar um documento de processo de Queiroz, importante fonte utilizada pela crítica genética,<sup>6</sup> surge com o propósito de reforçar o questionamento diante da "[...] concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público: a obra de arte

---

<sup>5</sup> Ainda que saibamos que a rejeição da gordura no Ocidente passa a se fortalecer somente no século XIX, podemos afirmar que o corpo gordo jamais se configurou como hegemonia, embora tenha significado fartura e riqueza em determinados contextos. As visões em torno da corpulência variam ao longo da história da humanidade, inclusive no campo da arte, no que se refere ao ideal de beleza. No entanto, na medicina e na religião, em se tratando mais especificamente do cristianismo, podemos nos arriscar a dizer que a ideia de um corpo magro, resultado da obediência às dietas e de práticas de exercícios ou do jejum para aproximação com o divino, foi predominante na história do Ocidente. Nas representações visuais, são raras as aparições da corpulência, sobretudo conotando qualidades, à exceção, por exemplo, das vénus paleolíticas e neolíticas, dos volumes de Rubens (1577-1640) e em alguns casos de Renoir (1841-1919).

<sup>6</sup> Segundo Salles (2000, p.1), "a crítica genética dedica-se a melhor compreensão do processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que analisa a obra de arte a partir de sua construção."

fechada na perfeição de sua forma final." (Salles, 2000, p. 2). A respeito da crítica genética, Salles comenta: "as considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão – balbuciante e inacabada." (Salles, 2000, p. 2). Alguns pontos dessa metodologia parecem relevantes para o estudo do caráter autobiográfico nos projetos das artistas. Como sugere José Cirillo (2010), utilizar essa abordagem na teoria, crítica e história da arte, permite mapear as decisões e incertezas dos(as) artistas, bem como os procedimentos e trajetórias que enfrentaram até a sua execução.

Ainda que não tenha saído do papel, a roupa de Queiroz nos convida imaginativamente a estar no corpo do(a) outro(a), tal qual fazem os macacões de Clark. Isso nos possibilita retomar a proposição de Bhabha (1998) acerca dos "entre-lugares", especialmente se considerarmos a localização do(a) experimentador(a) das vestes: nem homem, nem mulher (no caso de Clark), nem gorda, nem magra (na situação de Queiroz). Essas estratégias contemplam novas posições para os sujeitos, assim como para o público, inclusive em se tratando do contexto de Clark, referente às primeiras manifestações da arte contemporânea.

Em termos de questões de gênero, é possível problematizar o dualismo provocado por Clark que, a princípio, sugeriria que os objetos vestíveis fossem utilizados pelo par binário "homem-mulher," algo que se direcionaria a uma noção essencialista. Ainda assim, a artista desestabiliza essas posições instituídas culturalmente e socialmente, quando oferece ao público a troca de "lugares". Cabe ressaltar que esses corpos vestíveis lançam uma visão "fixa" dos sujeitos homem e mulher, de modo que o macacão "masculino" possui comportamentos que simulam, por exemplo, axilas peludas, ao passo que o feminino sugere volume nos seios e outros elementos que podem configurar o estereótipo de ser mulher. De todo o modo, levando-se em conta o contexto da obra e a ainda incipiente discussão envolvendo os problemas de gênero no país, podemos considerar que o objeto em questão trouxe grandes contribuições na relação com o outro – algo que

parece estar ligado ao “Eu e tu” (1974, escrito originalmente em 1923), do filósofo Martin Burber, cuja fenomenologia busca uma relação integral com o outro no espaço.

O caráter autobiográfico/autorrepresentacional de Queiroz também contribui para uma abordagem mais profunda das questões de gênero, principalmente se considerarmos as teóricas literárias Sidonie Smith e Julia Watson (2002) que sugerem que representar-se a si mesma se configura como um ato que engloba subjetividade, memória, identidade, experiência e agenciamento. Como sugerem, “nas autorrepresentações contemporâneas, as mulheres passaram a estender o conceito de autorretrato, antes considerado o modo [exclusivo] da autobiografia visual.” (Smith; Watson, 2002, p. 5, tradução nossa).

Nesse leque de possibilidades, as manifestações através das “roupas de artistas” (Da Costa, 2010) torna-se um elemento de linguagem expandida nas artes visuais, contribuindo para a exacerbção de novos sentidos e experiências. Mais importante: se configuram como fronteiras que podem (e devem) ser atravessadas.

### **Conclusão: quando os corpos viram roupas**

Desde pelo menos as vanguardas artísticas, incluindo os vestidos de Lucio Fontana e os esboços de roupas espaciais futuristas, o vestuário tem sido utilizado como relevante interface no campo artístico, permitindo uma maior aproximação com o público – que passa a vestir, tocar, ou pelo menos a se ver nele. Nas proposições de Clark e Queiroz, as questões envolvendo subjetividade, gênero e experimentações se fortalecem através das possibilidades de descoberta do corpo alheio; corpo que se materializa como roupa.

O que definitivamente marca essas obras é o jogo de inversão. E falamos aqui de inúmeras, conforme já citamos: dentro/fora, masculino/feminino, gordura/magreza, avesso/direito e, de grande valor para as últimas considerações, de “corpo para roupa”. A veste não é suporte do corpo, mas o corpo em si; uma extensão que vai além das

funções primordiais de proteção. Os objetos vestíveis se tornam corporalidades; vivências partilhadas de exploração das diferenças. Vestir-se do(a) outro(a), de gorda; carregar o “peso” do que não está em nós, fazê-lo presente, senti-lo. Esses são elementos que confrontam a intransigência, que realçam uma subjetividade múltipla, desdobrada, participativa e audaciosa. Que promovem a participação do público ou o alcance de novos espaços através da imaginação, provocando os antigos valores engessados e enraizados pelos discursos tradicionais da história da arte. Que lançam o vaivém das margens, embaralhando, confundindo e estremecendo noções de corpo e de espaço.

## Referências

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BURBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro Editora, 1974.
- BUTLER, Connie. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. **MoMA**. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>. Acesso: 15 out. 2022.
- CIRILLO, José. Arte contemporânea no Espírito Santo: procedimentos e organização de arquivos e documentos do processo de criação. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Cachoeira: ANPAP, pp. 103-117, 2010.
- CLARK, Álvaro. Em protesto, obra de Lygia Clark é apresentada fora da exposição. Entrevista concedida a Paula Sperb à Veja, Porto Alegre, 12 set. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/em-protesto-obra-de-lygia-clark-e-apresentada-fora-da-exposicao/>. Acesso: 15 out. 2022.
- CLARK, Lygia. **O eu e o tu**. 1967. Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. 170 x 68 x 6 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>. Acesso: 24 abr. 2022.
- COOPER, Charlotte. **Fat Activism: A Radical Social Movement**. 1 ed. Bristol: Hammeronpress, 2016.
- DA COSTA, Cacilda. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2010.

MARTINS, Daniela. A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: o que pode um grupo? **Realis** – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais, Recife, v. 1, n. 1, jan./jun. 2011.

MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Rio de Janeiro: ANPAP, pp. 1-11, 2011.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

OLIVEIRA, Cláudia de. “O vestido de Claire”: arte, gênero e corpo em Grayson Perry. **Z cultural**: revista do programa avançado de cultura contemporânea, Rio de Janeiro, ano 12, n.1, p. 1-14, 2017.

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future. **Leonardo**, Cambridge, v. 30, n.4, p. 279-289, 1997.

PRINZ, Jessica. “It’s such a relief not to be myself”: Laurie Anderson’s Stories from the Never Bible. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). **Interfaces**: women, autobiography, image, performance. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

QUEIROZ, Elisa. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

SALLES, Cecília. Imagens em construção. **Revista Olhar**, São Carlos, v. 1, n. 4, p. 1-8, 2000.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). **Interfaces**: women, autobiography, image, performance. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. Tradução de: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. **RBSE**, Paraíba, v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005.

Recebido em: 20 de outubro de 2022.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# OPAVIVARÁ!: Modos de vida na arte contemporânea

*OPAVIVARÁ!: Ways of life in contemporary art*

Lívia Fernandes Campos<sup>1</sup>

(PPGA-UFES)

Angela Grando<sup>2</sup>

(PPGA-UFES/FAPES)

**Resumo:** OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. A partir de suas propostas, o coletivo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal. Suas ações provocam outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais, e intencionam propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano. Neste artigo investigaremos como suas propostas se estruturam e, para tal, lançaremos mão de eixos teorizados por Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière, entre outros.

**Palavras-chave:** prática relacional. arte contemporânea. OPAVIVARÁ!. Espaço urbano.

**Abstract:** OPAVIVARÁ! is an art collective from Rio de Janeiro that since 2005 has been carrying out actions in public spaces and cultural institutions. Based on your proposals, OPAVIVARÁ! often shows social and political conflicts, without apparently wanting to present a lasting artistic project, an art mode hostage to a universal ideology. Their actions seem to propose alternative ways of interaction between individuals and between them and the urban space. In this article we will investigate how their proposals are structured, and, for that, we will use ideas based on the work of Nicolas Bourriaud and Jacques Rancière, among other authors.

**Keywords:** relational practice. contemporary art. OPAVIVARÁ!. urban space.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestrandona Programa de Pós-graduação em Artes na mesma instituição. Lattes:  
<http://lattes.cnpq.br/3605846433945569>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5654-8947>.

<sup>2</sup> Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós- graduação em Artes, Bolsista Produtividade em Pesquisa – FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613271231371429>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>.

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. O Coletivo apresenta suas ações como propostas de interações humanas, que se tornam possíveis a partir de dispositivos relacionais elaborados pelo grupo (OPAVICARÁ!, 2005). De certo modo, a arte contemporânea ocupa um lugar aonde não há especificidade de meio que caracterize as produções artísticas recentes, e talvez isso seja o que elas têm de melhor (Bourriaud, 2011, p.140), pois desse modo cada trabalho seria avaliado a partir das subjetividades que produz.

O grupo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal, mas provocando subjetivamente outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais. Parece propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano, usando o mundo para criar narrativas possíveis de se viver (Bourriaud, 2009, p.51). Os significados gerados por esse tipo de trabalho artístico só se revelam conforme as pessoas que participam das ações empregam esses sentidos.

Nicolas Bourriaud, no livro “Estética Relacional” (2009), elaborou o conceito da arte relacional, que, segundo ele, estaria baseada na esfera das relações humanas. Este aspecto seria para os artistas contemporâneos o ponto de partida e de chegada em suas obras (Bourriaud, 2009, p.61, 62). Sobre as práticas observadas a partir dos anos 1990, o autor afirma que se o projeto moderno das vanguardas do século XX pretendia anunciar um mundo futuro, hoje elas apresentariam modelos de universos possíveis (Bourriaud, 2009, p.6).

Desde sua criação, o coletivo atuaria dentro de um contexto urbano construído por interesses que, muitas vezes, não seriam públicos e suas ações problematizariam a experiência do sujeito na cidade (Anjos, 2013, p.2). Discutir criticamente o espaço urbano e as atitudes cotidianas daqueles que circulam pela cidade, questionar as estruturas de poder, tanto da arte, quanto da sociedade (OPAVIVARÁ!, 2010, p. 2), estimular

interações que não sejam mediadas por aparelhos tecnológicos ou por interesses com fins lucrativos, são temas aos quais coletivos de arte frequentemente estariam engajados na contemporaneidade.

Nesse cenário, a arte viria como uma possibilidade de reinvenção, construindo novas possibilidades de vivência no espaço urbano, criando vias possíveis para nos sentirmos pertencentes aos lugares. O OPAVIVARÁ! se posiciona como um coletivo que nasceu paralelamente a uma grande disseminação da internet e da virtualização das relações humanas (2019). Nessas formas, coexistem na contemporaneidade aspectos como a desterritorialização e a necessidade de pertencimento, a necessidade de desaceleração do tempo com a vontade de se comunicar e se movimentar rapidamente e sem obstáculos, sentimentos e noções opostas de tempo e espaço que compõem a complexidade do pensar e viver na contemporaneidade, que se alastram por várias dimensões da vida.

De modo geral, os coletivos de arte tendem a ampliar essas discussões a partir de propostas que sugerem contra fluxos dessas consequências em nossos cotidianos. No caso específico do OPAVIVARÁ!, isso fica evidente na ação “Rede Social”, quando o grupo costura várias redes de balanço convidando as pessoas ao descanso, ao mesmo tempo que os convida a estar lado a lado com desconhecidos e viver um momento de partilha. Nesse sentido, o Coletivo propõe um deslocamento de um tempo acelerado para o ócio, a contemplação de qualquer coisa, a conversa fiada com a pessoa deitada na rede ao lado, a troca de uma receita, o descanso, que pelas regras convencionais é reservado para o fim do dia em um ambiente particular.

Sobre a ação intitulada “Pulacerca”, realizada em 2009, o coletivo afirma que seria uma tentativa de anular temporariamente a grade que rodeava a Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. O grupo questiona os limites que esta grade impõe aos indivíduos que ali circulam diariamente, posicionando sobre ela 8 pares de escadas que permitiam a passagem da rua para a praça, e vice-versa, funcionando como “um convite a uma pequena transgressão: atravessar a praça por uma via

alternativa àquela colocada pelo poder público” (Campe, 2013, p.3). Ao desmanchar essa barreira, o Coletivo se posicionaria criticamente diante do poder público e tentaria desafiar discursos de poder presentes no cotidiano das cidades (2013, p.4). Colocando as escadas sobre a grade o OPAVIVARÁ! não resolve nenhuma questão, mas aparentemente incita reflexões sobre o modo de uso daquele espaço, modo esse controlado e definido por um interesse hegemônico.

Quando o OPAVIVARÁ! esteve em Vitória, no Espírito Santo, tivemos a oportunidade de vivenciar a ação intitulada “Cozinha Coletiva” (2016), durante o evento “Reconecta”. A ação foi realizada em vários pontos da cidade, dando abertura para

a participação de um público amplo. Todos eram convidados a participar da forma que achassem melhor, lavando louças, cozinhando, limpando a mesa. A ação estaria aberta a todo tipo de situação, podendo ser atravessada por aspectos antagônicos presentes na realidade daquele espaço. Durante a ação que ocorreu na Praça Costa Pereira, presenciamos situações inquietantes como uma briga entre dois moradores de rua que estavam sentados na mesa de alimentos; ou quando um dos partícipes, que estava embriagado, quebrou um dos pratos daquela atividade. A ação estaria vulnerável a qualquer tipo imprevisto, mas existia um certo nível de interferência dos integrantes do grupo, como quando orientavam os partícipes a lavarem as mãos.

Em “Cozinha Coletiva” o OPAVIVARÁ! traz para o lugar público urbano uma experiência convencionalmente privada, sentar-se à mesa e comer. Os objetos ali usados, alimentos e utensílios, são familiares ao público, mas tudo se reúne em uma proposta estranha a todos. O grupo cria uma fissura no tempo acelerado da cidade, convidando os passantes ao convívio, à pausa, ao debate sobre os direitos de uso dos espaços públicos, ao coletivo. Seria um convite para reinventar o modo de existência dentro daquela realidade. A proposta artística seria aqui a própria ação, a reinvenção do cotidiano.

Utilizar novamente a ideia do plural é para a cultura contemporânea, que resulta da modernidade, a possibilidade de inventar modos de estar juntos [...] já não é a emancipação dos indivíduos o que se revela como mais urgente, se não a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência (Bourriaud apud Novaes, 2015, p. 133)

Na segunda metade do século XX, a aproximação entre arte vida se intensificou, e a linha que separava uma coisa da outra se estreitou cada vez mais. “O tempo vivido e o tempo de criação se sobrepõem um ao outro” (Bourriaud, 2011, p.37).

Intencionalmente performatizar a vida cotidiana é uma forma de arte capaz de elevar

o sujeito partícipe a uma certa consciência de si mesmo em um contexto que, apesar de moldado pelo artista, apresenta abertura para ações espontâneas, e esse tipo de arte pode ser considerada uma possibilidade de ato ético, moral e político (Kaprow *apud* Sneed, 2011. p.170). Nos interessa investigar em qual regime da arte as ações do coletivo OPAVIVARÁ! podem ser compreendidos quando pensados a partir dos conceitos de estética e política. Nossa objetivo aqui não é responder a essa questão, mas desenvolver uma reflexão.

Jacques Rancière (2009, p.29) identifica três grandes regimes da arte na tradição ocidental: o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético. No regime ético a arte teria um papel quase pedagógico, pois apresentaria um projeto que prevê uma eficácia, constituído por valores e modos de ser, que educariam as partes e definiriam um *ethos* para certa comunidade.

O segundo regime, o poético ou representativo, baseia-se na ideia de *mímese*, num campo normativo da estética que irá dizer o que é arte e o que não é. Essas normas delimitam as maneiras de se fazer arte e de apreciá-las. No período clássico esse regime será o que conhecemos como belas-artes, que dita o que é permitido fazer, como fazer e como apreciar (Rancière, 2009, p.31). Nesse regime, a arte funcionava como um

projeto político de dominação, no sentido em que ditava como cada pessoa deveria agir, hierarquizava os temas, os papéis, mostrava qual lugar ocupam as mulheres, a feminilidade, os ícones das guerras, etc. Em qual momento a arte passa de um projeto político de dominação para um projeto político democrático, aonde

as partes antes excluídas do comum ganham voz? Para Rancière (2009, p.19), esse processo começa a acontecer quando a literatura romântica retrata o qualquer, o anônimo, não mais os heróis. Neste momento em que a igualdade dos temas acaba com a hierarquia da representação, começa a relação entre estética e política.

O regime estético, por sua vez, é compreendido por Rancière como o regime capaz de criar uma partilha do sensível, pois desobriga a arte de normas e regras específicas, bem como da hierarquia de temas presente no regime representativo supracitado.

Neste regime não haveria diferença nos modos de fazer arte e nos modos de fazer do mundo, o que entrega singularidade à obra arte, pois ela não precisa representar normas dadas à priori, modelos pré-concebidos do que se entende como arte,

mas também dificulta distinguir a estética da vida. Esse paradoxo define o regime estético, no qual todos os temas são dignos, não existem normas representativas. Para Rancière (2009, p.15), o regime estético seria político porque possibilita trazer à luz o qualquer, dar voz àquela parte que antes não era considerada na partilha do sensível, no comum.

Neste sentido, quando o OPAVIVARÁ! significa todo o tipo de tema, os objetos ordinários do cotidiano em seus trabalhos, os anônimos urbanos reunidos em volta de alimentos, entendemos que eles tocam nessa sensibilidade colocada pelo regime estético, embora Rancière dirija críticas às formas de arte relacionais apresentadas por Nicolas Bourriaud quando aponta que tais trabalhos se aproximam muito mais do regime ético da arte que do estético (Eboli, 2016, p.220). Não seria possível haver uma coexistência desses regimes?

Para Rancière, as práticas relacionais ou colaborativas se aproximam mais do regime ético que do regime estético pois objetivam, por vezes, que sua arte seja eficaz, que resolva um problema. Essa premissa negaria o dissenso, que o autor defende como sendo a condição primeira para que tenhamos uma estética política, uma partilha do sensível. Quando se fala da partilha do sensível se fala de dissenso e visibilidade, o que é visível, quem comprehende, quem pode anunciar, qual é o discurso.

Quando o OPAVIVARÁ! leva para o espaço urbano os alimentos, os utensílios para prepará-los, a toalha, os talheres, eles estão misturando aspectos da vida íntima com um espaço aonde esses aspectos são invisíveis. É também um convite para que as pessoas ressignifiquem o uso desse espaço, que a priori é articulada pelo poder que Rancière chama de “polícia”. Essa polícia seria responsável por gerir e manter as condições de vida na cidade, que regula e define quem terá visibilidade e quem permanecerá na sombra (Eboli, 2016, p.226). A política está do lado do dissenso enquanto a polícia do lado do consenso. Por qual desses dois caminhos passam as ações do OPAVIVARÁ!?

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (Rancière, 1996, p.42)

Em 2021, o grupo realizou uma ação que chamou de “Bem Comum”. A intervenção pública, como definiu o coletivo, consistiu em dois carrinhos que carregavam oito bebedouros com galões de água potável, que seria distribuída pelas ruas a quem tivesse sede. O grupo percorreu o trajeto de antigas fontes públicas desativas no centro do Rio de Janeiro, dialogando com a crise hídrica mundial e com o debate do direito à água potável (OPAVIVARÁ!, 2021). Ainda, o grupo pretendia fazer uma crítica à privatização da CEDAE, companhia estadual de abastecimento de água e

tratamento de esgoto. Vestindo os galões com letras grandes impressas em tecido, os artistas deixaram o título da ação bem visível, exibindo-o como uma faixa de protesto (OPAVIVARÁ!, 2021).

Ao estenderem uma faixa ao lado dos bebedouros com a frase impressa “Você tem sede de quê?” o Coletivo convida o público a expor, ou no mínimo refletir, sobre suas necessidades, incômodos, vontades, desejos, que ultrapassam o tema principal da ação “Bem Comum”, reforçando o teor crítico da obra. Aqui fica clara a intenção do Coletivo de resolver um problema num espaço público, ouvir quem não é ouvido, mas sem apresentar um projeto duradouro. Sua ação é pontual e efêmera, com início, meio e fim. De acordo com Rancière, o aspecto pedagógico de veicular uma mensagem é o que colocaria uma prática artística no regime ético (Eboli, 2016, p.221). O problema disso estaria no fato de que este regime não pressupõe um espectador emancipado, mas um espectador à espera de um saber, numa relação hierarquizada aonde a arte ocuparia um papel pedagógico.

Precisamos investigar como práticas artísticas de coletivos de arte lidam com questões que atravessam a esfera pública apresentadas até aqui, quais seriam suas propostas diante de uma hegemonia dominante, principalmente no que se refere à cidade? Por hora, finalizamos nossa reflexão entendendo que a arte do coletivo OPAVIVARÁ! passa por mais de um regime, encosta na ética, na moral, na política, nos prazeres cotidianos, nos deslocamentos do privado e do público, e vale daqui para frente olhar de forma mais aproximada para suas ações, visando uma análise mais específica no que tange as relações sensíveis que delas poderiam surgir.

## Referências

- ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ!. **Revista Performatus**, v. 1, n. 6, set. 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/tres-coisas/>. Acesso em: 24 de abr. 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Editora Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. A arte moderna e a invenção de si. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.
- CAMPE, Milena de Carvalho. “OPAVIVARÁ! Ao Vivo!”: entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes. **Intercom**, XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Bauru, SP, jul. 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1317-1.pdf>. Acesso em: 24 de abr. 2016.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. Editora Invisíveis Produções, São Paulo, 2015.
- CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de et al. **Outro ponto de vista**: práticas colaborativas na arte contemporânea. Espírito Santo, PROEX UFES, 2015.
- EBOLI, Pedro Caetano. Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes. **Revista Poiésis**, n 28, p.219-235, dez. 2016.
- OPAVIVARÁ!. **Sobre - About**. Disponível em: <http://opavivara.com.br/sobre--about/>. Acesso em: 26 de jul. 2015.
- OPAVIVARÁ!. **Pulacerca**. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/pc/pulacerca>. Acesso em: 24 de abr. 2016.
- OPAVIVARÁ!. **Bem Comum**. <http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/>. Acesso em: 11 de ago. 2021.
- OPAVIVARÁ!. **Rede Social**. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SNEED, Gillian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. **Revista Poiésis**, n 18, p.169-187, dez. 2011.

Recebido em: 10 de abril de 2022.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# Vito Acconci e o uso do corpo como experiência artística

*Vito Acconci and the use of the body as an artistic experience*

Giuliano de Miranda<sup>1</sup>  
(PPGA-UFES/FAPES)  
José Cirillo<sup>2</sup>  
(PPGA-UFES/FAPES/CAPES/CNPq)

**Resumo:** Esse artigo abordará, em alguma medida, a trajetória do artista plástico norte americano, Vito Acconci, principalmente a partir de suas performances. O artista é considerado por muitos, um dos precursores da utilização do próprio corpo como objeto de experimentação artística, a chamada Body Art. Para tanto, lançaremos luz a algumas de suas produções performáticas, que, possam reforçar essa narrativa, assim como, delinearemos sua trajetória no campo das Artes, especialmente a partir do início da década de 1970, período em que, aparentemente, houve uma mudança de rumos no fazer artístico de Acconci.

**Palavra-chave:** performance. body art. arte contemporânea. corpo. Vito Acconci.

**Abstract:** This article will address, to some extent, the trajectory of the North American artist, Vito Acconci, mainly based on his performances. The artist is considered by many to be one of the precursors of the use of one's own body as an object of artistic experimentation, the so-called Body Art. To this end, we will shed light on some of his performative productions, which may reinforce this narrative, as well as outline his trajectory in the field of Arts, especially from the beginning of the 1970s, a period in which, apparently, there was a change of direction in Acconci's artistic work.

**Keywords:** performance. body art. contemporary art. body. Vito Acconci.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Possui graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2018). Pesquisador do LEENA/UFES atuando no Projeto de extensão da FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4506008230433596>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>.

<sup>2</sup> Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. É o fundador e atual coordenador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.

## Introdução

Nascido em 1940, no bairro do Bronx, em Nova Iorque, e falecido em 2017, Vito Acconci se formou na Universidade de Iowa, uma das mais importantes dos Estados Unidos, tendo também cursado literatura no Holy Cross College, na mesma cidade. Arquiteto e artista visual, trabalhou inicialmente como professor de literatura e crítico de arte, atuando como poeta experimental durante boa parte da década de 1960.

Incomodado com as limitações impostas pela arte tradicional, notadamente rígida e presa a pouca ou nenhuma interação do espectador, Acconci passa a um novo tipo de fazer artístico, estabelecendo uma dinâmica arrojada e arriscada, muitas vezes violenta e provocativa, trazendo o até então “protegido” observador da arte para um terreno de desconforto, em que seus próprios medos, angústias e frustrações eram escancarados em suas performances. A necessidade de estabelecer um elo com o espectador, muitas vezes o levava a extremos, de consequências inimagináveis, trazendo também para o debate as questões éticas inerentes ao seu fazer artístico, bem como a exploração desses eventos como manobras publicitárias de autopromoção.

A partir de 1969, com *“Following Piece”*, provavelmente o primeiro de maior visibilidade, Acconci inicia o que se transformaria em uma longa sequência de suas séries performáticas. *“Following Piece”* consistia em seguir pessoas desconhecidas, em momentos diferentes, por algumas semanas, no centro de Nova Iorque e outros locais, até que houvesse alguma espécie de contato, um encontro, e, dessa forma, se pudesse acessar o transeunte em uma “cooperação”, muitas vezes involuntária. Esse trabalho parece ter sido um divisor de águas, sendo considerado por muitos o início do seu processo de transição entre a arte concreta e formal, até então predominante, ou seja, contemplativa e praticamente unilateral, para um universo de troca entre artista e espectador, não mais contida, solitária e introspectiva, mas sim aberta, compartilhada e interativa.

Sobre esse trabalho que, aparentemente, levou o artista para o universo da *body art*, Accounci, de acordo com o New York Times, disse ao músico Thurson Moore que foi uma forma de “deixar a posição do escritor sentado na secretaria e cair nas ruas da cidade” “era como se estivesse a rezar para que as pessoas me levassem a algum sitio ao qual eu não sabia como ir sozinho”. A tentativa de Vito Accounci, a partir da utilização do próprio corpo em rituais artísticos polêmicos, muitas vezes com conteúdo erótico, parece ter, em grande medida, uma pretensão específica de criar um vínculo, uma ligação entre artista e espectador, na medida em que esse passa a posição de voyeur e se estabelece uma mistura entre aquilo que seria privado (o corpo) e o público, ainda que, para isso, essa conexão ocorresse por conta do constrangimento, falta de limites e até mesmo violência.

Desde o fim da década de 1960, foi uma das mais populares e controvertidas formas de arte e disseminou-se pelo mundo. Representa, sob muitos aspectos, uma reação a impessoalidade, da arte conceitual e do minimalismo. Como observou Vito Accounci, o que estava ausente, em boa parte da arte do período, era a presença corporal do criador e de arte. (Dempsey, 2002, p. 244)

Concomitantemente aos trabalhos em curso, a partir de “*Following Piece*”, o artista se utiliza fortemente dos recursos tecnológicos com experimentações de gravação em vídeo das ações, na maioria das vezes recheadas de conteúdos polêmicos e desafiadores, sempre confrontando a posição confortável do espectador. Ainda que aparentemente utópica, a pretensão de Accounci, a partir desses trabalhos, era conseguir uma libertação das correntes do conservadorismo e dogmas estabelecidos, uma ruptura com as regras e os valores predominantes na sociedade norte-americana de então, utilizando a arte como instrumento.

Ao abordar questões sexuais, íntimas e particulares em suas atuações, em geral utilizando o corpo como ferramenta, esse artista adentra um terreno extremamente delicado e proibido na arte até então hegemônica, um movimento de autorreflexão da sociedade em relação a suas próprias

verdades; porém, de alguma forma forçadas pelo caráter muitas vezes invasivo da *body art* de Accounci. A *body art* é aquela que usa o corpo, geralmente o próprio corpo do artista, como um meio.

Algumas das criações mais perturbadoras da *body art* foram realizadas durante as rebeliões estudantis e os protestos pelos direitos civis relacionados à Guerra do Vietnã e a Watergate, nos anos 1960 e 1970. Contra um pano de fundo de atrocidades e corrupção, enfatizados pelos meios de comunicação americanos, Acconci, Dennis Oppenheim (n.1938) e Chris Burden (n.1946) criaram obras dolorosas, que implicavam no abuso de si mesmos, com subtextos masoquistas. Na Europa, linha semelhante foi explorada pelo artista inglês Stuart Brisley (n.1933), pela servia Marina Abramovic (n.1946), pela italiana Gina Pape (1939-1990) e pelo austríaco Rudolph Schwarzkogler (1941-69). Suas ações extremadas eram provas de resistência, envolvendo automutilação e dor ritualizada. (Dempsey, 2002, p. 246)

Ainda que de maneira não muito efetiva e, muitas vezes de forma apenas conceitual, muitos artistas já preconizavam o que poderia ser a utilização do corpo como objeto artístico. Isso nos leva a crer que a chamada *body art* já se encontrava no imaginário de muitos que antecederam a geração de Acconci, ainda que não de forma prática.

Vários artistas proporcionaram a geração de Acconci exemplos fundamentais. Um deles foi Marcel Duchamps (ver Dadá), cuja premissa-tudo pode ser usado como uma obra de arte-introduziu pela primeira vez o corpo como um material. Outra referência foi Yves Klein (ver Novo realismo), cujas *Antropometrias* (1960) usavam corpos femininos como “pinceis vivos”. Uma terceira figura foi Piero Manzoni (ver Arte conceitual), que assinava seu nome nos corpos das pessoas para criar a série de Esculturas vivas. Várias das primeiras criações da *body art* parecem ter brotado diretamente dessas fontes. (Dempsey, 2002, p. 244)

De maneira experimental a princípio e, ao longo da década de 1960, de forma mais efetiva, nos parece razoável afirmar que o uso do corpo

como experimento artístico, a *body art*, passa a ocupar um lugar de relevância no que diz respeito as manifestações artísticas norte-americanas, principalmente quando o objetivo era confrontar aquela sociedade e seus costumes, mesmo que através de experimentos questionáveis do ponto de vista ético.

### ***“Following Piece”, 1969***

Foi uma das primeiras performances realizadas por Vito Acconci e consistia em uma seleção aleatória de pessoas que passavam a ser seguidas pelo artista, pelas ruas de Nova Iorque, até que a pessoa entrasse em algum prédio.



Figura 1. performance de Vito Acconci pelas ruas de Manhattan em Nova Iorque.  
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283737>. Quatro fotografias em preto e branco quadradas de um homem de roupas escuras seguindo outro de camisa branca por uma calçada. As duas de cima mostram a cena de frente e as duas de baixo mostram os homens de costas.

Essa “perseguição” (Figura 1) poderia levar de alguns minutos até horas. O objetivo dessa performance era de mostrar a linguagem corporal, não só a partir do espaço público, mas também no privado. Ao submeter seus movimentos aos dos transeuntes seguidos, o artista tentava demonstrar, através dessa submissão dos movimentos, a atuação de forças externas sobre esses corpos e que, muitas vezes, nos escapam ao controle.

### **“Seedbed”, 1972**

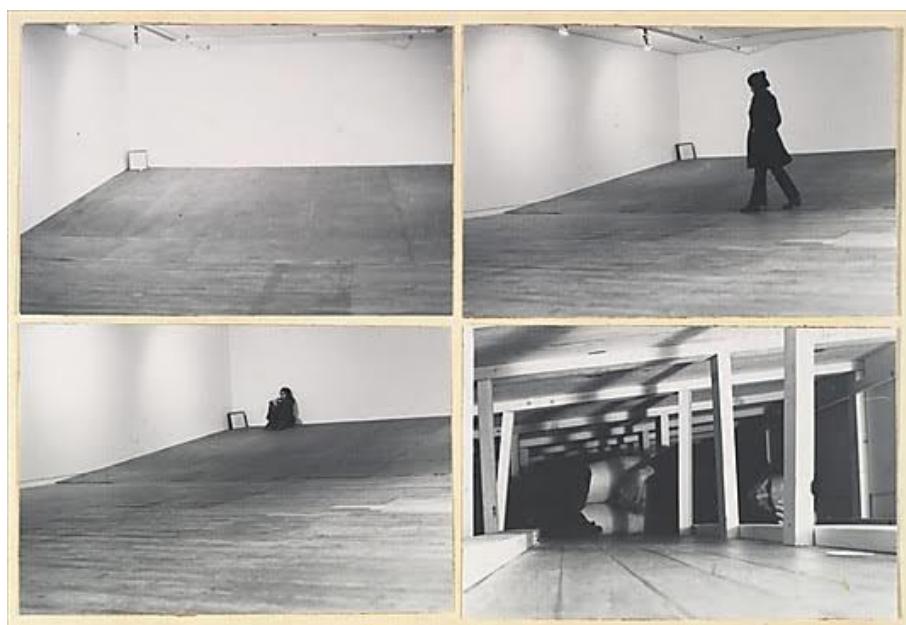


Figura 2. performance de Vito Acconci na Sonnabend Gallery em Nova Iorque. Fonte: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/>.

Quatro fotografias em preto e branco. A primeira mostra a galeria vazia, apenas com uma rampa de madeira cobrindo todo o chão, a segunda mostra um homem de preto caminhando sobre ela, a terceira mostra esse homem sentado ao fundo e segunda mostra o homem deitado sob a rampa, entre as ripas de madeira, com suas calças abaixadas.

Considerada por muitos a performance mais polêmica e controversa de Acconci, “*Seedbed*”, de muitas maneiras, leva o artista ao julgamento público e a uma imensa visibilidade, em função principalmente do caráter complexo de sua atuação. Tratou-se de uma encenação dentro de uma galeria em Nova Iorque (Figuras 2 e 3).



Figura 3. Performance de Vito Acconci na Sonnabend Gallery em Nova Iorque. Fonte: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/>. Fotografia em preto e branco do homem deitado sob a rampa, entre as ripas de madeira e com as calças abaixadas.

Ao adentrar ao espaço, os visitantes não encontravam obras de arte para contemplar, ao contrário, o local estava vazio. Escondido sob uma rampa de madeira, sem poder ser visto pelos visitantes, Acconci se masturbava, balizando seus movimentos a partir do público presente acima da rampa. Previamente instalados na galeria, em locais estratégicos, alto falantes reproduziam os sons, gemidos e palavras do artista, muitas vezes direcionadas especificamente aos visitantes. A intenção era estabelecer uma intimidade entre público e artista, mesmo que de forma involuntária e sem concordância.

### **“Theme Song”, 1973**

Nessa performance (Figura 4), o artista utiliza o vídeo para gravar sua imagem e, através de uma serie de movimentos e principalmente palavras, tenta estabelecer uma conexão com quem assistir, tudo ao som de uma música.

Carregado de conteúdo sexual e provocativo, esse monólogo tenta, apesar da distância, proporcionar um ambiente em que, aparentemente, não existisse essa condição. A crítica à imprensa e a submissão das

pessoas aos conteúdos a elas entregues através dos vídeos era a condição discursiva do trabalho. A substituição do contato humano pela ilusão televisiva foi um dos objetivos dessa ação.



Figura 4. fragmentos do vídeo performance de Vito Acconci. Fonte: <https://www.centre Pompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cxxnG9b>. Seis fotos em preto e branco com variações em close do rosto do artista fumando e olhando para a câmera.

### **“Trademarks”, 1971**

O artista, a partir de mordidas em seu próprio corpo nu, deixa marcas, realçadas com tinta (Figura 5). O trabalho pretende ultrapassar o limite entre interior e exterior, público e privado. Contém também uma crítica ácida e bem-humorada sobre marcas em geral, principalmente relacionada aos artistas e ao marketing efêmero em relação a seus trabalhos.

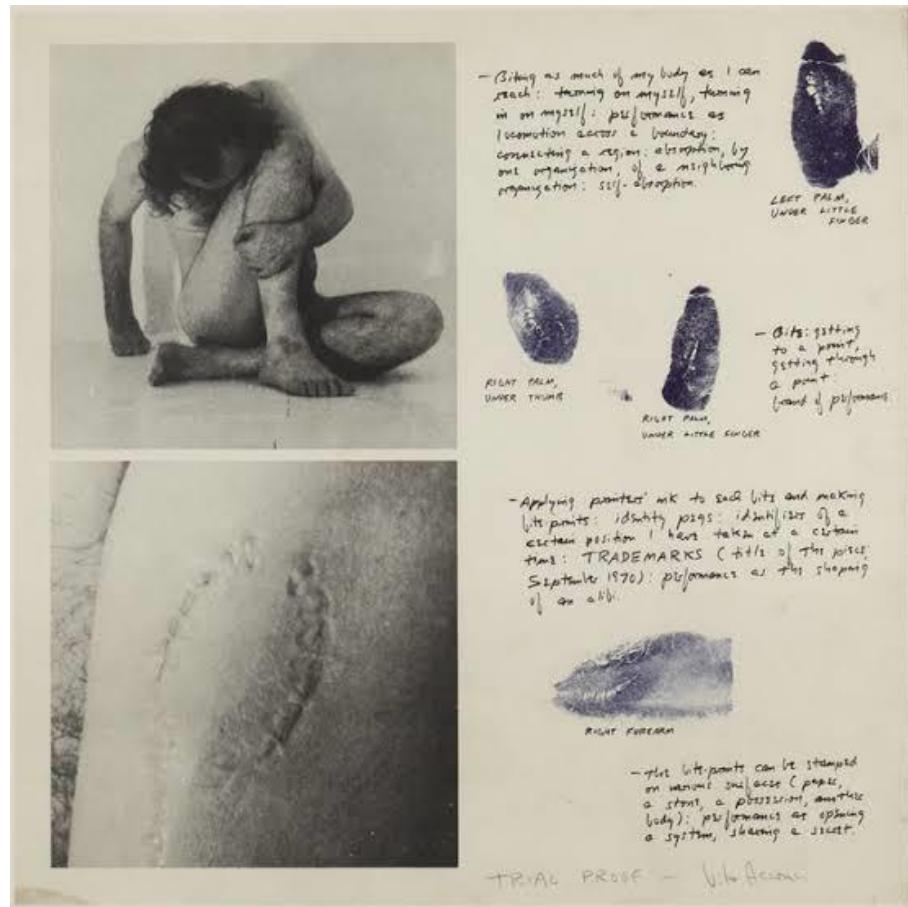


Figura 5. imagens da performance *Trademarks* de Vito Acconci. Fonte: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18931>. À esquerda, duas fotos em preto e branco. A primeira mostra o artista nu, sentado, segurando a perna com uma das mãos e a mordendo. A segunda mostra o detalhe dessa mordida. Ao lado direito da imagem, vemos várias anotações manuscritas.

## Ética de um corpo em público

Vito Acconci utilizou seu corpo como uma ferramenta artística essencial para explorar e desafiar os limites da relação entre artista e público. Suas performances, muitas vezes polêmicas e carregadas de tensão, como "*Following Piece*" (1969) e "*Seedbed*" (1972), foram marcadas pelo rompimento das convenções tradicionais da arte. Acconci criou situações em que o público era colocado em posição desconfortável ou de voyeurismo, revelando a fragilidade das barreiras entre o privado e o público. Ao mesmo tempo, ele questionava o papel passivo do espectador, promovendo uma interação que, muitas vezes, era involuntária e provocativa.

Essas práticas, situadas na esfera da *body art*, transformaram o corpo do artista em um campo de experimentação, evidenciando questões éticas e sociais. Acconci desafiava normas culturais ao expor temas íntimos e sexuais, enquanto utilizava a performance como forma de crítica à sociedade e aos seus valores. A intensidade de suas obras resultou não apenas em polêmica, mas também em um impacto duradouro na arte contemporânea, inspirando uma geração de artistas a reimaginar a interação entre criador, obra e público.

As performances de Vito Acconci levantam questões éticas complexas que estão intrinsecamente ligadas ao caráter invasivo e provocativo de suas ações. “*Seedbed*” e “*Following Piece*”, especificamente, ilustram uma busca deliberada por transgredir normas sociais e artísticas. No entanto, essas transgressões colocam em evidência tensões éticas fundamentais, principalmente no que diz respeito à agência e ao consentimento dos espectadores. A proposta de Acconci de transformar o público em um elemento ativo das performances frequentemente dependia da criação de situações de desconforto ou de constrangimento, o que pode ser interpretado como uma instrumentalização do outro para atender às demandas de sua poética. Tal abordagem levanta questionamentos sobre até que ponto o desejo de romper com as convenções artísticas justifica a invasão do espaço pessoal e psicológico do espectador. Nesse sentido, sua obra não apenas desafia os limites da arte, mas também força uma reflexão sobre os limites éticos do fazer artístico em relação ao outro.

Além disso, as práticas de Acconci exemplificam uma crítica implícita ao papel da arte como mediadora de experiências humanas. A fusão de aspectos íntimos e eróticos em suas performances questiona as fronteiras entre exposição e exploração, evocando o voyeurismo como uma metáfora para a própria dinâmica do consumo cultural na contemporaneidade. No entanto, essa abordagem pode ser vista como problemática, especialmente quando o espectador é exposto a um

conteúdo sem consentimento prévio ou escolha de participação, reforçando a assimetria de poder entre artista e público.

Se, por um lado, Acconci impulsionou uma nova estética que desafiava o status quo e reivindicava o corpo como território político e social, por outro, suas performances expõem as armadilhas éticas de uma arte que transgride os limites tradicionais sem necessariamente considerar os impactos subjetivos e psicológicos de sua recepção. Assim, a obra de Acconci convida não apenas à admiração por sua ousadia conceitual, mas à crítica e ao debate sobre os limites éticos que permeiam a experimentação artística.

### **Considerações Finais**

Considerado por muitos o pai da *body art*, Vito Acconci, deixou seu nome marcado mundialmente na arte pública, em grande medida pelo ineditismo de suas performances, utilizando o próprio corpo como objeto, boa parte delas em Nova Iorque, sua cidade natal.

Não foi objetivo desse trabalho mensurar a contribuição artística de Vito Acconci, tampouco inferir a ele qualquer tipo de rótulo no desenvolvimento da sua arte. Arquitetura, poesia, videoarte, por onde transitou, certamente podemos afirmar que, ao longo de pelo menos duas décadas, Acconci foi figura relevante e produtiva para a contemporaneidade, com suas performances de expressão pública de inquietação, criatividade e coragem.

Seu trabalho ganha destaque a partir de performances, geralmente com grande alcance midiático, até mesmo pelo caráter polêmico dessas ações. Para além da repercussão pública das obras de Acconci, fica a ressonância de seus trabalhos como criador e a influência em um sem-número de artistas que beberam em sua fonte. Sua relação com o corpo, sobretudo, resultou em produções que visitaram desde questões de gênero até sexualidade, sempre com muita exposição e exibicionismo, condição quase que permanente nas performances desse artista. Acconci, assim como suas obras, não deve ser definido, tampouco

compreendido, apenas visitado. Referência mundial, não é exagero afirmar, no campo da performance especificamente, que houve um tempo antes e depois de Vito Acconci.

## **Referências**

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CENTRE Pompidou. Vito Acconci Theme Song 1973. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cxxnG9b>. Acesso em: 12 ago. 2022.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

PRINCETON University Art Museum. Trademarks 1970. Disponível em: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18931>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SMITH, Edward Lucie. **Os Movimentos Artísticos a Partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

THE METROPOLITAN Museum of Art. Following Piece. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283737>. Acesso em: 12 ago. 2022.

THE PARIS Review. Straight from the Horse's Mouth. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

Recebido em: 15 de junho de 2022.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# O espaço público na poética de Edgardo Antonio Vigo: os *señalamientos*

*El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los Señalamientos*

Ana Liza Bugnone<sup>1</sup>  
(IdIHCS, UNLP – CONICET)

Originalmente publicado em: BUGNONE, Ana. El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los Señalamientos. *Revista Paginas*, [S. l.], v. 5, n. 8, p. 9–51, 2013. DOI: <https://doi.org/10.35305/rp.v5i8.66>. Disponível em: <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/66>

**Resumo:** Dentro de uma poética mais ampla, Vigo desenvolveu uma série de ações que chamou de *señalamientos*. Este artigo abordará o significado destas ações realizadas no espaço público, entre os anos de 1968 e 1973. Se Vigo propôs uma nova configuração da arte através da participação do público e da presença instável do autor, bem como do abandono das práticas canônicas de circulação de obras de arte em museus, prêmios e galerias, os *señalamientos* foram uma forma amalgamada mais ou menos estável desse programa. A presença desses elementos fica evidente quando se analisam as características de cada um, sua relação com o ambiente em que foram feitos e as repercussões que obtiveram. Da mesma forma, Vigo teorizou sobre eles, definiu-os e colocou-os no quadro da sua poética, ao mesmo tempo em que ensaiava respostas aos acontecimentos políticos do momento.

**Palavras-chave:** espaço público. Edgardo Antonio Vigo. arte. política. señalamientos.

**Resumen:** Vigo desarrolló como parte de una poética más amplia una serie de acciones que llamó *señalamientos*. Se abordará en este artículo la significación de esas acciones realizadas en el espacio público entre los años 1968 y 1973. Si Vigo planteó una nueva configuración del arte a través de la participación del público y la presencia inestable del autor, así como el abandono de las prácticas canónicas de circulación de las obras de arte en museos, premios y galerías, los *señalamientos* fueron una forma amalgamada más o menos estable de ese programa. La presencia de esos elementos se hace evidente cuando se analizan las características de cada uno, su relación con el medio en que fueron realizados y las repercusiones que obtuvieron. Asimismo, Vigo teorizó sobre ellos, los definió y ubicó en el marco de su poética, al tiempo que ensayó respuestas a los acontecimientos políticos del momento.

**Palabras clave:** espacio público. Edgardo Antonio Vigo. arte. política. señalamientos.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Doutorada em Ciências Sociais e bacharelado em Sociologia pela Faculdade de Ciências Humanas e da Educação da Universidade Nacional de La Plata -UNLP- Professora Adjunta (responsável) da Cátedra Cultura e Sociedade e da Oficina de Sociologia da Arte da FaHCE, UNLP.(Argentina). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

## **Introdução<sup>2</sup>**

As ações artísticas no espaço público no final dos anos sessenta começaram a ganhar destaque em alguns setores neovanguardistas. Entre eles, Vigo desenvolveu, como parte de uma poética mais ampla, uma série de ações que chamou de “*señalamientos*”. Este artigo abordará o significado dessas ações, realizadas entre os anos de 1968 e 1973, considerando que elas formaram uma parte fundamental de sua poética no período estudado. Se Vigo propôs uma nova configuração da arte por meio da participação do público e da presença instável do autor, bem como o abandono das práticas canônicas de circulação das obras de arte em museus, prêmios e galerias, os *señalamientos* foram uma forma mais ou menos estável desse programa amalgamado. A presença desses elementos se torna evidente ao analisar as características de cada um, sua relação com o meio onde foram realizados e as repercussões obtidas. Além disso, Vigo teorizou sobre eles, definiu-os e os posicionou no contexto de sua poética, ao mesmo tempo em que ensaiava respostas aos acontecimentos políticos da época.

### **1. Espaço público e política**

Aqui será considerado que o espaço é um produto social (Lefebvre, 1991), já que não se trata apenas de uma composição de aspectos físicos ou materiais, mas de uma construção complexa que sempre mantém uma relação com a vida social. Dessa forma, o espaço consiste em uma síntese entre o conteúdo social e as formas espaciais (Santos, 2000). Mas, além disso, o espaço possui uma condição política, marcada pelas disputas de poder para intervir nele como produto do mundo social e, embora nem sempre sejam evidentes, essas disputas removem qualquer neutralidade

---

<sup>2</sup> Este artigo faz parte da tese de doutorado que estou realizando na Faculdade de Ciências Humanas e da Educação da Universidade Nacional de La Plata. Alguns esboços conceituais sobre a relação entre arte e política aqui apresentados são desenvolvidos com maior detalhe em outra parte da obra geral em que está inserido. Versões preliminares deste trabalho foram apresentadas na VI Conferência de Sociologia da UNLP em 2010 e na XIII Conferência Interescolar de História, Catamarca, em 2011.

aparente (Romero, 2009). Nessas lutas políticas e estratégicas, abre-se espaço não apenas para ações dominantes, mas também para aquelas contrárias à ordem imposta sobre esse espaço.

O que se vivencia no espaço faz parte de sua produção (que Lefebvre chamou de “espaços de representação”), de modo que ali se formam significações sociais históricas. Elas se desenvolvem em uma relação dialética com as representações dominantes do espaço, estando sujeitas à dominação, mas podendo se tornar fontes de resistência. Como fruto desse repúdio ao espaço hegemônico, surge para Lefebvre o “espaço diferenciado”, aquele que acentua as diferenças frente à tentativa de homogeneização: um “contra-espaço”. Trata-se, então, de enfatizar a dimensão política do espaço, a qual será particularizada neste trabalho, por meio das ações artísticas no espaço público.

Além disso, pode-se observar, seguindo Rancière (2007), que uma das formas de vínculo da arte com a política – que esse filósofo chama de “regime estético da arte” – é aquela em que a arte é dissidente da ordem “normal” ou policial, de modo que pode entrar em contradição com o regime de sensibilidade, ou seja, aquele que estabelece os lugares e hierarquias de sujeitos e objetos. Nesse sentido, a intervenção no espaço público, desestabilizando funções preestabelecidas tanto da arte quanto desse espaço, bem como das ações possíveis e dos sentidos habituais e disponíveis, possui uma potência desestruturante sobre o regime normal de sensibilidade e, por isso, também implica algum tipo de configuração política.

Entre as diferentes formas do espaço social, o espaço urbano possui particularidades que precisam ser destacadas, já que as ações a serem analisadas ocorreram nesse contexto. Lefebvre afirma que “a cidade concentra a criatividade e dá lugar aos produtos mais elevados da ação humana; na cidade, a sociedade se expressa em seu conjunto (...); a cidade projeta sobre o terreno a totalidade social; é econômica, mas também é cultural, institucional, ética, valorativa, etc.” (Romero, 2009, p. 8). Portanto, o espaço urbano, além de ser o espaço construído socialmente,

condensa as principais características da sociedade moderna, onde se manifestam as contradições sociais, as disputas por poder, mas também a expressão cultural e a criatividade. Se o espaço social é político, a cidade, especificamente, é o resultado de múltiplas decisões e manobras que afetam não só sua conformação material, mas também a vida cotidiana das pessoas. Ali, as lutas pela apropriação do espaço, tanto em termos materiais quanto simbólicos, são evidentes. É na cidade que os grupos dominantes podem expressar sua hegemonia sobre o conjunto e, por meio de suas decisões, exercem um poder político que impacta muitas pessoas.

Isso não significa que a cidade seja apenas objeto de domínio do Estado que a administra, ordena e controla, mas sim que existe ali uma relação dinâmica entre resistência e dominação. Assim, no âmbito simbólico, a cidade é palco de relações de poder que influenciam essa construção social de sentido. Tudo o que é produzido na cidade pode se tornar informação que, ao mesmo tempo, pode ser interpretada por seus próprios habitantes.

Dentro das cidades, o espaço público ganha relevância. Ele é uma ordem de visibilidades com uma pluralidade de usos e perspectivas, além de ser uma ordem de interações e encontros (Joseph apud Guillamón. 2008). É um requisito que haja acessibilidade universal. Embora no período estudado houvesse uma espacialização repressiva, as ações no espaço público foram possíveis porque havia um resquício – um produto histórico das democracias de massa anteriores – que cristalizara certos acordos mínimos sobre a existência de um espaço próprio do público, onde era possível agir com outros, comunicar-se e tornar visível uma perspectiva sobre o mundo. Nesse sentido, esses espaços estão especialmente dotados de significados culturais, memória e identidade (Oslender, 2002), pois ali a intencionalidade das ações se converte em resultados para a coletividade; assim, mesmo as pequenas ações individuais situadas no espaço público têm um significado que sempre pode ser interpretado socialmente.

## 2. "Arte de rua não é levar o que é velho para tomar sol"

Em 1968, Vigo recebeu um convite para participar do 2º Incontro Internazionale d'Avanguardia "Parole sui muri", que aconteceria entre julho e agosto, na cidade de Fiumalbo, Itália. O convite trazia um texto incentivando a ocupação do espaço público com as obras de arte enviadas pelos artistas, com indicação de que as pinturas seriam colocadas nas casas dos camponeses, os filmes projetados nas paredes e as esculturas posicionadas nas ruas. Dizia: "O encontro se baseia na participação 'ativa' de poetas, pintores, escultores, artistas gráficos, cineastas, atores, personagens... Nas casas, nas ruas, nas praças de Fiumalbo será possível inventar um novo mundo. Estamos todos convidados a trabalhar para construir 'objetos' nesta cidade. Não há limites para este jogo. Caminhar por estas ruas significa construir um grande poema".<sup>3</sup> É possível pensar que esse convite particular – guardado por Vigo, assim como tantos outros que recebia – tenha despertado seu desejo de continuar experimentando em uma direção que tivesse o espaço público como ponto de partida.<sup>4</sup> Anos mais tarde, Vigo afirmou: "Fiz muitas coisas na rua. A arte busca comunicação, é uma necessidade de mostrar. Minha pretensão é alcançar o máximo, colocar o trabalho diante do transeunte. Depois, criamos um diálogo muito bonito porque gosto que o público se expresse, busco alternativas de comunicação", acrescentando que o artista tem uma necessidade de diálogo, "não está em uma bolha de sabão". Contudo, essa necessidade – diz Vigo – não se resolve nas exposições, sendo necessário buscar outros meios para isso, e a rua é um deles.<sup>5</sup> Com essa ideia geral, mas com especificidades que remetem a outras questões, em 1971, Vigo produziu um texto fundamental para entender sua teorização sobre o uso da rua como espaço apropriado para a produção artística. Trata-se de "A

---

<sup>3</sup> 2º Incontro Internazionale d'avanguardia "Parole sui muri", Fiumalbo, 1968. Todas as citações referentes foram traduzidas pela autora.

<sup>4</sup> Vigo participou desse encontro com os poemas matemáticos e com a "Composición '609".

<sup>5</sup> Entrevistado por M. Curell, 1995.

rua: palco da arte atual”, publicado em sua revista Hexágono 71.<sup>6</sup> Quatro anos após iniciar suas primeiras ações no espaço público, Vigo elaborou um ensaio sobre a relação entre arte, artista e rua. Em uma busca para explicar a importância de modificar alguns parâmetros estabelecidos na arte, ele critica o uso de museus e galerias para exposições, combatendo também a própria ideia de “exposição”. Em seu lugar, propõe a “apresentação” e sugere alternativas, como a utilização da rua e o conceito de “*proyectista*” em substituição ao de “autor”. No mesmo texto, faz uma reflexão crítica sobre a ideia de “revolução”, propondo sua substituição por “revulsão”.

Esse ensaio, como outros do mesmo autor, começa com um epígrafe, onde uma citação de Les Levine parece resumir a ideia central do texto que Vigo desenvolve a seguir: “...os museus e as coleções estão saturados; mas o espaço real ainda existe...”. Como introdução, Vigo inicia situando sua proposta, afirmando que a arte da metade do século XX se caracteriza pela “pretensão constante de *romper com o herdado*”,<sup>7</sup> assim, no momento atual, a arte encerra o uso da terminologia passada – um “não dá mais!!!”, diz ele – abrindo caminho para o “espaço real, aberto, cotidiano”. Para o autor, essa ruptura exige também uma “quebra interna de sua *própria atitude*” para poder utilizar o “novo espaço ambiental”, tornando-se um “*proyectista*”.

Para explicar os principais conceitos de seu argumento teórico, e utilizando uma ideia de Julien Blaine sobre a nova atitude dos artistas, Vigo declara que um dos objetivos é “variar o sistema que nos rege e mudar as estruturas clássicas no que diz respeito aos meios que moveram a arte até nossos dias, romper com os comportamentos, sair e conquistar a rua”, gerando assim uma “revulsão” que não seja apenas formal e estética, mas uma mudança real de vida. Para Vigo, a ideia de obra caducou porque implica uma limitação ao incentivar o consumo, a acumulação e a

---

<sup>6</sup> As citações da revista Hexágono 71 não possuem número de páginas, dado que a publicação apresentava folhas soltas e sem numerar. Em alguns casos não é possível, também, determinar a data da publicação.

<sup>7</sup> Destacado no original. Daqui em diante, todas as citações mantém os destaques do original.

contemplação, comportamentos do pequeno burguês. Propõe, então, a revulsão: “*revulsionar* é a palavra para a *atitude* limite da arte atual, e para isso, insistimos, a ‘obra’ se torna obsoleta para dar lugar a um novo elemento: *a ação*”, ou seja, “despertar atitudes gerais por meio de planos estéticos abertos, que buscam dentro desse campo expandir sua ação revulsiva para outros campos”. Sobre o conceito de revulsão, amplamente utilizado por Vigo em diversos textos, é conveniente citar a definição que ele mesmo elabora:

[Uso] o termo *revulsionar* porque sua direcionalidade nos indica uma *atitude*, e a demarcamos dentro do âmbito individual e interior; ao contrário, o termo obsoleto, para este caso, *revolução*, nos remete a atos externos que produzem mudanças de *atitudes*.

É interessante notar que a ideia de revulsão surge como substituição do termo revolução, que, como indicado em outros ensaios, parece antiquado ou desgastado pelo uso. Além disso, há entre ambos uma diferença conceitual, pois o primeiro implica, para o autor, uma mudança de atitude interna, e o segundo, externa. Pode-se pensar que Vigo está remetendo sua explicação a uma ideia de revolução dirigida ou manipulada de fora do sujeito, como apareciam na época as diferentes ações realizadas pelas organizações políticas que se consideravam vanguardas de um movimento revolucionário, dirigindo uma mudança social geral. Vigo contrapõe, então, essa ideia à de revulsão, que ele reforça em outra parte deste ensaio, ao dizer que o transeunte não deve ser desviado de seu rumo – de fora – mas implicado em uma mudança a partir de propostas. Da mesma forma, o uso da palavra “atitude” carrega uma intencionalidade de modificação subjetiva que rompe com as estruturas “herdadas”. Pode-se ver aqui a justaposição de uma proposta de modificação estética e subjetiva, um deslizamento da primeira sobre a segunda, o que poderia ser entendido como parte de uma ideia mais geral de Vigo, que resumimos como um desejo de mudança ou ruptura geral

através do individual, mediado por uma desestruturação provocada pela experiência estética.

É em “Proposições” – a terceira seção do texto – que aparece o tema da ocupação da rua. Vigo afirma que “à rua deve-se propor. Não é mais que isso, *señalarla*. Não devemos corrigir o transeunte, nem mudar seu rumo (...), mas ele deve ser ‘revulsionado’”. Assim, o “*projectista*” – termo que Vigo utiliza em substituição a autor – é quem oferece as “chaves mínimas” para que o receptor desenvolva a ação. Segundo o autor, por meio dessas proposições que o “*projectista*” realiza, quem recebe as instruções de ação, mais que ser corrigido, é induzido a realizar uma ação por meio da própria construção de sua experiência. E é a rua um dos meios que permitirá esse desenvolvimento.

Para definir o que quer propor como um novo vínculo com a rua, Vigo se distancia de outro tipo de ações que considera “velhas” ou “antigas”:

A rua não aceita ideias nem teorias estranhas a ela mesma; *uma arte de rua* não é levar que é velho para tomar sol (aproximação pedagógica da arte tradicional enclausurada) nem tampouco “montar novas formas que disfarçam sua velhice”, mas sim uma nova *atitude* (lúdica) que reconcilia todos os elementos inerentes a ela mesma.

Essa nova atitude se opõe à ideia de levar obras que respondem ao modelo clássico a um espaço aberto, como uma forma de tornar a alta cultura mais acessível, mas respeitando os cânones tradicionais de obra e autor.

Em uma entrevista concedida anos mais tarde, Vigo diz que “é preciso priorizar o elemento rua”, pois há uma diferença entre esse tipo de ação e mover uma escultura, que foi feita para um espaço fechado, para um aberto. Nesse sentido, o texto aponta que mostrar o velho se liga a um sentido pedagógico sobre um público passivo que deve ser instruído ou ensinado, em oposição à busca de uma atitude diferente ou nova.<sup>8</sup> Aparece também aqui, como em tantos outros lugares, a ideia do lúdico

---

<sup>8</sup> É interessante notar que Jacques Rancière analisou essa questão, tomando como ponto de partida a ideia de espectador que não seja concebido como puramente passivo, em oposição ao artista ativo, e sim emancipado, quer dizer, quem pode “atuar”: raciocinar, interpretar ou significar uma obra de arte através dos próprios meios e experiências (Rancière, 2010).

ou do jogo como forma privilegiada na arte: a partir daí é possível alcançar a nova atitude no receptor.

Na última parte, para definir o termo “*señalamiento*”, Vigo cita parte do manifesto que produziu para o primeiro da série, “*Manojo de semáforos*”. Ali, ele diz que o que se propõe é “não construir mais imagens alienantes, mas sim *señalar* aquelas que, mesmo sem intencionalidade estética, possibilitem-no”, também utilizando a ideia de “revulsão” que se aplica à despersonalização do homem e à “ativação da sociedade para o processo estético”. Assim, a rua contém os elementos cotidianos que, ao serem *señalados*, mostram as estruturas estéticas do homem, testemunhando, além disso, o coletivo e o demográfico. Segundo esse manifesto, tudo isso não deve ser realizado “representando” a realidade, mas sim “apresentando-a”. A ideia de “*presentación*” já havia sido desenvolvida por Vigo em “A revolução na arte” (1968), onde adotou o conceito de um ensaio de Alan Kaprow como oposto à exposição.<sup>9</sup> Nesse ensaio, o primeiro termo dá lugar ao “*suceso*” – termo que ele usava para se referir ao *happening* – enquanto o segundo, à situação em que “tudo permanece inalterado”. Vigo modifica sua posição em “A rua...”, contrapondo a apresentação à representação, que exibe algo já apresentado. Ao contrário desta, a situação de mostrar algo que efetivamente existe (por exemplo, um objeto ou um fato político), antagoniza não só com a representação nos termos da arte figurativa, mas também – entende-se – com toda a arte anterior aos *ready made*, ou seja, com a produção de obras de arte resultante da criação de um quadro ou escultura pelo próprio artista.

### **3. Señalamientos dissidentes**

A partir de 1968, a resistência à ditadura de Onganía aumentou, assim como o nível geral de protestos, tanto nas ruas quanto nas fábricas e universidades (O'Donnell, 1982). O espaço público tornou-se, cada vez

---

<sup>9</sup> Refere-se também à substituição da exposição pela apresentação em alusão ao desenvolvimento da vanguarda platense dos anos sessenta no seu artigo “No-arte-Si”. Revista Ritmo; N° 5, 25/08/69.

mais, um local de expressão do descontentamento social. As medidas repressivas e altamente impopulares implementadas pelo governo geravam reações de operários, estudantes e cidadãos insatisfeitos. Esse processo, que culminaria em maio de 1969 com o Cordobazo, teve seu reflexo no campo artístico, embora com elementos provenientes de sua própria dinâmica.

O antecedente mais notável das ações no espaço público são os *vivo-dito* de Greco, que consistiam em apontar com o dedo um objeto ou pessoa na rua e, em seguida, marcar com giz um círculo ao redor deles.<sup>10</sup> Vigo identificou os *vivo-dito* como uma origem da arte de rua. Assim, quando planejou, em junho de 1970, a ação “Convite a rasgar” na Praça Liberdade de Montevidéu – embora não tenha sido realizada por falta de permissão policial –, Vigo expressou que se tratava de uma homenagem a Greco, recordando seus *vivo-dito*, pois “ele havia antecipado na Argentina a ideia de uma arte de rua”.<sup>11</sup>

À medida que a década avançava e a experimentação ganhava destaque na arte, as apresentações no espaço público se tornaram possíveis. Em La Plata, o *Grupo de los Elefantes* e o grupo *La voz del tiempo*<sup>12</sup> haviam colado poesia mural nas paredes da cidade. Esse ato de confronto com os cânones tradicionais da arte, especialmente quanto ao uso de suportes e espaços para sua difusão, concretizava uma apropriação do espaço público, o que gerou rejeições e debates entre os moradores da cidade (Bugnone, 2012).

Desde 1968, Vigo realizou as *señalamientos*,<sup>13</sup> que consistiam em identificar, demonstrar ou marcar objetos, espaços, fatos. O artista as denominou e numerou sistematicamente de 1 a 18,<sup>14</sup> e as definiu como

<sup>10</sup> Sobre os *vivo dito* de Alberto Greco, ver Giunta, 2001; Longoni, 2005.

<sup>11</sup> Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1970, Arquivo do Centro de Arte Experimental de Vigo (CAEV). A partir de agora, todas as citações retiradas de documentos de arquivo (não publicados) serão citadas com o nome da caixa ou pasta seguido da sigla CAEV. Em geral os documentos não têm título.

<sup>12</sup> O primeiro era formado por Lida Barragán, Raúl Fortín e Omar Gancedo e o segundo era formado por Néstor Mux, Osvaldo Ballina e Rafael Oteriño, entre outros.

<sup>13</sup> Cf. Centro de Arte Experimental Vigo, 2007; Davis, 2007. A análise de algumas afirmações – às quais este artigo deve – pode ser encontrada no texto inédito de Fernando Davis. “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, 2007, e em Davis, 2009.

<sup>14</sup> Os dezenove *señalamientos* são: I, Manojo de semáforos, 25/10/1968; II, Remember Grupo SÍ 27/10/1968; III, No va más!!!, Dic/1968; IV, Poema demográfico, 1969; V, Un paseo visual a la plaza

uma “série” com “rituais” cuja constante é a utilização de uma bandeirola com uma seta. O que importa destacar nessas ações é que algumas delas ocorreram no espaço público. O artista realizou dezenove *señalamientos*: os primeiros dezoito foram feitos entre 1968 e 1975, e após quase duas décadas, produziu o último em 1992. Dentre os primeiros, consideraremos para análise as ações que intervieram no espaço público. A separação entre esses e os *señalamientos* realizados no ambiente privado ou sem convocação de público justifica-se no que consideramos nesta pesquisa como uma característica fundamental: o espaço em que se desenvolveram. Embora tanto uns quanto outros (suas fotos ou objetos usados) tenham sido posteriormente enviados pelo artista para exposições ou publicados em revistas, o que os tornou públicos, é a ocupação e consequente ressignificação do espaço público que converge com uma ideia mais ou menos definida de intervenção na ordem pública, através da experiência estética. Além disso, o próprio artista classificou os *señalamientos* em públicos e privados, fazendo uma lista dos incluídos em cada categoria.<sup>15</sup> Utilizando a numeração original, serão analisados, neste capítulo, os *señalamientos* I, IV, V, IX e XI,<sup>16</sup> e, em alguns casos, outras ações, objetos ou exposições intimamente vinculados a eles, o que permite uma interpretação mais completa.

---

Rubén Darío, 08/11/1970; VI, 5<sup>a</sup> de filmación en el monumento de B. Mitre, 06/06/1971; VII, De tu mano, 1971; VIII, Devolución del agua del '70, 21/09/1971; IX, Enterramiento y desenterramiento de un taco de madera de cedro, 28/12/1971 al 28/12/1972; IX bis, Tres actos interconectados '71, 24/05/1971; X, Llamado del limonero, 22 al 27/7/1972; XI, Souvenir del dolor, 1972; XII, Almácigo de arena, 21/09/1972; XIII, Los puntos cardinales, 21/09/1974; XIV, Llamado del silencio, Jul/1974; XV, De doble acción, 21/09/1974; XVI, 1974; XVII, Acción gratuita, 28/12/1974; XVIII, Tres formas de negar la libertad y una forma de rescatarla, 28/12/1975; S/Nº, Transplante y almácigo de arenas, 1992. (Carpetas *Señalamientos* I al XIX, CAEV y Edgardo Vigo. “Señalamiento”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV).

<sup>15</sup> Edgardo Vigo. “Acción de señalar”, 1971. Carpeta *Señalamiento* VIII, CAEV. Edgardo Vigo. “Señalamiento”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV.

<sup>16</sup> Omitimos, por questões de espaço, o *señalamiento* VI, que também faz uso do espaço público a partir da filmagem de um monumento a Mitre, projetado por Vigo em 1971.

### 3.1. Manojo de semáforos

*Manojo de semáforos*,<sup>17</sup> o primeiro *señalamiento*, foi realizado em 1968, e consistiu em “uma experiência estética com aproveitamento de elemento cotidiano”,<sup>18</sup> para a qual foi feito um convite para se reunir na esquina das ruas 1 e 60 para observar um semáforo que lá se encontrava. Vigo preparou um convite ou catálogo que distribuiu entre conhecidos (Figura 1) e utilizou a imprensa escrita durante o mês anterior para divulgar a ação e gerar certa curiosidade sobre o que aconteceria naquele dia.<sup>19</sup> O artista não compareceu ao local, de modo que o *señalamiento* não implicou sequer uma ação de sua parte naquele momento. Para compreender a intenção do artista com essa ação, vale citar uma parte do manifesto<sup>20</sup> incluído no convite:

A funcionalidade do caráter prático-utilitário de algumas construções deve ser *señalada* e, assim, produzir questionamentos que não surgem do mero e vertical posicionamento utilitário, mas da “*divagação estética*” [...] Os *señalamientos* produzirão: uma *parada* diante do ‘ato gratuito de divagação estética’ e o anonimato dos construtores [...] Propõe-se: não construir mais imagens alienantes, mas *señalar* aquelas que, não tendo intencionalidade estética como fim, a possibilitam [...] Um retorno ao urbanismo cotidiano como ativação da sociedade em direção ao processo estético [...] A libertação está em o homem se desprender das cargas do conceito possessivo da coisa para ser um observador-participante ativo de um “elemento cotidiano e coletivo señalado”.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Este *señalamiento* é o mais reconhecido na bibliografia da obra de Vigo. O que se tenta aqui é aprofundar o potencial político desta ação.

<sup>18</sup> Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1968*, CAEV.

<sup>19</sup> “*Manojo de semáforos: experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano. Se citó a las 20 horas al público pero no me hice presente en esa cita. Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial, fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar*” (Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1968*, CAEV). Entre os veículos que noticiaram a ação, encontram-se Primera Plana, 24/09/1968, “No tanta risa”, e Diario Gaceta de la tarde, 6/10/68, “Manojo de semáforos”. Nesse último, se reproduz o manifesto escrito por Vigo. El Diario El Día, 19/10/68, informa sobre a realização do *señalamiento*. Diz: “Según su autor, el acto iniciará una serie de ‘señalamientos’ destinados a aprovechar al máximo las posibilidades de los medios comunicativos”. Então cita parte do manifesto. No mesmo jornal, com data de 25/10/68 divulga-se a realização do *señalamiento* nesse mesmo dia.

<sup>20</sup> Também o chamou de “*Primera no presentación Blanca*”.

<sup>21</sup> “Manifesto” em convite para ver “*Manojo de semáforos*”, 1968. Editorial Diagonal Cero. Edgardo Vigo. Pasta de Señalamiento I, CAEV. Também foi publicado no jornal Gaceta de la Tarde, La Plata,



Figura 1. Capa do convite-catálogo de *Manojo de semáforos*, com título na parte superior, dois círculos vazados ao centro e indicação de “*Primera no-presentación blanca*” na parte inferior.

Vigo buscava um estranhamento em relação ao objeto *señalado*, neste caso um semáforo, que deixava de ser um objeto cotidiano para integrar uma experiência estética, deslocado de sua normalidade funcional. Com evidente influência de Jean Clay, Vigo publicou um artigo antes da realização do *señalamiento* em que cita um texto de Clay, de 1967, sugestivamente intitulado “A pintura acabou” (Vigo, 1969), onde se refere a um dia em que as pessoas deixaram seus hábitos e rotinas para produzir arte na rua.<sup>22</sup> Se essa foi a ideia inicial, somada ao conhecimento que Vigo tinha dos *vivo-dito* de Greco, o desenvolvimento específico que Vigo fez

06/10/68. Em linha com o interesse de Vigo em divulgar as suas reflexões sobre o uso do espaço público e as mudanças necessárias na arte, publicou “*La revolución en el arte*”, no jornal El Día, 15/12/68. É um ensaio que contém elementos de teor semelhante ao do manifesto do ponto I. Analisa diferentes mudanças produzidas na arte, todas referentes a modificações nas condições de produção e recepção, bem como nos materiais e técnicas utilizadas. Outro ensaio seu em que desenvolve conteúdo semelhante ao manifesto é “*No-arte-Sí*”. Op. cit. Ali, entre outras, ele cita o “*Manojo de semáforos*” e a arte de rua em geral como uma das mudanças que demonstram as rupturas que estavam ocorrendo na arte.

<sup>22</sup> Desenvolve-se uma análise dessa etapa da obra de Vigo em Gradowczyk, 2008.

deste *señalamiento* não apenas o conecta com certo clima de experimentação nas ruas, mas também reflete seus interesses em realizar a ação proposta por Clay de sua própria maneira e desenvolver uma teorização sobre o assunto.

Essa ação no espaço público representou não apenas um ato fora dos cânones da instituição artística, sendo efêmero, não museificável, não assinável nem mercantilizável, em que o autor apenas fez a convocação e forneceu as instruções, ou seja, não havia “obra” no sentido tradicional do termo; mas também implicou uma ocupação do espaço público e a construção de uma representação particular desse espaço: o espaço e sua máquina poderiam agora se tornar o cenário e o objeto de uma ação artística, deslocados de seu lugar “natural”.

Em relação ao uso específico de uma máquina – o semáforo – e à tensão criada em sua funcionalidade, Vigo já havia se aventurado, desde meados dos anos 1950, na construção de “Máquinas inúteis”, feitas a partir de assemblagens de diferentes artefatos ou objetos.<sup>23</sup> Em 1957, realizou a exposição “*Maquinaciones inúteis*”, “na qual – diz Vigo – o jogo de humor negro se somava com as imagens tiradas de seu próprio ‘contexto’”, onde essas “imagens não jogam funcionalmente de acordo com o que realmente representam”.<sup>24</sup> Com esse interesse, que, em oposição ao futurismo, zombava das máquinas e de suas funções, transformando-as em objetos artísticos formados a partir de restos. Com o *Señalamiento I*, ele retoma essa ideia, mas, em vez de construir um novo objeto a partir de outros, decidiu utilizar um já existente.

Embora, até aqui, as consequências dessa ação pareçam derivar mais de um ato simbólico do que material, as implicações da convocação em plena ditadura foram de outra natureza. Na hora marcada, começaram a chegar alguns alunos e amigos convidados pelo artista, que, sem saber que Vigo não compareceria, o esperaram por algum tempo. A polícia, que estava nos arredores, devido à proximidade com a Direção de Infantaria,

<sup>23</sup> Cf. Edgardo Antonio Vigo habla de su arte. *Diario La Tribuna*, Asunción, 25 jun. 1968.

<sup>24</sup> Entrevista da autora com Graciela Gutiérrez Marx, 2010 e com Luis D'Elia por Ana María Gualtieri, 2001.

localizada em frente ao semáforo, suspeitou da reunião e deteve os participantes, e Vigo teve que comparecer para esclarecer a situação e explicar que se tratava de uma experiência estética (Rancière, 2010).

A particularidade desta experiência contém uma questão de duplo interesse: por um lado, foi uma ação artística no espaço público que utilizou um elemento próprio desse espaço para evadir sua funcionalidade, modificar a experiência cotidiana do semáforo e transformá-lo em um objeto artístico. Por outro lado, a convocação provocou uma reunião de pessoas na rua que, imediatamente, gerou suspeitas devido às restrições de reunião e expressão estabelecidas pela ditadura. Paradoxalmente, a intenção expressa pelo autor de se afastar do aspecto funcional e pragmático do objeto, tornando-o uma “divagação estética”, acabou transformando os presentes em suspeitos de um ativismo político não intencional.

O manifesto expressa que o objetivo é “produzir questionamentos”, desnaturalizar a ordem cotidiana e, através da experiência estética, conduzir à “libertação”. Longe de qualquer apelo explícito à participação política, sua estratégia se desenvolve passando por uma vivência que, ao desorganizar elementos da experiência sensível, desestrutura certos aspectos da organização social.<sup>25</sup> Isso aponta para duas questões: por um lado, à própria ordem da instituição artística, em que autor, público e obra desempenham papéis bem definidos e distintos, mas que aqui estão diluídos: um autor que não realiza a obra; a ausência da obra; um público que constrói sua própria experiência com base nas instruções de um autor ausente; a ausência de um espaço específico para exibir a obra. Por outro lado, a “libertação” refere-se às amarras geradas pela propriedade da obra (“que o homem se desprenda das cargas do conceito possessivo da coisa”, diz o manifesto), propondo uma limitação à ideia de que a obra pode ser

---

<sup>25</sup> Tal como ocorreu com seus outros *señalamientos*, Vigo saltou a barreira dentro-fora da instituição, pelo menos daquelas suficientemente distanciadas do cânone tradicional, e enviou para exposições materiais que faziam parte de suas ações. Assim, por exemplo, apresentou-o, em 1970, na Exposição Internacional de Edições de Vanguarda (Montevidéu), junto com outras obras; e fez envios em diversas circunstâncias, principalmente para o exterior, mesmo anos depois de ter sido feito, como é o caso do convite e manifesto de *Manojo...*, em 1971, para a Alemanha, os Estados Unidos e o Peru.

vendida e se tornar mercadoria. Nessa ação, ao contrário, visa-se uma experiência em que a mercantilização não seja possível, expressando não apenas uma crítica ao âmbito específico do comércio de arte, mas também à propriedade privada em geral. Isso também se relaciona ao interesse específico de que a ação ocorra no espaço público, como um espaço compartilhado, aberto a interações e visibilidades, permitindo uma vivência também compartilhada, na qual a construção social desse espaço seja intervencionada – entre outras coisas – pela ação estética.<sup>26</sup>

### **3.2. Poema Demagógico**

O *Señalamiento IV* foi intitulado *Poema Demagógico* e realizado entre 1969 e 1971. Consistia em uma ação na qual o público emitia um voto em uma urna cuja parte superior podia ser trocada. Antes de votar, o participante fazia um desenho, escrevia ou riscava algo em uma cédula que lhe era entregue. Em todas as vezes em que este *señalamiento* foi realizado, duas questões eram centrais: o público sempre realizava uma ação sobre o papel antes de colocá-lo na urna, e a inserção do voto na urna se dava de maneiras específicas, de acordo com o tipo de abertura.

A urna que Vigo construiu para essas ações era feita de madeira e tinha quatro caixas adicionais com diferentes tipos de ranhuras para inserir o voto, chamadas de “cabeçotes intercambiáveis”. Esses cabeçotes eram posicionados na parte superior da urna e fixados com ganchos que se fechavam com um cadeado. Cada cabeçote dava um nome à urna: “urna eleitoral”, “urna erótica”, “urna místico-religiosa” e “(in) urna”. A primeira tinha a ranhura longitudinal tradicional das urnas eleitorais; a segunda, uma abertura circular que forçava os votantes a enrolar o papel em forma de cilindro – segundo Vigo, com forte conotação fálica-sexual; a terceira, uma abertura em forma de cruz, onde o papel deveria ser dobrado para

---

<sup>26</sup> “Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición.” Jornal El Día, 14 mar. 1970. No arquivo pessoal de Vigo existe um recorte de jornal, onde da palavra “exposição” surge uma seta manuscrita com a palavra “boludos”, possivelmente feita por Vigo em reprovação ao título dado pelo jornal que se contradizia apenas com o tipo da ação a ser realizada, mas com o conteúdo do próprio artigo.

caber; e a última, sem ranhura, impossibilitando o voto. Esses cabeçotes podiam ser trocados na mesma urna, e Vigo utilizava um dos quatro em cada ocasião.

A primeira dessas ações ocorreu em setembro de 1969. Vigo deu uma conferência intitulada “*Arte-hoy*” no Salão Dardo Rocha do Colégio Nacional da UNLP, para a qual reuniu cinco ou seis turmas dos últimos anos, que estudavam Estética e outras disciplinas relacionadas, além de outros conhecidos seus e do público em geral. Mas, a palestra começava de um modo peculiar: na recepção do salão, cada pessoa recebia um cartão e a proposta era riscar o “sim” ou “não”, mas sem saber a que aquilo se referia. “Era aleatório”, diz Vigo, razão pela qual ele também chamava de “plebiscito gratuito”, indicando que se realizava sem motivo ou fundamento (Figura 2).

Ao entrar, o salão estava escuro, e para encontrar a urna, havia dois assistentes que guiavam os participantes acendendo fósforos ou lanternas. Mas ao chegar, deparavam-se com a “(in) urna” e não podiam votar. Para continuar com a “conferência”, uma fita com poesia fônica de diversos autores internacionais foi reproduzida, além da primeira apresentação de sua composição fônica “*Homenaje a una pensión de estudiantes*” (1969).<sup>27</sup> Brincando com a surpresa e o lúdico, Vigo dava à conferência um tom distante das palestras escolares convencionais, usando uma ação artística que trazia uma crítica política ao governo de Onganía. O título da conferência, “*Arte-hoy*”, indicava que, para falar sobre a arte daquele momento, não bastava explicá-la; parecia necessário desconcertar o público, primeiro com um voto sem fundamento, depois com a escuridão do salão, o uso de iluminação especial e, finalmente, uma urna onde não se podia votar. Mais tarde, em vez de iniciar o discurso do orador, passou a reproduzir poesia fônica.

---

<sup>27</sup> *Ritmo*, 1970, s/p.

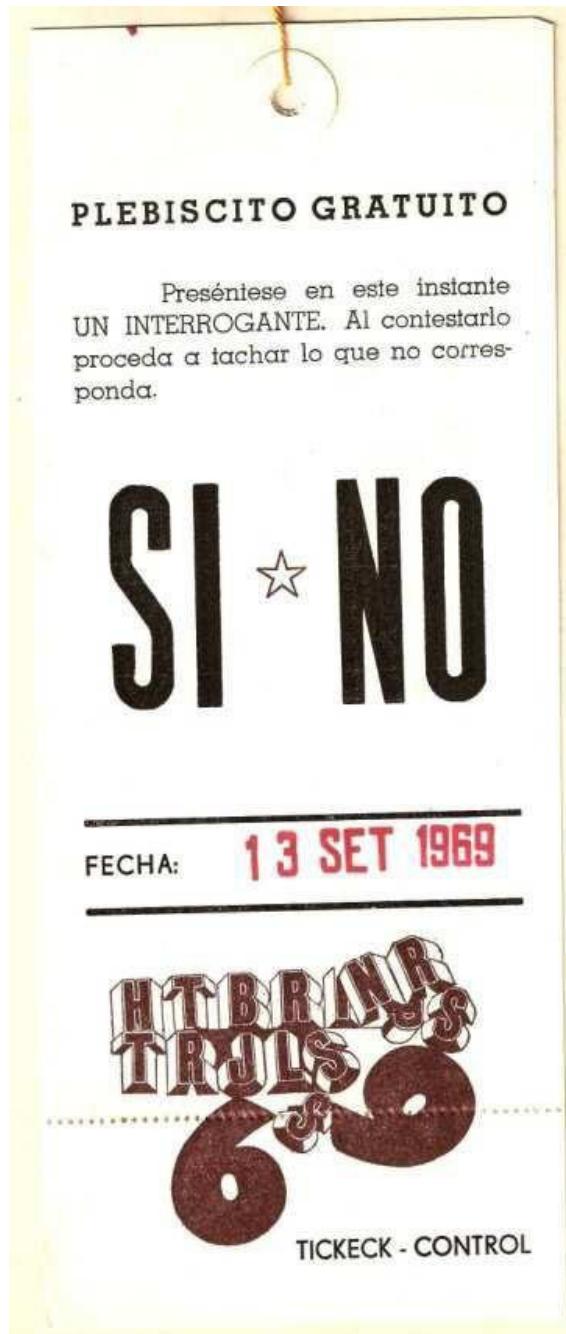


Figura 2. Cartão com as indicações: Plebiscito gratuito. Preséntese en este instante un interrogante. Al contestarlo proceda a tachar lo que no corresponda. Si. No. Fecha 13 set. 1969. Segue-se um logo e a indicação Ticheck-Control.

Dentro da mesma série do *Señalamiento IV*, ocorreu no ano seguinte aquele que interessa particularmente a esta investigação, uma vez que decorreu em espaço público. Foi uma ação em princípio lúdica, mas que também implicava um manifesto carácter político. A ação aconteceu na

calçada de uma boutique chamada Tomatti, localizada na esquina da 9 com a 51.<sup>28</sup> Apesar de também caracterizar o negócio como “elitista”, Vigo viu ali uma possibilidade, já que as peças de vestuário poderiam coexistir na vitrine, com seus próprios objetos. A boutique tinha outra virtude para Vigo, a proximidade com o Teatro Argentino, que atraiu o público, especialmente para o balé, bem como com a Legislatura provincial e o Automóvel Clube, o que gerou uma ampla circulação de pessoas. Resolveu aproveitar estas circunstâncias e planejar o desenvolvimento de uma ação que envolvesse o voto com a “urna erótica”, mas, desta vez, localizada na rua. Os transeuntes passaram pela calçada da boutique e foram convidados a participar da ação cuja votação consistiu na criação de um poema (Figura 3). Apresentou, também, outras obras suas no interior do recinto, como o “*Palanganómetro mecedor para críticos (que no se mece)*”, a “*Bi-tricicleta ingenua*”, as “*Obras (in)completas, Basura aséptica*” (colocada primeiro na calçada e depois dentro do encaixe quarto), *Cuna de Ringo Bonavena* (igual à anterior), alguns deles intercalados com meias, cuecas ou calças que ficavam penduradas em algumas de suas partes. Utilizando novamente um meio de comunicação, o artista divulgou a ação através do jornal local. Aí foi anunciada a apresentação em Tomatti, e referia-se à decisão de Vigo de deixar de expor da forma tradicional e de “abrir a obra a referências de um público não habitual ou despreparado, utilizando como meio um ‘habitat’ não tradicional”.<sup>29</sup> Assim, ao abrigo de uma empresa amiga, mas no espaço público, em 1970, sob a ditadura de Onganía, Vigo propôs a paródia de um ato eleitoral.

---

<sup>28</sup> Entrevistado por M. Curell, 1995.

<sup>29</sup> Entrevistado por M. Curell, 1995.



Figura 3. Fotografia em preto e branco de pessoas preenchendo cartões e inserindo em uma urna.

Placas convidando as pessoas a votar foram afixadas em frente à boutique. O eleitor, fosse transeunte ou participante que assistiu ao anúncio no jornal local, deveria ler as instruções sobre o que poderia fazer para fazer “poesia armada”, como desenhar ou escrever elementos que servissem “à montagem de uma poesia”. Depois, colocava o voto na “urna erótica” e por fim, aconselhava “Não assine. Manter o anonimato” (Figura 4).



Figura 4. Impresso com ilustração de uma urna à esquerda, com a indicação à direita: "urna (1970 con cabezales intercambiables, hoy, cabezal erótico. Programa. Poesia armada." Na parte inferior do impresso, lê-se: instrucciones: as reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. aquél elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e intodúzcalo en la urna erótica. No firme, mantenga su anonimato.

O público, além de votar, poderia entrar no recinto, ver os objetos ali expostos, comprar roupas e levar as etiquetas das “Obras (in)completas” para colar onde quisesse. Segundo matéria publicada na revista Ritmo, a votação durou quinze dias, o que reforça a ideia de apresentação, aberta a mudanças ao longo do tempo, a modificações no espaço e localização dos objetos (como aconteceu com as obras “*Basura aséptica*” e “*Cuna de Ringo Bonavena*”, dando origem à “alterabilidade” devido ao caráter “heterogêneo” da “obra aberta”; tudo isso, contra o “conceito extinto de obra e artista”. Essas alterações do espaço, segundo Vigo, tornam cada visita do “observador-participante” diferente da anterior. Em relação a

essa participação, D'Elia escreve, no mesmo artigo, que as pessoas votaram, entraram nas instalações, viram o que ali foi apresentado e ficaram maravilhadas com “uma espécie de caos geral que os moveu nervosamente para a ávida procura de uma explicação, ou mãos estendidas para receber alguns presentes que foram feitos, na crença de que continham a solução.” Conforme conta a história, sem encontrar explicações, o povo, sem amarras, libertou-se, divertindo-se. Diz D'Elia, “percebia-se no ar um certo aprisionamento do desconhecido, dado por uma dimensão inusitada.<sup>30</sup>

Voltando à análise das instruções para o exercício do voto, o título “*Poesía Armada*”, antes de mais, faz uma clara referência à atividade e participação do público, que poderia compor a poesia ao seu gosto, recorrendo tanto à escrita e a linguagem, o desenho ou a cor, questão que rompe com a ideia de poesia escrita e aponta para a produção de poesia visual. Da mesma forma, pode ser pensada em ligação com uma das intenções de Vigo relativamente à “presentação” de objetos ou ações, em substituição da “exposição”, considerada impossível de ser penetrada pelo ambiente, pelo público e pela passagem do tempo.

Segundo Vigo, o que procurou com este tipo de ação – a do Colégio Nacional e o *señalamiento* – é um tipo de comunicação que se gera a partir do trabalho com o espanto, a nova circunstância que relaxa e prepara para ter uma experiência diferente, um “clima incomum”.

Ao mesmo tempo, o significante “exército” tinha outro significado para a época, ligado à ideia da organização disposta a lutar violentamente contra o governo ou, de forma mais geral, contra o sistema. Assim, brincando com a polissemia, a poesia é “armada” tanto pelo público que a cria como porque ele próprio está armado para tal. Isso também aponta para o espanto, pois, como descreve o dono do estabelecimento, embora houvesse um clima divertido e caótico, o uso daquele significante de alto peso político, também desorienta o participante desavisado. O ato eleitoral foi o centro dessa afirmação e, sem dúvida, para além do caráter lúdico da

---

<sup>30</sup> Edgardo Vigo. “*Plebiscito gratuito Señalamiento IV*”, 1969. Carpeta Señalamiento IV, CAEV.

ação, teve em si um caráter político. Diante da suspensão das eleições pelo governo ditatorial, a participação política foi proibida. Portanto, a localização no espaço público implicava a possibilidade de qualquer transeunte participar de uma votação, quando essa era proibida a nível político, e representava uma intervenção democrática, ainda que lúdica, em um espaço público que era limitado como espaço de debate e consenso. Anos mais tarde, Vigo descreve essa experiência como a que mais se destaca, das realizadas na rua, “porque estávamos a esquecer-nos da votação, numa altura em que havia um tipo que falava de um reinado, Onganía”, então ele decidiu “chamar o povo muito modestamente” através do convite ao voto.<sup>31</sup>

Vigo elaborou um “relatório” com os resultados das “eleições”, que consiste em uma pasta composta por duas capas com folhas no seu interior, unidas por ganchos que impedem a sua abertura e que são amarradas com um fio, com uma perfuração no formato de círculo (Figura 5).

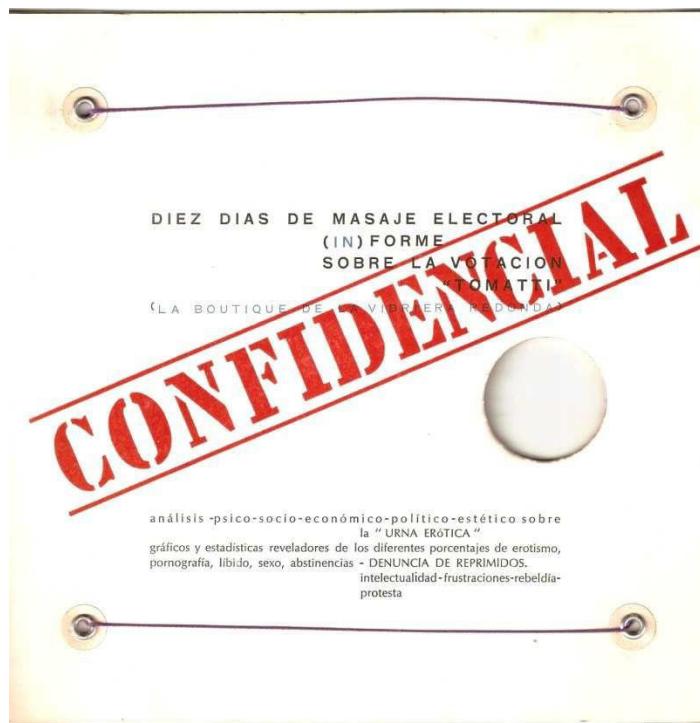


Figura 5. Impresso quadrado, com um círculo vazado no meio, sob a palavra “Confidencial” e atado em cima e embaixo por dois lacres de arame.

<sup>31</sup> Entrevista por M. Curell, 1985.

O texto diz “análise – psico – sócio – econômica – política – estética na ‘urna erótica’”, atravessada pela palavra “confidencial”, em vermelho, com tipografia de selo oficial. Na parte inferior da capa, onde descreve as características da reportagem, como “libido”, “pornografia” ou “sexo”, acrescenta “denúncia aos reprimidos” – que pode ser lida tanto no sentido sexual quanto no sentido político – seguido de “frustrações, rebelião, protesto”. Este último pode ser identificado mais com o momento social e político do que com a natureza erótica da urna, dando conta das duas dimensões da ação: uma estética, que está ligada à experiência de participação e à diferente caracterização que tem no que diz respeito à obra de arte tradicional em termos de imutabilidade, autor e espaço expositivo; a outra, política, como “protesto” ou “rebelião” contra a ditadura e “frustração” pela falta de voto popular; além da sutil referência à violência política por meio da palavra “armado”, conforme mencionado acima.

As perfurações que apresentam as páginas da reportagem, além de ser uma constante na produção material de Vigo naquele período, também podem ser interpretadas como o vazio do conteúdo, devido ao caráter fictício da ação, enquanto ficção artística, mas também devido à implausibilidade política do voto. Na contracapa, está escrito “Confidencial: Não abra”. O relatório, que não pode ser aberto, relata a mesma impossibilidade de votação, bem como faz referência à proibição de acesso a informações secretas em tempos de ditadura.

Quando, nessa ação, o eleitor teve que responder sim ou não, em resposta a uma questão que teve que pensar e manter em segredo, as instruções oferecidas por Vigo faziam referência à prática do voto e ao sistema ditatorial:

[...] Pratiquem tal sistema democrático, não pensem na sua gratuidade e na sua falta de resultados positivos para alcançar os seus desejos, pensem que um ato eleitoral também em si tem muito dessa gratuidade [...] Defendemos para que futuros atos eleitorais têm, como sempre, a característica de (in)comunicação e reduzem a possibilidade de que a

vontade popular nunca se cristalize. Você é eleito, você sabe votar. Não estamos interessados nos problemas que você levanta, apenas responda sim ou não. São as opções. A que isso leva, você pode perguntar? Para nada. No “nada”, talvez estejam todas as nossas soluções. (Vigo, 1969)

Aqui apresenta as principais coordenadas para situar essa ação artística no quadro da política autoritária de Onganía. Sem mencioná-lo explicitamente, mas com alusões evidentes à perda da possibilidade de votar em eleições efetivas, esse texto fala da gratuidade e da falta de resultados positivos do voto “para concretizar os seus desejos”. Assume que a vontade popular não tem lugar e propõe, como um dos objetivos, “amenizar” essa situação. Para reforçar a ideia de que é impossível votar, ele identifica o participante da ação como um “eleito”. Por fim, em uma interrogação sobre a eficácia da ação, em termos políticos, resume que os resultados não levarão a nada.

Em 1970, durante a Exposición de Ediciones de Vanguarda, realizada no salão da Universidade de Montevidéu, foram apresentados o “*Poema demagógico*”, de Vigo, e “*La poesia deve ser hecha por todos*”, de Padín. Nessa ocasião, foi publicado no jornal El Popular um artigo não assinado – mas pertencente a Rúben Kanalestein, colaborador da *Página de los Viernes* e dos *Huevos del Plata*.<sup>32</sup> Lá foi dito em relação a essas obras, que

Essas experiências surgem como resultado de uma procura que visa substituir os habituais mecanismos de processamento e consumo da obra de arte, na convicção de que estes se tornaram mais uma arma de opressão e apoio do sistema e que a melhor forma de retroverter bens culturais, agora no poder e benefício de poucos, é induzir e direcionar as pessoas para a criação.<sup>33</sup>

Assim,- de acordo com este artigo – as obras de Vigo e de outros, como Blaine, Gerz, o grupo Poesia Processo, do Brasil, tendem a escapar à marca da arte burguesa que se impõe através dos seus vícios de classe.

---

<sup>32</sup> Entrevista a Clemente Padín, 2012.

<sup>33</sup> *La nueva poesia*. El Popular; 9 out. 1970.

Embora ainda não se possa afirmar que essas correntes representam e são fruto de uma cultura proletária indeterminada e que no futuro se estabelecerão como meio definitivo de criação artística, a verdade é que provêm, em quase todos os casos, de sectores pequeno-burgueses que souberam dar à sua condição de explorador uma condição revolucionária: não “tentaram chegar às massas”, como é habitual, de forma demagógica e populista, desvirtuando a sua arte de colocá-la ao serviço de uma sociedade compreensão escravizada e idiotizada pela “cultura de massa”, mas integrando-se com seu próprio povo para atuar como catalisadores da imaginação e criatividade das pessoas (...) para que [os indivíduos] tomem consciência de suas personalidades como são e possibilitem as mudanças essenciais que os integram, como grupo, na luta das organizações sociais.

Esse interessante texto, baseado nas ações de Vigo e Padín, problematiza a relação entre arte e política sob um ângulo consistente com o pensamento comum dos ativistas políticos, mas viável no campo dos artistas de vanguarda. De acordo com o que diz Vigo em relação ao abandono da ideia de revolução e da pedagogia da arte, o colunista sustenta que ações como as de Vigo podem ser “catalisadores” da criatividade do seu povo, o que o ajudará a tornar-se consciente de si mesmo. Segundo o texto, isso favorecerá a luta organizada com os demais. Porém, o esclarecimento no início da citação, que se refere à qualidade burguesa dos artistas e a dúvida se esse tipo de arte será a arte proletária definitiva, permite-nos pensar que ela é sugerida como uma etapa intermediária entre a arte totalmente burguesa e o futuro proletário. Apesar disso, resgata a atitude desses artistas que conseguiram passar de burgueses a revolucionários.

Ao final, reproduz uma citação de Maiakowski que diz: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, revelando que não é necessariamente o tema da arte que a torna revolucionária, mas sim as formas – como o voto de um poema demagógico, que se abre à intervenção do público e em que o autor, em maior ou menor medida, se

afasta para que a construção poética fique nas mãos de cada participante – funciona como uma experiência de onde pode emergir a imaginação e a vivência das pessoas comuns, em função da libertação.<sup>34</sup>

### **3.3. *Un passeio visual por la Plaza Rubén Darío***

Em novembro de 1970, o Centro de Arte e Comunicação (CAYC) organizou a exposição “*Escultura, folhaje e ruidos*”, na Plaza Rubén Darío de Buenos Aires. O anúncio da convocatória dizia que “esta exposição terá acesso às ruas para dialogar com o público, numa troca que significará uma aproximação mútua. As obras sairão do âmbito dos museus e galerias para interagir com o transeunte, para conviver com as crianças que brincam nas praças.” Os participantes passaram primeiro por uma ação sonora, utilizando apitos que sopraram junto com outros instrumentos ao ritmo do Movimento Música Más<sup>35</sup> e depois terminaram tocando em uma grande gaiola.

Vigo, junto com outros artistas, apresentou-se com uma ação que chamou de “*Un passeio visual por la Plaza Rubén Darío*”, e que constituiu o seu quinto *señalamiento*. Vigo entregou às pessoas que se aproximaram um folheto com orientações, um pedaço de giz e a *Marca de Vigo*, juntamente com uma declaração. As instruções pediam que você marcasse uma

---

<sup>34</sup> Como já foi referido, no quadro da sua intervenção mista entre o exterior e o interior da instituição, esta afirmação foi repetida em dezembro de 1970, no Museu Genaro Pérez (Córdoba). Lá, a revista uruguaia Ovum/10 organizou a exposição *Audición Internacional de poesía fónica. Exposición internacional de la nueva poesía. Exposición de ediciones de vanguardia*. Vigo participou com obras e exibiu números de sua publicação *Diagonal Cero*, mas no segundo dia da exposição criou *Poema demagogico*. Posteriormente, em julho de 1971, junto com Elena Pelli e Padín, organizou a Expo/Internacional de propostas a serem apresentadas no CAYC. Vigo apresentou a sua obra “*Contempla y vota*”, o “*Suero (in) estético para contemplar*” e a urna com cabeça eleitoral “*en la cual debe ubicarse la votación de un gesto poético*” (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1971, CAEV.). Repetiu esta ação em outubro, no Museu Provincial de Belas Artes, na exposição *Investigaciones poéticas*. Em março de 1971, num artigo escrito por Hugh Fox (*The Pan American Review*, No. 1), surgiram reproduções de alguns objetos de Vigo, incluindo a urna com cabeças intercambiáveis. Poucos meses depois, na exposição organizada pelo CAYC “*Investigaciones poéticas*” no Museu Provincial de Belas Artes (La Plata), Vigo enviou objetos e a urna, mas a votação não ocorreu “*por no tener boletas*” (Edgardo Vigo. Caixa de Biópsia 1971, CAEV). No mesmo ano, enviou aos Estados Unidos o resultado desta declaração, o “*Informe sobre la votación en Tomatlí*”.

<sup>35</sup> Este grupo era formado por Adrián Barcesat, Norberto Chavarri, Roque De Pedro, Guillermo Gregorio e Margarita San Martín. (*Triste fin tuvo una experiencia. La Razón*, 9 nov. 1970).

superfície com giz, fizesse um giro de 360° e registrasse o que viu, compondo assim sua própria poesia visual (Figura 6).



Figura 6. Fotografia em preto e branco de quatro homens conversando em círculo em espaço público. Um dos homens entrega folhetos e bastões de giz aos demais.

A experiência proposta por Vigo recorreu, mais uma vez, à ação do transeunte, que mais tarde se tornou poeta. Em uma progressão que vai do simples transeunte ao participante, em uma ação artística e daí à autoria, parecia deixar de lado os aspectos mais relevantes da separação entre autor, obra e público. A busca de que o público pudesse viver a própria experiência das sensações, “gravando” o que via e depois compondo um poema, insistia no caráter essencial de que a passagem do antigo para o novo, da obra auratizada e distante para a outra, em que a experiência visual e sensorial ocupava um lugar determinante. Implicou também a utilização do espaço público como local privilegiado para a incorporação do homem comum nessas ações, afastando-se de espaços privilegiados para a circulação da arte. Essa intenção, manifestada no convite à exposição, oferecido pelo CAYC, mostrou que a posição de Vigo nesse sentido não era solitária, mas sim no quadro de

uma ideia geral que se estabilizava nas esferas vanguardistas, na medida em que o tempo passava.

Nesse caso, a ocupação do espaço público foi também apoiada por uma exposição organizada institucionalmente, ao contrário dos outros casos, em que Vigo se propôs sozinho a conquistá-lo. No entanto, enquanto alguns apresentavam obras que envolviam um público que podia ver, escalar ou tocar, a de Vigo foi mais longe: o participante teve que montar a sua poesia, pelo que a obra ainda não existia, mas apenas os elementos que a tornavam possível.

O caráter inusitado da exposição também se expressou na sua finalização. Terminou com a destruição das obras “por causa da multidão”, afirma o jornal *La Razón*.<sup>36</sup> Segundo o cronista, após o espetáculo musical, “os ânimos esquentaram” e começou a destruição de obras.

### **3.4. *Tres atos interconectados***

Outro *señalamiento* em que aparece a ironia, mas com teor diferente, é o número IX, denominado “*Tres atos interconectados*”, de 1971. Foi um convite, através de três cartões, para que o público realizasse três passos: o primeiro, urinar na esquina da 7 com a 50, depois defecar no mesmo local e, por último, fazer um “chamado à purificação”, caminhando pela Rua 7 até entrar em “transe poético” (Figuras 8 e 9).

Essas ações eram quase impossíveis de serem realizadas. A transferência das ações de urinar e defecar da esfera mais privada e íntima para o espaço público, mais do que um convite à sua realização, interrompe, pela materialidade do trabalho nas fichas indicadoras dos três atos – ou seja: mais pelo discurso do que pela concretude das ações – as regras do que pode ser imaginado como possível no espaço público, à vista de qualquer transeunte. Soma-se a isso que a proposta vem da arte e visa gerar um “transe poético” em quem viveu a experiência.

---

<sup>36</sup> *Triste fin tuvo una experiencia.* *La Razón*, 9 nov. 1970.



Figura 8. Impresso com detalhe de retângulo laranja com decoração de moldura de flores. Dentro do retângulo, lê-se: "espacio reservado para el muestreo". Na parte em inferior, lê-se: "acto b: defecá em 7 esq. 50 el lugar señalado "b".

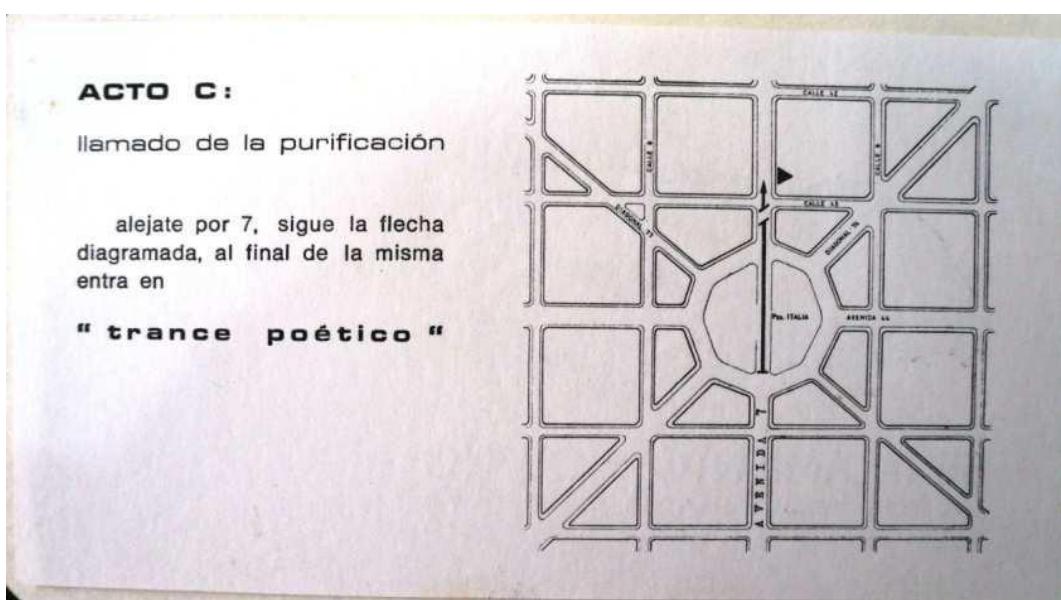


Figura 9. Impresso com esquema de ruas à direita. À esquerda, lê-se: "acto c: llamado de la purificación. Aléjate por 7 sigue la flecha diagramada al final de la misma entra en 'trance poético'".

Joga-se aí a ideia de que o espaço público é onde as visibilidades se cruzam – onde só é viável o que pode ser observado pelos outros – mas, isso é feito subvertendo essa característica essencial do público, ao propor atos eminentemente privados. Dessa forma, intervém-se no espaço, na própria

condição que determina o que é um espaço público, e o que nele se pode fazer. Assim, a proposta tinha um significado altamente político para a época, porque aludia, escatologicamente, ao desprezo pelas normas de comportamento social no espaço público e, ao mesmo tempo, representava um – implausível – desafio à ordem política prevalecente, que tentava reprimir comportamentos que se desviasssem da moralidade, do respeito às autoridades e dos “bons costumes”.<sup>37</sup>

### **3.5. *Souvenir del dolor***

A Diretoria do Jardim Zoológico de La Plata organizou a exposição *Arte Integración*, que aconteceria entre os meses de setembro e outubro daquele ano. Essa exposição foi proposta por Roberto Crowder, com o objetivo de “ter um diálogo direto com um público de massa. Todos têm direito à cultura e isso nada mais é do que um ponto de partida”.<sup>38</sup> Com uma política de abertura à apresentação de artistas sem seleção prévia ou outras exigências (ou seja, ao contrário do que ocorre regularmente nas exposições institucionalizadas), os artistas estiveram presentes não só para mostrar os seus trabalhos, mas para conversar com o público. Foram expostas pinturas, esculturas, gravuras e arte conceitual.

Nesse clima coincidente com suas posições, Vigo decidiu começar pelo *Señalamiento XI*, que chamou de “*Souvenir del dolor*”. Esse *señalamiento* foi desenvolvido em diferentes ocasiões a partir de setembro daquele ano, razão pela qual o artista a chamou de “progressivo”.<sup>39</sup>

No zoológico local, Vigo colocou seu estandarte com a seta apontando, uma estaca de madeira com seu nome e o nome da obra, e ao lado (para onde a seta está direcionada) um papelão branco com um recorte do jornal *La*

<sup>37</sup> Esta experiência não terminou com as três cartas para a ação de rua, mas também as apresentou em espaços institucionalizados. Assim, em 1972 enviou esta obra para Madrid para a “Experimenta/2” e para Nottinham (Inglaterra) para a “Midland Group Postal Exhibition”. Dois anos depois, decidiu enviar os três envelopes contendo estes cartões para a exposição “*Signals - messages - missions*”, organizada na Alemanha.

<sup>38</sup> *La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones*. Diario El Día, 8 out. 1972.

<sup>39</sup> Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1972, CAFV. Analisaremos aqui todas as fases deste *señalamiento*, mesmo quando parte delas tenha sido desenvolvida no espaço fechado, dado que consideramos que não se trata – como no caso do *Poema Demagógico* – de uma repetição do mesmo ato, mas sim os diferentes momentos que o compõem formam um todo que não pode ser estudado isoladamente.

Razón, cuja manchete diz “13 guerrilheiros mortos e 6 feridos enquanto tentavam escapar”, e o cartão chamava “*Souvenir del dolor*”. Nesse caso, tratou-se de *señalar* não um artefacto ou um espaço, mas um fato – o massacre de Trelew – e a sua materialização na imprensa escrita (Figura 10).

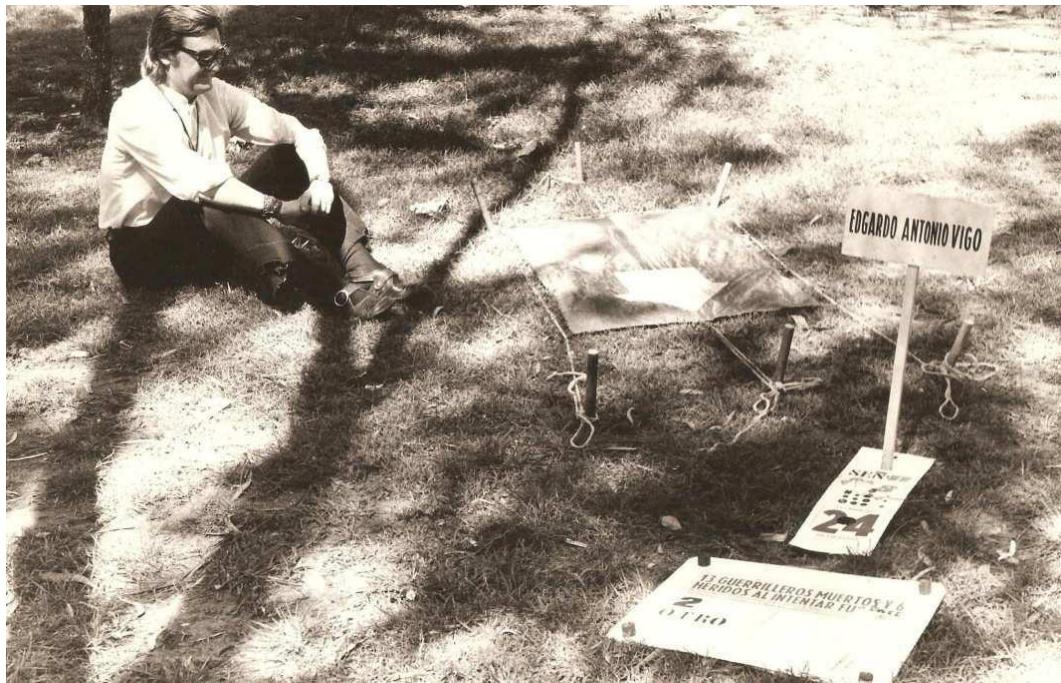


Figura 10. Fotografia em preto e branco de homem de óculos escuros sentado na grama diante de uma seta no chão e uma placa fincada com seu nome.

O “*Souvenir del dolor*” era um cartão retangular feito de papelão branco com um pequeno furo no qual era amarrado um fio vermelho e que dizia “*Souvenir del dolor*”, abaixo, havia uma xilogravura em forma de X em vermelho e a frase “Lembre-se! Em 22 de agosto de 1972, mais treze se juntaram à lista.” Sobreposto a esse texto, Vigo colocou o número onze, que indica o número do sinal, em vermelho (Imagen11).



Figura 11. Cartão impresso com os dizeres “Souvenir del dolor” e “Lembre-se! Em 22 de agosto de 1972, mais treze se juntaram à lista.” Ao centro um X vermelho e sobre a segunda frase, também em vermelho, o número 11.

A ideia de “souvenir” como memória de um acontecimento tem antecedentes na poética de Vigo. Já no primeiro número do Hexágono 71, com o nome “*Souvenir de Viet-Nam*”, havia um envelope em papel transparente, em que constava a seguinte indicação: “Viaja – procure uma trincheira de cada lado – Colete uma vida e guarde-a neste envelope”. Aqui a relação do souvenir reaparece como resquício de uma ação ligada a um acontecimento de relevância política, a guerra do Vietnã. Em “*Souvenir del dolor*”, a ação foi realizada pelo artista e, na revista, foi uma proposta para

o destinatário. A indicação de “recolher uma vida” em qualquer trincheira, somada à impossibilidade de realização da busca de um corpo e do seu armazenamento em um pequeno envelope de papel, funcionam como gatilho para questionar o fato da guerra, ao mesmo tempo em que apela à confusão relativa à forma como essa crítica é realizada no arte. No *Señalamiento XI*, embora o souvenir já seja confeccionado pelo artista, ou seja, já esteja finalizado em seu processo de produção, opera-se a entrega de um cartão contendo cópia da manchete de um jornal em que está o assassinato de pessoas – como no Vietnã – como denúncia do fato e como perturbador da relação entre massacre – souvenir, ou melhor, política – arte.

Ele também criou souvenirs em diversas ocasiões, sempre ligados ao fato de o público poder trazer um elemento que fizesse parte da obra, como uma das modalidades de participação que Vigo se interessou em explorar. Em 1971, ele havia pensado em apresentar um “souvenir” no CAYC, com um envelope idêntico ao que posteriormente utilizou para o do Vietnã, e um texto que propunha acender um fósforo e guardá-lo no envelope. O texto do cartão termina “você colocou em prática o salvamento de uma memória”. Outro exemplo são “*Souvenirs de mi sangre extraída em 26 de junio de '72*”, que distribuiu no Centro Cultural Platense.<sup>40</sup>

Vigo já tinha utilizado a imprensa noutras ocasiões como parte do processo de construção da obra, como é o caso da chamada para os *sñalamientos* “*Manojo de semáforos*” e “*Poema demagógico*”. Em “*Souvenir del dolor*”, utilizou diretamente um recorte de jornal como parte fundamental da obra, o que o colocou em sintonia com outros artistas que também decidiram incorporar a mídia, como é o caso de “Tucumán Arde”, o chamado “*Happening de la participación total*”, “*Happening para un javali defunto*” ou “antihappening” (inexistente de fato, criado apenas para a imprensa) e as teorizações sobre a relação entre arte e mídia realizadas por Oscar Masotta (Longoni, 2005). Em relação ao uso dos meios de

---

<sup>40</sup> Em outros casos, fez convites com formato semelhante ao “*Souvenir del dolor*”, mas sem usar a palavra “souvenir”.

comunicação, Vigo também refletiu criticamente através de um texto que acompanha a banda desenhada “A (in)comunicação dos meios de comunicação de massa (por exemplo a TV)” de 1972, onde analisa a solidão em que o homem se encontra diante da falta de comunicação produzida pela mídia.<sup>41</sup>

Em “*Souvenir del dolor*”, o uso da imprensa centra-se em evidenciar a forma como um meio escrito comunica o massacre, acontecimento já ocorrido na vida política, mas também serve como enunciação do *señalamiento*, através de um texto produzido por terceiros. Aí, não há instruções ao público, mas aproveitando a abertura para participar da exposição, aponta, mostra, o acontecimento político e repressivo do massacre e sua posterior apropriação pela imprensa. No entanto, a sua localização em espaço público, acessível às interações e visibilidades que o compõem, e a sua introdução em uma exposição artística, conferem-lhe um caráter específico, muito diferente do de simples oferta de informação. O banner com a seta faz parte da série de signos que, desde o início, se apresentou como a busca por uma experiência estética.

No decorrer da exposição, Vigo apareceu, em vários domingos, cada um com uma intervenção sobre o espaço: “Área de libertad” (01/10/72), “Análisis poético-matemático de 10 m. de surga” (15/10/72), “Objetivación de la contemplación” (29/10/72) e “Aquí yace” (72/11).<sup>42</sup> De particular interesse é aquele que apresentou imediatamente após o referente ao massacre de Trelew, “Área de libertad”. Envolvia a delimitação de uma área de terreno por quatro postes pregados, entre os quais passava uma corrente. Dentro do retângulo formado pela corrente havia uma placa com o texto “Área de libertad. Prohibido pasar” (Figura 12). Nessa obra,

<sup>41</sup> Nesse texto ele diz que embora a solidão seja uma reação à falta de comunicação gerada pela mídia, o “systema” utilizará outros meios de persuasão e atacará a resistência que se oferece em busca de liberação. Propõe, então, a comunicação boca a boca como meio alternativo, focado na comunicação do amor. (Edgardo Vigo. *Caja Biópsia*, 1972, CAEV).

<sup>42</sup> “Análisis poético-matemático de 10 m. de soga” consistia em uma corda daquele comprimento disposta no chão amarrada a algumas estacas que a sustentavam; “Objetivación de la contemplación” é a terceira obra apresentada e consistia na legenda também localizada no chão “hoy 29.10.72 estuve mirando esta cruz”; O próximo é “Aquí yace”, em que apontou um dos montes de terra do zoológico, colocando um pano preto sobre o qual foi colocado um pedaço de mármore branco com o texto que dá nome à obra, no qual, segundo Vigo, a participação do público deve determinar quem está mentindo. (Edgardo Vigo. *Caja Biópsia*, 1972, CAEV).

Vigo, primeiramente, apresenta uma contradição entre a primeira frase e a segunda, um oxíromo, que, como um jogo de palavras, refere-se ao uso do espaço, tentando enganar o público, confundi-lo com um erro, desvia-os na sua própria relação com o espaço e com a forma narrativa com que uma obra de arte comunica. Em segundo lugar, contém um elemento político ligado à liberdade e à proibição: a obra mostra que o que é proibido é o acesso ao espaço de liberdade. Não pode ser alcançado – espacial ou humanamente – porque está limitado por correntes. Para completar o sentido da obra, Vigo criou um cartão com o texto “*Área de libertad*” no qual imprimiu com carimbo a palavra “*Perimido*”: ou seja, o espaço de liberdade acabou.



Figura 12. Fotografia em preto e branco de uma área descampada com uma faixa no chão que diz “Área de libertad. Prohibido pasar”.

Em novembro do mesmo ano, continuou com o *Señalamiento XI*. Em La Cueva del 11, foi organizada a Exposição de Arte Platense Panorama 72, da qual participaram dezoito artistas.<sup>43</sup>

Em uma das salas, toda branca, Vigo montou um cenário no qual colocou na parede dos fundos uma xilogravura com o rosto de Che que tinha na parte inferior a palavra “Trelew” e, pendurada nela, um retângulo branco com a manchete de o jornal La Razón sobre o massacre. No centro da sala, colocou a faixa preta com a flecha apontada para a imagem do Che e, acima dela, um tripé com uma metralhadora de brinquedo. Nas laterais, colocou no chão divisórias com os nomes dos mortos no massacre, para o que tomou como base a planta de localização das celas (Figura 13).



Figura 13. Fotografia em preto e branco de sala de paredes brancas e chão de madeira com metralhadora de brinquedo e tripé apontando para xilogravura do rosto de Che Guevara afixada na parede de fundo.

<sup>43</sup> M. Alzugaray, R. Arcuri, M. Casas, H. De Marziani, E. Gans, C. Ginzburg, G. Gutiérrez, L. Icopetti, H. Khourian, E. Kortsarz, C. López Osornio, C. Pacheco, L. Pazos, H. Redoano, H. Soubielle, B. Uribe, Vigo e E. Zabalet. A exposição foi organizada pela construtora Giusti.

O *señalamiento*, então, referia-se ao rosto de Guevara e às notícias dos assassinatos, identificando assim os militantes com o líder de duas maneiras: relacionou o ataque que acabou com a vida dos guerrilheiros com aquele que Che sofreu cinco anos antes (a metralhadora aponta para os dois); Em segundo lugar, isso implica relacionar a figura do líder com os militantes da esquerda revolucionária, uma vez que a referência a Trelew não se encontra apenas no recorte do jornal, mas também na própria xilogravura. A localização espacial dos nomes dos militantes, no terreno e sem volume, refere-se ao plano que foi tomado como modelo, que o liga a dados reais, a verdadeira localização das celas de cada um. Assim, encontramos, tanto nessa fase do *señalamiento* como na do zoológico, um vínculo com a realidade como fato do mundo, visível tanto pelo uso de uma manchete de jornal – que relata o ocorrido – quanto pelo uso do mapa com a localização espacial das celas. Além disso, há um apelo à realidade em um outro sentido: como horror (Badiou, 2009): as mortes injustas dos militantes, os enganos do governo repressivo, o desamparo dos sobreviventes. Uma obra feita de analogias: Che e os militantes; a arma e a morte; as celas e espaços no chão, deixa, no entanto, um elemento estranho que remete à presença do artista, a algo de vida que ainda existe apesar do real, a bandeira com sua flecha que não é apenas o *señalamiento* de uma direção e um indicador de pertencimento a uma série, mas uma evidência de que por trás de tudo isso está o artista, pensando no horror, refletindo sobre sua existência. A política dessa obra, evidente por se referir claramente a acontecimentos políticos, representa uma das relações estabelecidas entre arte e política na poética de Vigo.

O crítico da revista 7 y 50 disse que as obras expostas em La Cueva del 11

sem questionar o fato de que podem constituir validamente um autêntico “Panorama da Arte Platense 72”, são verdadeiramente um amplo espectro que reflete as tendências sociais e intelectuais que agitam a Argentina hoje. Todos os aspectos da violência nas suas diversas formas: guerrilha, repressão, guerra internacional, etc., estiveram presentes num extenso desfile diante dos olhos do público.

A seguir, qualifica a obra do nosso artista: “O ‘señalamiento’ de Edgardo Antonio Vigo, [é] a obra – em nossa opinião – mais clara e racional de todas as apresentações dessa vertente”.<sup>44</sup> Outras obras expostas na exposição mostram um clima de conjunção artístico-política, em que ficou evidente a utilização de uma temática política como forma de protesto. Na entrada, havia um grande lençol manchado com o sangue, de Luis Pazos, que no topo trazia a frase “Não negociaremos com sangue derramado”. Ginzburg apresentou um colchão com coroas de flores e palmeiras fúnebres, com livros sobre elas: “A morte tem permissão”, “Fui assassinado”, “Tortura”. O trabalho de Iacopetti utilizou fotos de nazistas; Alzugaray apresentou duas pinturas, em uma das quais havia uma foto de Irigoyen com sua comitiva; Gutiérrez Marx trabalhou sobre a guerra e a pátria destruída, com imagens de granadeiros e soldados de infantaria, e deu aos visitantes um cartão com a frase “*Pacem pueblo*” e uma pomba. Também havia bandeirinhas da Argentina e dos Estados Unidos.

Vale a pena mencionar as circunstâncias que envolveram essa exposição. O caráter político das obras foi determinado pelo proprietário do local, Giusti, na época da inauguração, ao solicitar aos expositores – através de sua secretaria – que em uma hora retirasse as obras com “tom político”, mas sem indicar quais eram, de modo que seriam os próprios artistas que teriam que resolver. Eles interpretaram a indicação não apenas como censura, mas também como um convite à “autocensura”, ao ter que determinar quais obras deveriam permanecer e quais não deveriam. Assim, decidiram encerrar toda a exposição apenas duas horas após a sua inauguração. O impacto na imprensa escrita foi notável. Um artigo do jornal *El Argentino* intitulado “A exposição mais curta do mundo?”,<sup>45</sup> com uma foto da instalação de Vigo, informa sobre o encerramento da exposição e menciona o ponto de vista dos expositores que decidiram retirar todas as obras, esclarecendo também que muitos deles possuíam

<sup>44</sup> *Panorama 72 (clausurado) de arte platense*. Revista 7 y 50, N° 4, 1 dez 1972, La Plata.

<sup>45</sup> *¿La muestra más corta del mundo?* Diario *El Argentino*, 21 nov. 1972, La Plata.

ampla experiência nacional e internacional. A nota do jornal *El Día*<sup>46</sup> tem conteúdo semelhante. Dentre a imprensa escrita, destaca-se o artigo publicado nas revistas 7 e 50.<sup>47</sup> Após fazer uma descrição das características da mostra – citada acima –, destacando o conteúdo referente à violência e à política, também menciona as opiniões dos artistas: “o pior é que querem que censuremos as nossas obras apontando quais têm ou não significado político”; “Essa é a gota d’água. Eles acreditaram que íamos fazer uma exposição como ‘*Peña de las Bellas Artes*?’; “Por que se informaram primeiro sobre a situação da arte atual?”, foram algumas das frases coletadas pelo jornal.



Figura 14. Xilogravura de metade do rosto de Che Guevara com um furo em seu olho esquerdo e um barbante laranja afixado na parte superior do cartão.

<sup>46</sup> Fue clausurada una muestra de arte platense. *Diario El Día*, 22 nov. 1972, La Plata.

<sup>47</sup> *Panorama 72 (clausurado) de arte platense*, op. cit.

O terceiro momento desse *señalamiento* ocorreu na edição *ce* da revista Hexágono 71. Ele incorporou ali uma folha dobrada ao meio com quatro pequenas perfurações circulares. Dentro está escrito “O ‘systema’ coagula rapidamente o sangue das pessoas. Este não” e contém três elementos dentro dele. O primeiro é um pequeno papel datilografado que diz “Junte tudo!” e repetido em inglês e francês. A segunda é a carta “*Souvenir del Dolor*”. O terceiro elemento é o “*El ojo del Che*”: um cartão de papel branco com um fio laranja no topo com uma xilogravura de metade do rosto de Che Guevara, que no centro do olho apresenta um círculo vazado (Figuras 11 e 14).

Vemos que aqui Vigo utiliza um tema de relevância política para focar o objetivo da sua obra, o significado simbólico desse massacre de guerrilheiros não pode, para esse artista, ser deixado de lado. Há, assim, uma incorporação desse tema para que a sua obra se torne expressamente política, e cujo objetivo de comunicar uma ideia – tanto a presença como a memória do massacre – seja claro. Contudo, essa associação direta torna-se mais complexa se forem levadas em conta dimensões da materialidade das obras. Tanto na instalação como na “*Souvenir del Dolor*” há um aspecto que Vigo não relega: o seu caráter de artista que idealiza e produz obras ou ações que permanecem artísticas e perturbam o bom senso político. Não se trata simplesmente de panfletos ou de transposição de ideias políticas, ou seja, apenas da mobilização de um lugar discursivo ideológico para um artístico, mas à literalidade das ideias, ele acrescenta elementos de continuidade com sua poética: a seta que aponta, utilizada em todos os *señalamientos*, lembra que se trata de um ato artístico imerso em uma cadeia de ações que tende a desnaturalizar diferentes aspectos ou fatos da ordem social; Além disso, no caso da “*Souvenir del Dolor*”, a “memória” – outros casos será uma “prova” – que Vigo dá ao público foi produzida outros dos seus *señalamientos* e ações como indicador de uma parte da ação artística realizada.

Dois anos depois, em agosto de 1974, Vigo proferiu uma palestra na Faculdade de Belas Artes da UNLP, trazendo – como fazia frequentemente – materiais da sua produção, entre os quais mostrou as fichas do

*Señalamiento XI.* Dois anos depois do massacre, Vigo fez questão de apontar a questão, e o facto de transferir para o ambiente universitário os resultados de uma ação realizada primeiro no jardim zoológico e continuada na Cueva del 11, implicou ultrapassar as limitações entre o interior e o exterior da instituição: do espaço público à galeria, daí à universidade. Um itinerário que teve em conta os diversos interesses da intervenção crítica, que também não foram excludentes. Ou seja, se a ocupação do espaço público era uma prioridade, o interior das instituições também o era. Quando se trata de um espaço educativo, Vigo parecia aproveitar a sua condição de professor para ali introduzir – tanto na faculdade como na sua posição de professor da Escola Nacional – elementos discursivos e criativos que dariam conta de que havia uma realidade múltipla, isto é, diferenciada da ordem dominante de percepção e leitura do mundo.

#### **4. Séries e ritualização**

Uma vez analisado o *señalamiento* realizado no espaço público, é necessário proceder a uma caracterização mais geral deles, tendo em conta tanto o que foi expresso pelo próprio Vigo como outras qualidades relevantes que emergiram desta investigação.

Vigo escreveu um texto no qual desenvolve uma explicação sobre os *señalamientos*.

Comecei a aproveitar criações não artísticas, onde prevalece fundamentalmente o caráter “funcional”, negando os elementos que apontava do ponto de vista estético – via contemplação – em busca de uma nova abertura na arte.

Dei prioridade aos elementos que denunciavam o “anonimato” do seu criador-designer (...). As suas características têm variado desde o público (...) ao íntimo (...); de natureza gráfica (...) e aquelas que poderiam ser classificadas na teoria da “Arte por correspondência” (...).

Percebe-se pela leitura anterior que a base primitiva de concretização dos “*señalamientos*”

vem sofrendo uma metamorfose de concepção e de elementos utilizados.<sup>48</sup>

Ele também postou: “Por um lado, queria que o criador voltasse ao anonimato e, por outro, não queria que a obra fosse considerada um produto de consumo em si. Tentei variar os signos nas suas características e infundir-lhes um certo sabor poético.” (Vigo, 1972).

As intenções de Vigo na realização dessas ações estão condensadas nesses parágrafos. Em primeiro lugar, diz que aproveitou as “criações não artísticas” para se destacar, diferenciando-se assim da ideia geral de obra de arte em termos clássicos. O que indicam são lugares ou elementos naturais ou artificiais,<sup>49</sup> aos quais podemos agregar eventos e ações.

Vigo já havia expressado, no manifesto do *Señalamiento I*, e repete aí, que separa a funcionalidade dos elementos que o compõem para dar-lhes um lugar na experiência estética. Quanto à ideia de anonimato do autor, ela pode estar relacionada à premissa de participação. Assim, um autor não identificado poderia criar as condições necessárias para que o público participasse da obra. Contudo, cabe perguntar se essa autodefinição não nos impede de refletir mais profundamente sobre a sua própria posição como autor, que parece ser mais complexa. Essa ideia – do autor anônimo – também faz parte de outro pressuposto, que é o da recusa em mercantilizar a obra de arte. Para isso, reúnem-se vários elementos, por um lado, a ideia do autor anônimo, que deve ser diferenciada do ato de negar a categoria de autor, já que no primeiro caso, não se trata do autor inexistente, mas sim aquele que está ausente, que não sabe quem é.

Outra característica que se apresenta é que o trabalho de cada *señalamiento* não pode ser materializado em um objeto que possa ser vendido ou comprado – embora possa ser apresentado em uma exposição, como se viu nos casos analisados anteriormente.

Esse último refere-se a uma qualidade dos *señalamientos* que é o seu caráter efêmero, visto que se trata de uma ação. Porém, os objetos

---

<sup>48</sup> Edgardo Vigo. *Señalamiento*, [ca] 1974. Carpeta Señalamientos, CAEV.

<sup>49</sup> Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1973, CAEV.

materiais utilizados em cada um deles – cartões com instruções, souvenirs, votos, urnas, banners – permanecem. Não é que os materiais sejam efêmeros em todos os casos, mas sim que a ação é finita. Isso daria uma particularidade à ação de Vigo, dado que se compararmos, por exemplo, com um dos seus antecedentes mais importantes, os *vivo dito* de Greco praticamente carecia de existência material fora do momento da sua ação. A possibilidade de preservar os elementos utilizados em cada ação permitiu a Vigo dar-lhes uma existência mais ou menos separada, uma vez que os apresentou em exposições posteriores como prova do *señalamiento* que tinha feito, ou os reutilizou, como no caso do banner. Nesse sentido, a efemeridade dos *señalamientos* é relativa, embora sustente a ideia de não comercialização da sua produção criativa e, em termos mais gerais, da experimentação com objetos, atos e espaços, fora de qualquer ordem canônica da arte em relação ao conceito de “obra”.

Em novembro de 1973, Vigo participou na exposição de bandeiras “*Festival of Flags*” organizada pela Midland Group Gallery, em Nottingahm, Inglaterra, para onde enviou a flâmula que utilizou para fazer os *señalamientos*. Acrescentou ao envio uma explicação sobre sua origem e utilização, da qual surge uma das chaves para pensar os *señalamientos* como ritualização da prática artística:

Desde 1968 venho fazendo “*señalamientos*” de diferentes lugares e elementos naturais ou modificadores da natureza. A ação assume a forma de um ritual e uma série de elementos pertencem a esse ritual. Uma das principais é a bandeira de *señalamiento* que tem como função “marcar” o local que se determina como campo de ação para o futuro desenvolvimento da “*señalamiento*”. (...) [O] uso da bandeira [funciona] como uma determinação do lugar geográfico onde a ação ocorre.<sup>50</sup>

Da mesma forma, na descrição que faz do *Señalamientos XIII*, no mesmo ano, Vigo refere-se à colocação da bandeira como um “ritual”.

---

<sup>50</sup> Edgardo Vigo. *Caja Biopsia*, 1973, CAEV.

A questão das constantes em sua obra parece clara desde o início de sua carreira como artista. Ele já havia dito, alguns anos antes, que se interessava por séries ou pela repetição de elementos: o uso da madeira é o caso mais geral, mas também menciona o uso de elementos como furos, números, geometria, além de um “sistematização temática”, dando como exemplos o trabalho que realizou na televisão.<sup>51</sup> Ou seja, ele assume a reiteração de elementos como uma característica particular de sua poética. Depois, em mais de uma ocasião, ele menciona os *señalamientos* em série.<sup>52</sup>

O que torna os *señalamientos* uma série e qual a sua particularidade? Nas séries deve haver um elemento ou tema que se sustente. Nesse caso, diz: “Utilizamos vários elementos que são ‘constantes’ nessas ações, como o banner com a placa que aparece desde o sétimo *señalamiento* – um ‘passeio’ visual pela Plaza Rubén Darío<sup>53</sup> (...) – e constitui uma espécie de ‘código elementar’ que indica um determinado local onde a ação ocorrerá.” (Vigo, 1972). Temos aqui uma das características diferenciadoras dos *señalamientos*: trata-se de uma série cujo elemento constante é a utilização de um estandarte, que constitui um “ritual” ou “código elementar” repetitivo, e esse estandarte possui uma seta cuja função é indicar o local onde você vai realizar a ação, “fixá-lo”, diz Vigo.<sup>54</sup>

O uso de setas não é novidade para Vigo: já em 1966, em uma das suas gravuras, “*Cafishio*”, aparecem setas. Da mesma forma, o uso de signos em sua poesia visual pode ser visto como parte de uma mesma gama de elementos a serem utilizados em diferentes obras, com formatos e suportes variados. Nesse sentido, parte da elaboração material de sua poética – mesmo quando se trata de poesia visual – é a busca por elementos estranhos às artes plásticas puras – cor, forma, etc. – como indicadores do transbordamento daquela.

---

<sup>51</sup> Edgardo Antonio Vigo habla de su arte. *Diario La Tribuna*, Asunción, 25 jun. 1968.

<sup>52</sup> Por exemplo, se refere aos *señalamientos* como uma serie, em uma nota publicada no Diario El Día, “*La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones*”, em 8 out. 1972.

<sup>53</sup> Aquí Vigo menciona “*Un paseo visual..*” como o *señalamiento VII*, quando se trata do número V.

<sup>54</sup> Edgardo Vigo. *Señalamiento*, 1974. Carpeta Señalamientos, CAEV.

Por outro lado, é interessante pensar até que ponto aquilo que Vigo tenta retirar à obra de arte – o seu caráter “religioso, intocável e único” (Vigo, 1969) ou, nos termos de Benjamin, a aura – é devolvido através do ritual. Como se fosse necessário manter algum aspecto da obra de arte que permita classificá-la como tal, perde peso a negação – no discurso – das categorias de autor, público passivo, obra intocável – pelo menos em sua forma totalizante e forma fortemente idealizada – se é dada importância à repetição do ritual como medida purificadora que funciona como remédio contra a nudez do fato artístico desauratizado. A isso acrescenta-se que quem detém o banner, o manipula e decide a sua localização, é Vigo, o que constitui uma característica que fortalece a presença do artista como autor e, este último, garante o seu estatuto de obra de arte. No entanto, essa relativização da negação da ideia geral de obra de arte não implica ignorar os esforços feitos por Vigo para desmantelar os seus elementos, mas, antes, pensar no complexo de relações estabelecidas entre eles, que tendem a problematizar a relação entre arte e sociedade ou, na fórmula da vanguarda, “arte e vida”.

### **5. “O ‘señalar’ desencadeia, não limita”**

A título de conclusão, apresentarei algumas reflexões que ligam os casos analisados ao contexto artístico e sociopolítico mais geral, o que nos permitirá chegar a uma interpretação deles como um todo. No final da década de 1960, essas ações em espaços públicos passaram a fazer parte da construção de um espaço que estava ligado ao protesto social, à contestação ao poder, tanto do Estado como das instituições, e à ideia de autoridade em geral. Elementos que estavam presentes no discurso disruptivo da década. A intervenção de artistas no espaço público através de ações de vanguarda implica uma forma de apropriação e contra-significação dele. Esse espaço torna-se um território de ligação entre a arte e a rua, relação implícita em um dos slogans vigentes na época, e retomado pela vanguarda histórica, que sustentava que era necessária uma aproximação entre arte e vida através de uma derrubada de barreiras que

separavam ambos. Dessa forma, as ações artísticas nesse espaço permitem ultrapassar os limites que separam os espaços de criação e os do quotidiano. A relação entre criação, participação e espaço público torna-se complexa se forem tidas em conta algumas questões: por um lado, nessa mesma década, os museus e galerias foram ampliando o leque de obras aceitas e promovendo artistas com novos estilos,<sup>55</sup> gerando, dentro dessas instituições, tensões e disputas entre o discurso dominante que definia o autor, a obra e o público, e outro que buscava envolver-se nos processos de mudança que estavam sendo vividos no campo artístico. A segunda questão é que as ações no espaço público permitem que o transeunte comum participe, ou pelo menos se torne uma testemunha imprevista de um ato criativo; situação impossível no museu que divide os dois espaços (dentro e fora da instituição) como correlato da divisão de esferas na sociedade, típica da modernidade. Nesse sentido, o museu, mesmo tendo ampliado a aceitação de estilos, pela sua própria qualidade institucional, está separado do espaço de circulação diária, que é o do público. Um terceiro aspecto é que as ações artísticas nas instituições e nos espaços públicos devem ser distinguidas de acordo com uma qualidade desses últimos: existe uma diferença material e simbólica entre a participação do público em uma ação artística dentro do museu ou teatro e a que ocorre em um espaço não destinado à ação artística, mas à circulação e à comunicação pública.

As produções artísticas em espaços públicos participam na construção desse espaço como lugar onde convergem arte e vida, mais ou menos deslocadas, mas também, de acordo com o processo de politização progressiva de amplos setores sociais, converge com esses últimos ao estabelecer, em espaço público, um lugar de expressão de contestação política e social. As ações não ocorreram ali, então, por pura oposição instituição/espaço público, mas também se representou naquele ato uma representação do público tão próximo do “povo”. Assim como, desde o

---

<sup>55</sup> No caso de La Plata, ao mesmo tempo em que começaram as ações no espaço público, o Museu Provincial de Belas Artes havia apoiado exposições de artistas de vanguarda locais e membros do Instituto Torcuato Di Tella. Cf. Guerrini, 2010.

peronismo, a ideia de povo ganhou um novo significado, associada à classe trabalhadora, com o passar dos anos 1960, tornou-se um significante que adquiriu um significado mais amplo e complexo: ao mesmo tempo que englobava o “povo peronista” que sofreu o banimento do partido, estava ligado de forma mais ampla a todos aqueles afetados negativamente pelo “sistema” capitalista.

O conjunto de ações artísticas analisadas contém implicações que surgem da forma particular, como o espaço público e a sua política se articulam e que atuam em dois níveis. Em primeiro lugar, para a produção dessas ações, Vigo projetou a sua localização no espaço público, pelo que os seus resultados deveriam estar alinhados com esse planejamento. A utilização de elementos como o semáforo, o monumento, a calçada, carregam diversos significados. Por um lado, de acordo com o tom da época, a produção de obras com objetos previamente existentes, ou seja, não criados materialmente pelo artista e que tem origem nos *ready mades* de Duchamp, pôs em causa o género das obras, a ideia da peça artística e o papel do autor. Por outro lado, a utilização de elementos urbanos continha a intenção manifestada pelo mesmo autor de desligar da ordem quotidiana, partilhada anonimamente e coletivamente, para produzir um estranhamento. Mas, envolveu também a conversão desses objetos em outra coisa, cuja mensagem, além de artística, torna-se política, mesmo fora do tema discutido nas ações. Isso porque a apropriação do espaço público e dos seus elementos componentes torna visível a possibilidade de ação em um espaço geralmente proibido de expressão, o que põe em causa essa mesma impossibilidade.

O que Vigo expressa é que não só se livra dos cânones artísticos, de acordo com a sua posição vanguardista, mas também que a escolha deliberada e a localização das suas ações contradizem uma ordem política dominante que impõe e mantém uma ordem social e utiliza espaço público através de uma espacialização repressiva. Quando ocupa espaços e age sobre eles, está desafiando as regras da instituição artística que regulam os modos de produção, os materiais habilitados, os meios acessíveis e os espaços de

consagração. Mas, além disso, propõe uma forma de agir sobre um processo que, historicamente situado, embora contivesse características de renovação social e cultural, foi especialmente repressivo.

Em segundo lugar, as ações analisadas implicam uma contraconstrução do espaço, ao distorcer o seu uso comum e quotidiano, contrapondo a lógica que determina os seus usos e funções e as regras que condicionam a produção artística com uma expansão das margens de ação e representação possíveis. Tudo isso ocorre por meio de ações que, mais do que situarem-se no espaço, intervêm simbólica e materialmente.

Essa intervenção, longe de ser concebida como uma modificação direta da vida das pessoas ou do próprio espaço, propõe-se, para Vigo, como a possibilidade de “desencadear” algo novo, em linha com o que foi analisado acima sobre a sua ideia de *revulsión*, oposta ao da *revolución*. Vigo diz: “A inexistência do trabalho, a não necessidade de estar presente, a efemeridade do ser, a possibilidade 'aberta' de realizar 'atos' diferentes dos propostos transforma-nos a todos em 'fazedores' (tradicionalmente lido 'criadores') de situações e não consumidores digitados a priori. O '*señalar*' desencadeia, não limita.” (Vigo, 1972b). Nesse fragmento, ele também oferece uma caracterização dos *señalamientos*, principalmente no que se refere à negação da obra de arte em sua concepção clássica: diz que não há obra, não há necessidade da presença do autor, não há permanência, bem como a ideia de que o trabalho não está fechado, o que dá origem à participação criativa.

O que a *señalamiento* pode desencadear, como elemento libertador, não só do público, mas também do espaço, também está ligado ao que Lefebvre chamou de “espaço de representação” (Lefebvre, 1991). Segundo esse autor, as resistências que se localizam nos espaços de representação são constituídas por elementos imaginários e simbólicos. Opõem-se, portanto, à homogeneização e à racionalização, aos contra-espacos. Pode-se pensar que a arte ocupa aqui um lugar particular, pois é uma das linguagens que possibilita a operação simbólica da resistência e que passa

a fazer parte da complexa relação entre a hegemonia e a emergência de novas representações.

Nas práticas aqui analisadas, a ocupação do espaço público envolve, por um lado, a procura do contacto com o espaço público-popular, uma aproximação ao “povo” que sucessivos governos, desde 1955, foram fechando; mas, também, uma ligação com a ideia mais geral de “o povo”, que historicamente esteve distante da “alta cultura” elitista das instituições artísticas. Sim, “o espaço é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social” (Santos 2000: 90), a contradição ditadura/povo torna-se evidente no espaço público. A negação do povo pelo governo ditatorial é questionada através das ações que tornam visível essa negação. Quando a participação na esfera pública foi proibida de múltiplas formas, desde a proibição de reuniões de pessoas para qualquer fim, até a manifestação de ideias políticas, o debate sobre o público não pode ocorrer nas formas habituais de um sistema democrático. As práticas artísticas, quando colocadas no espaço público, perturbam a ordem que proíbe a sua utilização para a liberdade de expressão e, ao mesmo tempo, colocam uma arte que contacta com as rotinas quotidianas noutro espaço, fora das galerias e museus. Esse processo de dupla ruptura deve ser lido especialmente no contexto histórico, tanto do campo artístico quanto do campo sociopolítico em geral. Em relação ao primeiro, os *señalamientos* distinguem-se da “arte pública” cujo objeto são os monumentos localizados no espaço público e que, diferentemente das ações analisadas, fazem parte da “representação do espaço” dominante e racionalizada. Além disso, as ações de Vigo são pensadas e projetadas para serem realizadas no espaço público, o que as distingue de outras que aí possam ter ocorrido, mas apenas como uma transferência do que foi produzido para o museu ou para a galeria. Embora as primeiras ações artísticas tenham ocorrido em espaços públicos em sinal de protesto contra o regime canônico de consagração de artistas e circulação de obras, localizado na cidade de La Plata, as ações analisadas aparecem entre as primeiras a cruzar essa fronteira que separa o que era permitido e o que

não era permitido pela instituição artística naquela década. É, então, o planejamento deliberado da sua ocorrência no espaço público outro aspecto que nos permite pensar no seu potencial político de contraconstrução desse espaço.

## Referências

- BADIOU, Alain. **El siglo**. Buenos Aires, Manantial, 2009.
- BUGNONE, Ana. Poesía descentrada en los '60: el Grupo de los Elefantes. **Boletín de arte**; n° 13, 2012. La Plata, 2012.
- CENTRO de Arte Experimental Vigo. "Un tal Vigo". **Revista ramona**, 2007.
- CLAY, Jean. La peinture est finie. **Robho**, n. 1, París, jun. 1967.
- DAVIS, Fernando. Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo. **Revista ramona**, 2007.
- DAVIS, Fernando. Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Longoni (org.). **Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur**. São Paulo: Annablume, 2009.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GUERRINI, Florencia Suárez. A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones. **Boletín de arte**. La Plata, 2010.
- GUILLAMÓN, Isaac Marrero. La producción del espacio público. **(con)textos**, Revista D'Antropología i Investigació social. N. 1, Barcelona, mai. 2008.
- GRADOWCZYK, Mario. Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953 - 1962). Maquinaciones. **Edgardo Antonio Vigo**: trabajos 1953 – 1962, cat. exp., Centro Cultural de España en Buenos Aires, Museo Prov. de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Prov. de Bellas Artes, La Plata, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford, Blackwell, 1991.
- LONGONI, Ana. Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. **Séptimas jornadas de artes y medios digitales**. Centro Cultural, España, Córdoba, 2005.

O'DONNELL, Guillermo. **El Estado Burocrático Autoritario**. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

OSLENDER, Ulrich. Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una "espacialidad de resistencia". **Scripta Nova**. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, v. VI, n. 115, Barcelona, jun. 2002.

SANTOS, Milton. **La naturaleza del espacio**. Barcelona, Ariel Geografía, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Estética y política: las paradojas del arte político. In: ALTUNA, José Larrañaga; POLANCO, Aurora Fernández. **Las imágenes del arte, todavía**. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Manantial, 2010.

ROMERO, Antonio Vázquez. Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades. **12º Encuentro de Geógrafos de América Latina**. Montevideo, 2009.

VIGO, Edgardo. La revolución en el arte. **Diario El Día**, 15 dez. 1968.

VIGO, Edgardo. No-arte-Si. **Revista Ritmo**. N. 5, 25 ago. 1969.

VIGO, Edgardo. Tenth happening also called From the lemon tree. **Ghost Dance**, n. 18, Michigan, jul. 1972., pp. 2-3.

VIGO, Edgardo. La calle: escenario del arte actual. **Hexágono '71**, be., La Plata, 1972.

Recebido em: 22 de outubro de 2021.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# **ENSAIOS VISUAIS**

# Do aparecimento da Mãe Bananeira

*The Appearance of Mother Banana Tree*

Maria Angélica Pedroni<sup>1</sup>  
(UFES)

**Resumo:** Este ensaio visual mostra parte das propostas que compõem “Caminhos da terra: memórias da materialidade” (2022), que apresentei como trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, na Universidade Federal do Espírito Santo. Tais propostas envolviam, principalmente, cerâmica, gravura e performance. A “Mãe Bananeira” é uma ação que realizei essa ação no segundo semestre de 2022 e foi fotografada por Matheus Bonela.

**Palavras-chave:** performance. fotografia. bananeira. memória.

**Abstract:** This visual essay shows part of the proposals that make up “Paths of the Earth: Memories of Materiality” (2022), which I presented as my final project for the Visual Arts course at the Federal University of Espírito Santo. These proposals mainly involved ceramics, engraving, and performance. ‘Mãe Bananeira’ is an action that I carried out in the second half of 2022 and was photographed by Matheus Bonela.

**Keywords:** performance. photography. banana tree. memory.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

<sup>1</sup> Graduanda em Arte Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo; Colaboradora no grupo Coletivo Monográfico; trabalha como produtora de mostras de artes visuais. Lattes:  
<http://lattes.cnpq.br/3453082494988858>. ID ORCID:

Este ensaio visual mostra parte das propostas que compõem “Caminhos da terra: memórias da materialidade” (2022), que apresentei como trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, na Universidade Federal do Espírito Santo. Naquele texto, mais amplo, misturo minhas memórias e as da minha família com os diversos sentidos de tocar a terra, plantar, colher, criar, ver nascer; com o sentidos/sensações da argila, da folha verde, da folha seca, da cor que sai do caule, do papel e do tecido, do corpo, do corpo vestido de ambiente vivo ou renascido. Uma daquelas propostas, que envolviam, principalmente, cerâmica, gravura e performance, é a “Mãe Bananeira”. Realizei essa ação, fotografada por Matheus Bonela, no segundo semestre de 2022.

A lenda da Mãe Bananeira organizou parte das minhas memórias em Rio Bananal, ES. Não se trata apenas de uma lembrança, mas de dar corpo e ação aos elementos de mim que carregaram uma profunda relação com o mundo concreto, vivo e natural. Quando percebi, a Mãe Bananeira aparecia e reaparecia nos meus processos com a argila. Levei caules e folhas de bananeira, verdes e secas, para casa. Misturava os materiais, construía objetos frágeis e indeciso.

A putrefação, o cheiro fétido das bananeiras num dia quente, o trincado na cerâmica estressada pelas alternâncias entre a secura do mundo e o corpo líquido da bananeira, tudo acontecia ao mesmo tempo em que as leituras para outras disciplinas me apresentavam a história como meio de se pensar o mundo e nossa relação com ele. E eu não poderia me esquecer mais da Mãe Bananeira. Talvez para adiarmos um pouco o fim do mundo, como nos diz Ailton Krenak (2019, p. 14), precisamos poder contar mais uma história. Nas tensões entre arte e realidade, arte é também uma realidade.

Na metade de junho de 2022, após tudo ser invadido por bananeiras e argila, comecei a ouvir a voz de Dona Maria. Eu ia dormir e Dona Maria me sacudia:

— Acorda, Maria! Vai virar broto se não correr!

Assim, iniciei o processo de materialização da lenda da Mãe Bananeira. Ela que esteve por trás de muitas memórias impressas em papel, tecido e argila, agora, ganhava corpo para poder proteger o bananal.

Muito prazer tive em todo esse percurso de aprendizado, e de modo especial com essa etapa de trabalhar a folha. E aqui posso afirmar que essa folha provocou irritação ao se recusar em aderir no material, o que me levou a ter que esperar o tempo certo de cada etapa, de cada movimento. Esperar!

A espera foi um dos maiores aprendizados para mim. que quero tudo rápido, ágil, pra ontem. O esperar me levou a alcançar os outros estágios do trabalho, pude pensar, observar. A superação aconteceu quando desenvolvi novas maneiras de colar, fixar, combinar formas e texturas. A folha de bananeira me desafiou a repetir, melhorar o processo; me levou a buscar uma adaptação, a ser flexível em minha relação com a folha e com o que eu me propunha.

Aceitar os limites que ela estabelecia. Mas. Principalmente. A folha me trouxe uma grande satisfação, muita alegria em todo o processo. Sobre essa impermanência, a fragilidade da matéria, Richard Long (apud Primo, 2016), diz que “*No me interesa crear monumentos permanentes, así que muchas de mis obras terminan desapareciendo de forma natural. Eso sí, me acuerdo de todas*”. O desaparecimento de forma natural é a folha que se solta da roupa e cai ao chão.

A máscara, a blusa e a saia de folhas de bananeira não significaram o fim do processo, mas um mergulho, uma imersão, como diria Coccia (2018), nas minhas imaginações, em minha identidade vegetal.













## Referências

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Santa Catarina: Cultura e barbárie, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEDRONI, Maria Angélica. **Caminhos da terra**: memórias da materialidade. Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Artes Plásticas. Orientação: Isabela Nascimento Frade. Vitória: Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2022.

PRIMO, Carlos. Richard Long, el último artista romántico. **El País**, 2016. Disponível em:  
[https://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092\\_537417.html](https://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html).  
Acesso em: 10 junho 2022.

Recebido em: 11 de outubro de 2022.  
Publicado em: 30 de dezembro de 2022.

# DIRETRIZES PARA AUTORES

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em três modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência e (iii) ensaio visual.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões. As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de um mesmo proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

Os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo:

## **Artigos:**

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter:

Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas

(figura 01, figura 02...);

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direta e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

**- Relato de Experiência:**

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

**- Ensaio Visual:**

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um documento modelo no site da revista.

**- Importante:**

- **Não** usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

- Durante o preenchimento do cadastro, é **obrigatória** a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>