

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/

EDGAR RACY

VISTA GROSSA

por Paula Borghi

Muitas das expressões linguísticas fazem referência às características próprias do local em que se encontram, em decorrência, sobretudo, das nuances culturais, sociais e políticas que as perpassam. São modos de dizer que se comportam como sintomas regionais, que dificilmente conseguem ser traduzidos para outro idioma, quanto mais manterem seus significados simbólicos e semânticos em outra língua. Isso porque, algumas dessas expressões nada mais são do que arranjos de palavras que vêm ao mundo com o intuito de palavrear aquilo que até então era inefável ou que não pode ser dito com suas próprias palavras. Ao traduzir para o inglês o título da exposição tem-se “View thick”, ao pé da letra, e “Turn a blind eye”, por uma tradução mais sensível ao seu significado expressivo. De modo que, ao se mudar a perspectiva do local, a expressão “vista grossa” no Brasil pode ser completamente diferente de “turn a blind eye” nos EUA, por exemplo. Pois por mais que ambas comuniquem um mesmo assunto, a divergência do entendimento sobre elas é capaz de constituir um abismo abissal naquilo que está subentendido em cada cultura. Não há dúvida de que em qualquer país do mundo pode-se fazer vista grossa, mas isso não significa que esta será feita da mesma forma.

Para além das subjetividades que constituem as características regionais, cabe mencionar o tempo enquanto determinante para a compreensão de determinadas expressões. Por exemplo, fazer vista grossa em um mesmo local nos dias de hoje é completamente diferente do que há dez anos atrás. Já, fazer vista grossa em locais e temporalida-

1 Ver Barthes, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 128.

2 Ver Argan, G. C. O Clássico e o romântico. In: Argan, G. C. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 33-34.

3 Limite (1929-1931), de Mário Peixoto, com fotografia de Edgar Brazil.

des distintas faz com que seus entendimentos sejam outros. Assim como na física, tempo e espaço agem juntos no mundo e em sua leitura.

Ao encontro desta percepção, vale mencionar que toda a exposição foi pensada e criada durante um dos períodos mais críticos que a humanidade sofreu nos últimos tempos. Vista grossa, pelas lentes de Edgar Racy, se dirige a uma compreensão sensível do mundo, em que comer é necessidade primeira da existência humana. Partindo do ato de comer como uma luta diária - uma luta pela sobrevivência - o artista enfatiza o tema com poucas palavras: "Não é nada mais do que a fome". É a partir deste ponto de fricção comum que abarca a humanidade como um todo, que a exposição problematiza a fome enquanto emergência crucial a ser combatida para a preservação da vida.

Assim como na história da humanidade, o tema da fome é um assunto que atravessa a produção artística de Edgar Racy há tempos. Faz-se urgente abordar a questão com mais ênfase, sobretudo por meio desse sentir sensível das urgências do mundo diante desse espaço e tempo de crise humanitária. Uma crise de doer a barriga, de sentir o estômago se contrair por estar vazio. Foi a partir da empatia que tocou seu estado de espírito, que o artista desenvolveu os trabalhos aqui presentes.

Atentando-se ao mapeamento dos dez países mais famintos do mundo, numa pesquisa realizada nos anos 2019 e 2020 pela plataforma online "Focus Economics" (renda per capita), que Edgar Racy tomou como ponto de partida os dados levantados para a realização da série Vista grossa, homônima desta sua individual. Congo, Moçambique, Uganda, Tâjiquistão, Iêmen, Haiti, Etiópia, Tanzânia, Quirguistão e Uzbequistão, nesta mesma ordem, são os dez países em que a fome é o principal afeto que perpassa a vida de sua população; compreendendo afeto como verbo, como ação determinante para se viver.

Utilizando materiais relacionados à alimentação e à habitação, duas das necessidades básicas da vida humana, garrafas de vidro, pratos, tijolos, telhas e carvões moídos sobre lonas desgastadas e remendadas (geralmente usadas para a construção de abrigos) dão corpo às bandeiras de Edgar Racy. Seguindo uma estética própria do artista, que combina abstração geométrica e palavras, letras feitas de madeira escrevem o nome do principal idioma do respectivo país de cada bandeira e a palavra fome segundo sua linguagem. Uma vez mais, a referência da linguagem enquanto um sintoma regional, dado que tanto a vista grossa, como a fome, variam conforme o tempo e espaço. Uma vez que todos os humanos são capazes de sentir fome, mas não há como comparar o que significa fome atualmente no Congo e na Bélgica, por exemplo.

Assim, se por um lado tem-se a fome, por outro tem-se a abundância; uma vez que ambas são co-dependentes dentro de uma economia neoliberal. Trata-se da abundância associada ao desperdício e aos demarcadores gritantes de desigualdade social, posto que existe alimento suficiente no mundo para ninguém passar fome. Poderia-se dizer que alguns países fazem mais vista grossa a fome do que outros? Ou que alguns países fazem mais vista grossa a fome quando não é em seu país?

A fim de evidenciar os extremos desse cruel sistema neoliberal, Edgar Racy apresenta a série Via Fondazza, com treze trabalhos realizados com garrafas de vidro, pratos, tijolos, telhas e carvões moídos aplicados em juta pintada com gesso sobre placas de alumínio. Inspirada nas pinturas de natureza morta de Giorgio Morandi (1890-1964), um dos maiores pintores italianos do século XX, esta série faz referência às imagens de garrafas, de caixas e de esferas; alguns dos objetos pintados exaustivamente pelo artista. Tendo como homônimo a rua onde Giorgio Morandi tinha sua casa/ateliê em Bolonha, na Itália, a série Via Fondazza, tem seus trabalhos numerados conforme os números das casas vizinhas ao ateliê do artista.

A respeito desta sensação antagônica que a exposição sugere, Edgar Racy menciona: “São trabalhos tão distantes uns dos outros, que você nem imagina que uma pessoa que está lá no Congo, vamos dizer, vai pensar que um dia alguém vai colocar aquela garrafa e aquele copo em cima de uma mesa e fazer uma pintura. E que aquela pintura será vendida por um valor maior do que se fossem vendidas todas as casas de uma vila congoleza. Então esse contraponto, essa ligação que não existe, cria uma conversa na minha cabeça.” Como se houvesse uma linha que conectasse, mesmo que por meio da impossibilidade, o tempo e o espaço presentes em Via Fondazza e Vista Grossa.

É com um olhar atento à dissolução dos direitos básicos da vida humana, que esta exposição fala sobretudo da fome proveniente de tanta desigualdade social. Dando luz àquilo que se faz evidente a cada esquina, embora muitos sigam a fazer vista grossa, a exposição é um convite sutil e poético para se estar atendo às urgências do mundo.

TURN A BLIND EYE

by Paula Borghi

Many of the linguistic expressions refer to the aspects of a place in which they are embedded, mainly due to cultural, social and political nuances that permeate them. These are ways of saying that they behave as regional symptoms, which can hardly be translated into another language, let alone maintain their symbolic and semantic meanings in another language. That is because some of these expressions are nothing more than arrays of words that come into the world in order to speak what until then was ineffable or that could not be said in their own words.

When translated word-for-word into English, the title of the exhibition (“Vista Grossa”) arises as “Thick View”. However, the translation “Turn a Blind Eye” becomes the most sensible and sensitive choice to its expressive meaning. So that, when changing the perspective of the place, the expression “vista grossa” in Brazil can be completely different from “turn a blind eye” in the USA, for example. As much as both convey the same subject, the divergence of comprehension about them is capable of constituting an abyss in what is implied in each culture. It is unquestionable that in any country in the world one can turn a blind eye but that does not mean that it will be done in the same way.

In addition to the subjectivities that constitute regional aspects, it is worth mentioning time as a determinant for the understanding of certain expressions. For example, turning a blind eye to something in the same place these days is completely different than it was

ten years ago. Turning a blind eye in different places and temporalities makes its understanding different. Just as in physics, time and space act together in the world and in its reading.

In line with this perception, it is worth mentioning that the entire exhibition was designed and created during one of the most critical periods that humankind has suffered in recent times. Turn a Blind Eye, through the lens of Edgar Racy, addresses a sensitive understanding of the world, in which eating is the primary need of human existence. Starting from the act of eating as a daily struggle – a struggle for survival –, the artist emphasizes the theme with a few words: “It is nothing more than hunger.” It is from this point of common friction, which encompasses humankind as a whole, that the exhibition problematizes hunger as a crucial emergency to be fought for the preservation of life.

As well as in the history of humankind, the theme of hunger has also been an active subject in Edgar Racy’s artistic production for a long time. It is paramount to address the issue with more emphasis, especially through a sensitive sense of the world’s urgencies in face of this humanitarian crisis space and time. A crisis that makes the stomach gnaw and ache on account of being empty. Empathy was the onset that touched Racy’s state of mind and made him create the works here presented.

Observing the mapping of the world’s ten hungriest countries in a survey conducted in 2019 and 2020 by the online platform “Focus Economics” (income per capita), Edgar Racy took as a starting point the data collected for the execution of the series Turn a Blind Eye, homonym of his individual exhibition. Congo, Mozambique, Uganda, Tajikistan, Yemen, Haiti, Ethiopia, Tanzania, Kyrgyzstan and Uzbekistan, in that same order, are the ten countries in which hunger is the main affect that pervades the life of their population; understanding affect as a verb, as a decisive action to live.

Materials related to food and housing, two of the basic needs of human life, such as glass bottles, plates, bricks, tiles and ground coal on worn and patched tarps (usually used for the construction of shelters) embody Racy’s flags. Following the artist’s own aesthetic which combines geometric abstraction and words, wooden letters write the names of each country and the word “hunger” in their official languages. Once again, the reference to language strikes as a regional symptom, given that both the blind eye and hunger vary according to time and space. All humans are capable of feeling hungry but there is no way of comparing what hunger means today in Congo and Belgium, for example.

Thus, if on the one hand there is hunger, on the other hand, there is

abundance, and both are codependent within a neoliberal economy. It is about the abundance associated with waste and the glaring markers of social inequality since there is enough food in the world for no one to starve. Could it be said that some countries turn a blind eye to hunger more than others do or that some countries turn a blind eye to hunger when it is not happening in their country?

In order to highlight the extremes of this cruel neoliberal system, Edgar Racy presents the series *Via Fondazza* with thirteen works made with glass bottles, plates, bricks, tiles and ground coal applied on jute painted with plaster on aluminium plates. Inspired by the still life paintings of Giorgio Morandi (1890-1964), one of the greatest Italian painters of the 20th century, this series refers to images of bottles, boxes and spheres, with some of the objects extensively painted by the artist. Named after the street where Giorgio Morandi had his house/studio in Bologna, Italy, the series *Via Fondazza* has its works listed according to the numbers of the houses neighboring the artist's studio.

With regard to this antagonistic sensation suggested by the exhibition, Edgar Racy mentions: "These are works so distant from each other that you can't even fathom that a person who is in Congo, let's say, thinks that one day someone will put that bottle and that glass on a table and make a painting. And that that painting will sell for a higher price than all the houses in a Congolese village combined. So, this counterpoint, this connection that does not exist creates a conversation in my head". As if there were a line that connects, even through impossibility, the time and space present in *Via Fondazza* and *Turn a Blind Eye*.

It is with an attentive eye on the dissolution of the basic rights of human life that this exhibition speaks, above all, of hunger arising from so much social inequality. In light of what is evident in every corner, although many continue to turn a blind eye, the exhibition is a subtle and poetic invitation to bring awareness about the urgencies of the world.

“PÁTRIA AMADA?”: OU UMA CANÇÃO DO EXÍLIO PARTICULAR.

por Taisa Palhares

A primeira visão de “Pátria amada?” de Edgar Racy sugere para o observador a aplicação lúdica da disciplina construtiva, em que formas geométricas se repetem em pequenos conjuntos de diferentes sequências combinatórias, criando a sensação de um jogo no qual o trabalho teria seu sentido revelado. Mas a delicadeza e a sutileza desses pequenos desenhos enganam: depois do primeiro estímulo visual, num olhar detido e aproximado, percebe-se a existência de palavras livremente impressas em baixo relevo acompanhando cada composição. “Amor eterno”, “Braço forte”, “Brilhou no céu”, “De amor”, “Dessa igualdade”, “Essa grandeza”, “Idolatrada”, “És tu Brasil”, “No teu seio”, “Ó liberdade”, “Nossos bosques”, “Terra adorada”, entre outras, trazem à mente o hino pátrio, assim desconstruído e reorganizado numa nova sequência aleatória. Esses fragmentos de frase, quase como ruínas de uma paisagem fictícia, produzem de imediato imagens por meio da música que evocam: breves instantâneos de uma promessa de país, como um desejo acalentado por muito tempo, e que se encontra em desmonte.

Por isso, não consigo deixar de pensar nesse trabalho como uma nova canção do exílio, na qual Racy registra, ao repetir as palavras tão banalizadas do hino nacional, o sentimento de luto e melancolia pela perda do lugar, “a pátria amada”, que não existe mais. No entanto, o trabalho não deixa de ter um certo humor. A partir das formas geométricas da

1 Lembramos que a “arte rupestre” já utiliza o carvão como material artístico.

bandeira do Brasil (o retângulo, o losango e o círculo), Racy inventa paisagens pela combinação casual dos três elementos que, reconfigurados, carregam uma ambiguidade aberta a um futuro, no mínimo, de outras possibilidades.

Desde seus trabalhos anteriores, o artista explora a materialidade das obras pela reutilização de resíduos (plástico, vidro, serragem, telhas, tijolos, tecido, entre outros), que são manipulados até perderem seu aspecto reconhecível, para enfim servirem como matéria para construção de pinturas, esculturas e desenhos quase minimalistas. No caso da série em questão, Racy escolhe trabalhar com carvão, o que não deixa dúvida sobre as implicações políticas do trabalho. Rico em carbono, por um lado o carvão remete ao grafite e tinta negra utilizada para impressão de gravuras, sendo um material presente há muito tempo na história da arte para produção de inscrições e figuras¹. Por outro lado, enquanto combustível o carvão é símbolo da revolução industrial iniciada no século 18, e que culmina hoje com a destruição total do meio ambiente. Além disso, é preciso lembrar que nos últimos dois anos as florestas brasileiras sofreram queimadas criminosas que resultaram em um índice elevado de desmatamento. Neste sentido, para alguém que vive no Brasil hoje, a cor e a textura do carvão remetem às cinzas de madeira e às nuvens de fumaça negra que invadiram as cidades brasileiras nos últimos anos.

Com a série “Pátria amada?”, Edgar Racy reafirma sua capacidade de sintetizar, a partir do deslocamento preciso de materiais, formas e referências relativamente prosaicas, um sentido político para a arte. Sem recorrer a grandes discursos eloquentes ou tentativas de análises históricas engajadas, sua obra responde aos problemas do presente mediante um olhar sutil, aberto às fissuras de um mundo que ainda pode mudar de rota.

“PÁTRIA AMADA?” (BELOVED HOMELAND?): OR A SONG OF PRIVATE EXILE.

by Taisa Palhares

At first glance, Edgar Racy’s “Pátria Amada?” proposes a playful application of the constructive discipline to the observer, where geometric shapes are repeated in small sets of different combinatory sequences, creating the sensation of a game in which the work would have its meaning revealed. However, there is something beguiling about the finesse and subtlety of these small drawings. After a first visual stimulus, in an attentive and close look, one can see the existence of words, freely printed in bas-relief, accompanying each composition. “Amor Eterno” (Eternal Love); “Braço Forte” (Strong Arm); “Brilhou no Céu” (Shined in the Sky); “De Amor” (Of Love); “Dessa Igualdade” (Of This Equality); “Essa Grandeza” (That Greatness); “Idolatrada” (Idolized); “És Tu Brasil” (Art Thou, Brazil); “No Teu Seio” (In Thy Bosom); “Ó Liberdade” (Oh, Liberty); “Nossos Bosques” (Our Groves); “Terra Adorada” (Adored Land), among others, bring the national anthem to mind, deconstructed and reorganized in a new random sequence. These sentence fragments, almost like ruins of a fictitious landscape, immediately produce images through the music they evoke: brief snapshots of a country promise, similar to a long-cherished but dismantled desire.

Therefore, I cannot help envisioning this work as a new song of exile, in which Racy registers, when repeating the banalized

words of the national anthem, the feeling of mourning and melancholy for the loss of place; “the beloved homeland” that does not exist anymore. However, the work is not without certain wit. Using the geometric shapes of the Brazilian flag (the rectangle, the rhombus and the circle), Racy creates landscapes through the casual combination of the three reconfigured elements that carry an ambiguity open to, at least, a future of other possibilities.

Since his previous works, the artist explores their materiality through the reuse of waste materials (plastic, glass, sawdust, shingles, bricks, fabric, and others), which are manipulated until they lose their recognizable aspect to finally serve as material for the construction of paintings, sculptures and almost minimalist drawings. In regard to Racy’s current series, he chooses to work with charcoal, leaving no questions about the political implications found in his work. On the one hand, the rich-in-carbon charcoal refers to graphite and black ink used in prints, and as a material that, for a long time, has been present in art history in the production of inscriptions and images 1. On the other hand, as a fuel, the charcoal (coal in this case) is a symbol of the 18th century Industrial Revolution, and peaks today with the stark destruction of the environment. In addition, it is worth remembering that over the last two years, Brazilian forests have been targets of criminal fires, which forged high rates of deforestation. With this in mind, for someone who lives in Brazil today, the color and texture of the charcoal outlines the wood ashes and black smoke clouds that have invaded Brazilian cities in recent years.

With the series “Pátria amada?” (Beloved Homeland?), Edgar Racy restates his ability to synthesize a political sense of art from the precise displacement of materials, forms and relatively prosaic references. Without resorting to great eloquent speeches or attempts at engaged historical analysis, his work responds to the issues of the present through a subtle look, open to the fissures of a world that can still change its course.

Note that “rock art” already uses charcoal as artistic material.

SOBRE MATERIAIS E SINGULARIDADES FORMAIS EM EDGAR RACY

por Ana Avelar

Edgar Racy maneja como material para o trabalho artístico os resíduos resultantes da produção industrial, tocando um assunto deveras incômodo em tempos de revisão do padrão de consumo contemporâneo. Racy emprega seu olhar interessado pela forma para metamorfosear o material, em outras palavras, trata-se de um artista que lança mão da inteligência formal para subverter essa mesma inteligência ao utilizar nessa operação sobras apropriadas do descarte. Sua compreensão da beleza passa por um olhar que desloca e, frequentemente, descasca o objeto primeiro, revelando sua estrutura. Os objetos finais são elegantes, às vezes complexos formalmente, algo curioso quando nos damos conta de onde provêm e de sua funcionalidade anterior.

Nos bidimensionais, a operação é semelhante: um jogo surge ao descobrirmos os materiais que cobrem as telas, todos restos da vida cotidiana nos centros urbanos. Nossos rastros de civilizados. Sem as fichas técnicas, é difícil perceber que as telas estão cobertas de estilhaços de vidros de garrafas, pequenos pedaços de papel jornal, serragem, fragmentos de uniformes e cobertores, louças, telhas, tijolos, bitucas de cigarros, reduzidos até que fiquem descaracterizados e adquiram

um aspecto sedutor, conferido pela cor, textura ou forma. Em alguns bidimensionais, a linguagem enxuta aparece nas palavras que podem configurar metáforas ou conferir sentido ao material. Surgem aí retratos e paisagens. Se os objetos conversam com a escultura moderna e contemporânea, os bidimensionais tecem relações com os lugares do debate pictórico.

Nesses anos, Racy manteve-se atento ao percurso artístico que se propôs ao coletar incessantemente tais materiais e acumulá-los em casa. Ao rearranjá-los, num movimento sutil e minimalista, o artista diz de nossas atividades cotidianas, de quem somos na cidade de hoje. Ao mesmo tempo, são trabalhos que em vez de discutirem o efêmero, buscam o permanente, falam da memória que habita nos objetos e o quanto eles próprios nos falam sobre o mundo que nos circunda (e que criamos). O ambiente da mostra de Racy é aquele de seu ateliê, com peças dispostas de maneira a salientar sua singularidade formal. Entretanto, são mais do que o poder de seu estímulo visual, pois percebemos que nelas há algo de estranhamente familiar.

ON MATERIALS AND FORMAL SINGULARITIES IN EDGAR RACY

by Ana Avelar

Edgar Racy handles residues from industrial production as material for his artistic work, touching on a somewhat uncomfortable subject in times of a revision in the pattern of contemporary consumption. Racy employs his gaze, interested in the form to metamorphose the material. In other words, this is an artist who lets go of formal intelligence in order to subvert this same intelligence by using appropriate discarded material.

His understanding of beauty goes through a gaze that displaces and, often, peels the object first, revealing its structure. The final objects are elegant, at times formally complex, curious when we realize where they come from, and their former functionality.

In the two-dimensional works, the operation is similar: a game arises when we discover the materials that cover the canvas, all remnants of everyday life in urban centers. Our traces of the civilized. Without the exhibit descriptions, it is difficult to see that the canvases are covered with shards of glass bottles, small pieces of newspaper, sawdust, fragments of uniforms and blankets, dishes, tiles, bricks, cigarette butts, reduced until they are de-characterized

and acquire a seductive appearance, conferred by color, texture or shape. In some of the two-dimensional works, lean language appears in words that can configure metaphors or give meaning to the material. Portraits and landscapes appear. If the objects converse with modern and contemporary sculpture, the two-dimensional works weave relations with the places of pictorial debate.

Over the years, Racy has remained attentive to the artistic course that he himself proposed, by incessantly collecting these materials and accumulating them at home. In rearranging them, in a subtle and minimalist movement, the artist speaks of our daily activities, of who we are in today's city. At the same time, they are works that instead of discussing the ephemeral, seek the permanent, talk about the memory that inhabits objects and how much they themselves tell us about the world that surrounds us (and that we create). The ambience of Racy's show is that of his studio, with pieces arranged so as to emphasize his formal singularity. However, they are more than the power of their visual stimulus, for we perceive that there is something strangely familiar about them.

Edgar Racy trabalha com um material que é o elogio da transparência e fragilidade: o vidro. Desde o começo ele explora essa película diáfana, quase invisível que, no entanto, tanto veda o trânsito do corpo quanto faculta a passagem do olhar. Quanto a este, não se furta de um flerte com essa matéria gêmea: por ser aéreo, regozija-se deslizando por sua superfície, trespassando-o refratando-se, ou rebate-se em reflexos. Racy tensiona o material, submete-o ao seu próprio peso, e vai retirando como resultado as infinitas nuances através das quais esse corpo etéreo faz-se presente.

Mas, não é somente do corpo do material que suas obras tratam, e por isso a força da pesquisa. Afinal, a fragilidade do vidro implica em perigo para nosso próprio corpo. Do centro da sua beleza plácida irradia sua possibilidade de uma violência súbita, feitas de estilhaços e fagulhas microscópicas, capazes de reagir ao menor desafio.

Por isso cercamo-nos de tantos cuidados na contemplação dos seus trabalhos. Nosso rodeio receoso decorre da projeção virtual desse material: uma clareira feita de vazio e medo.

Agnaldo Farias
Curador e crítico de arte

Edgar Racy works with a material that expresses the eulogy of transparency and frailty: glass. Since the beginning, he explores this almost invisible diaphanous pellicle, which halts the flow of the body as much as it grants the gateway of sight. Furthermore, a flirt is not to be seized by this twin matter: due to its aerial differentia, it rejoices itself through the surface, piercing it, refracting or exposing itself in reflections. Racy tensions and submits the material to its own weight, gathering as a result, endless nuances through which this ethereal body is now present

However, not only do his works rise from the body of the material but also from the power of research. After all, the frailty of glass implies danger to our own body. From the core of its peaceful beauty, the material irradiates its possibility of sudden violence, shaped as shards and microscopic sparks, capable of reacting to the smallest challenge.

For this reason, we surround ourselves with so much diligence when contemplating his works. Our fearful insight elapses from the virtual projection of this material: a clearing made of emptiness and fear.

Agnaldo Farias
Curator and art critic

Sobre o aspecto da utilização nas artes plásticas de materiais rejeitados na indústria, Edgar Racy os utiliza na sua produção artística. Usando mistura de várias ceras utilizadas na fundição de armamentos bélicos, constrói peças que exprimem o oposto ao que o material inicialmente teve como propósito,

Partes de armamentos bélicos reproduzidos inicialmente em cera matriz e em seguida substituídas pelo metal, se transformam em blocos de cera, coincidentemente da cor verde exército. A partir daí, utilizando a cor vermelha sobre a superfície verde, exprime fatos sobre o assunto, enfocando geralmente o oposto ao que o material teve como função inicial.

Algumas vezes, utiliza o próprio material para produzir palavras ou letras em forma de protesto, outras vezes produz peças que protegem o espectador ou simbolizam o efeito causado pela produção Bélica.

Edgar Racy uses discarded materials from industries in his work, arranging their use in the visual arts. With a mixture of different waxes, used in weaponry casting, he builds pieces that embody the opposite of what the material was initially designed to.

Weaponry parts, firstly built on wax and then replaced by metal, become green blocks of wax, coincidentally, the hue of the Brazilian army. Thenceforth, Edgar uses red hue over the green surface, exhibiting facts about the subject, usually focusing on the opposite to what the material had as its initial use.

He sometimes manipulates the material itself to produce words or letters as a way of protest. Other times, he produces works that protect the viewer or symbolise the effect caused by the arms industry.