

*Tratado desconjuntado
a respeito da crise da perspectiva e da
poética do colapso*

Helena Dalbone Freire

*Tratado desconjuntado a respeito
da crise da perspectiva
e da poética do colapso*

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Universidade de
Brasília, como parte dos
requisitos para obtenção do
título de mestre na linha de
pesquisa Deslocamentos e
Espacialidades, área de
concentração Métodos,
Processos e Linguagens.

Orientadora
Profa. Dra.
Cecilia Mori Cruz



UnB

Brasília | 2025

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Artes

FREIRE, Helena Dalbone.

Tratado desconjuntado a respeito da crise da perspectiva e da poética do colapso / Helena Dalbone Freire. Brasília: UnB/IdA

PPGAV, dezembro de 2025.

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2025.

1. Tridimensionalidade. 2. Pintura. 3. Vazio. 4. Abjeção. 5. Processos de Ateliê.

Dedicatória

Dedico às estudantes vítimas de feminicídio, violência, assédio, abuso e autoextermínio ocorridos no Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília, onde me dediquei ao longo de dez anos, até agora, à minha vida acadêmica.

Agradecimentos

Agradeço à minha avó Wilma pelas incontáveis convivências no quintal de sua casa, onde pude brincar de documentar pássaros, flores, morangos e insetos com a Super 8 fora de operação. Gostaria de dizer muito mais, mas me faltam palavras.

Agradeço à minha tia-avó Cida, que é madrinha de minha mãe, que é madrinha de sua filha Marcela, que é minha madrinha. Marcela, muito lhe agradeço por cuidar de mim. Tia Cida, muito obrigada por me acolher e por me deixar conviver com todos os bixinhos resgatados, pelos banhos de mangueira na piscina e pelos incontáveis filmes.

Agradeço ao meu tio-avô Toninho por toda doçura, paciência e brincadeiras, em especial a de onça pintada. Por compartilhar a beleza dos pássaros e seus voos.

Agradeço aos meus primos e primas pela companhia nas férias. À minha tia-avó Isabel pelo livro de poesia que li e reli incontáveis vezes e ao vô da Bel por nos levar à praia. Agradeço, também, à minha tia-avó Ted, que me presenteou com meu cavalete que completou 20 anos. Ao meu tio-avô Emil, por me presentear com o “Fabuloso Destino de Amélie Poulain”, a primeira cópia de filme estrangeiro que vi. Agradeço imensamente aos irmãos tio Brasa e tia Vilce por me permitirem fazer parte de sua família. Ao meu tio Caduado pelas histórias de medo,

pelos dias na roça e pela conquista de pernoitar antes e após subir as montanhas.

Obrigada à minha avó Teresinha por me permitir sonhar com pelúcias e veados.

Ao meu irmão, Isaac, pela amizade e por compartilhar o crescer comigo.

As mulheres de minha família, pela coragem.

Aos homens de minha família, pelas gentilezas.

Ao meu pai, Roberto, e à minha mãe, Andréia, por me presentarem com o mundo.

Agradeço ao meu namorado e companheiro, Yuri, por tudo. Por acreditar nem-sei-no-quê, nem-sei em mim, por estar presente e ser muito paciente. Pela partilha do som do ventilador. Todos os dias juntos sinto que nos conhecemos novamente, nos apaixonamos novamente e mudamos sem nunca deixarmos de ser. Que você continue assim como eu continuo, que a gente se encontre.

Agradeço muitíssimo à minha orientadora Cecília Mori, por confiar na minha intuição e no meu humor. Por confiar, obrigada.

Agradeço às professoras e aos professores do Programa de Pós-graduação e graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília que somaram com meu trajeto acadêmico.

Agradeço ao Gê por me receber em suas orientações.

Agradeço à Karina pelos ensinamentos quanto a paisagem e as espacialidade.

Às minhas amigas pelo exemplo de mulheres aventureiras-guerreiras-boêmias-brilhantes-competentes-belíssimas.

Agradeço a Teresa pelos encontros e pelos cafés. Pelas leituras e pelas preciosas referências.

À Isabela, pelas festas do pijama e pelo carteadado.

À Nathália, por todo cuidado e esmero.

À Maria, por topar tudo e muito mais!

À Marina, por estarmos juntas diante de tudo que passamos, por todo acolhimento e compreensão.

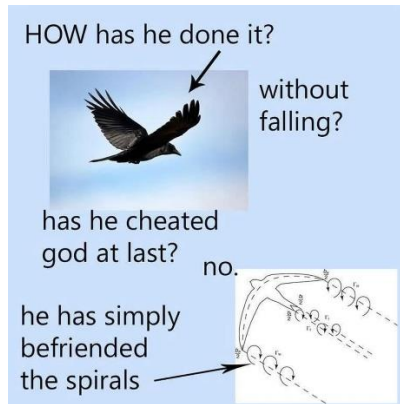
Ao meu grande amigo José, incansável, pela companhia, leituras, referências, lanches e rolês.

Ao meu amigo Luiz Jales, pelo pedal de domingo e o passeio na estufa de baunilhas.

Agradeço a todas as minhas amizades, eu amo muito vocês.

Agradeço a todas as artistas e aos artistas que me receberam em seus ateliês e compartilharam comigo seus processos. O trabalho só vale a pena nesse fazer.

Um agradecimento muito especial ao meu amigo Mateus, que, mesmo sem nos falarmos durante semanas e até meses, e sem saber sobre o que esta pesquisa se tratava, me mandou esta imagem por chat mês passado sem nenhum contexto:



REPRESENTAÇÃO conceitual da sustentação através de vórtices (spirals). [s.d.]. [Ilustração/Meme].

Por tanto amor, por tanta emoção
A vida me fez assim
Doce ou atroz, manso ou feroz
Eu, caçador de mim
Preso a canções, entregue a paixões
Que nunca tiveram fim
Vou me encontrar longe do meu lugar
Eu, caçador de mim

Milton Nascimento

Resumo

Este trabalho se inicia como escrita de artista que aborda a investigação, as práticas de ateliê e as contradições do processo artístico-investigado. O texto parte de questões conceituais da pintura e de escritos da arte contemporânea, utilizando teorias de filosofia, psicanálise e crítica de arte para sustentar um posicionamento transdisciplinar.

Definida como uma técnica de tradição geométrica de representação espacial, a perspectiva linear é abordada como um sistema restritivo. Em oposição, a noção de colapso é proposta no sentido de desmoronamento, ruptura ou perda súbita de rigidez, servindo como meio para a reconfiguração de materiais na criação artística. Essa dialética delimita a discussão entre a permanência da técnica da pintura e sua expansão em direção à tridimensionalidade e ao espaço instalativo.

A metodologia de ateliê é definida por um fazer lúdico e intuitivo, sendo o erro e a descontinuidade apropriados como elementos intrínsecos ao processo de ateliê e às práticas de composição que tangem a feitura das obras. Dentro desta proposta, o conceito de gambiarra emerge como uma solução inventiva e transgressora, que expõe a natureza rudimentar e abjeta dos materiais em vez de ocultá-los por meio de um acabamento tradicional.

A análise aprofunda-se na exploração da materialidade dos objetos e *readymades*; tecidos, cordas, fragmentos de vidro e chassis são reconfigurados e sobrepostos em composições que tangenciam o abjeto e o estranhamento, dissolvendo as fronteiras entre arte, objeto e mundo. Por fim, a investigação busca expandir fenomenologicamente a matéria, explorar poeticamente o desejo e analisar de forma crítica relações com obras contemporâneas e da história da arte. Tais definições são as diretrizes conceituais da produção artística e escrita apresentadas.

Abstract

This work begins as an artist's writing that addresses the investigation, the studio's practice, and the contradictions of the artistic-investigated process. The text takes as its starting point conceptual questions of painting and writings on contemporary art, using theories of philosophy, psychoanalysis, and art criticism to support a transdisciplinary position.

Defined as a technique of geometric spatial representation tradition, perspective is approached as a restrictive system. In opposition, the notion of collapse is explored in its sense of breakdown or sudden loss of rigidity, serving as an impulse for the reconfiguration of materials in artistic creation. This dialectic guides the discussion on the permanence of tradition of painting techniques and its expansion toward tridimensionality and the installative space.

The studio methodology is defined by a playful and intuitive making, with error and discontinuity being appropriated as intrinsic elements of the artistic process and the composition practices that touch upon the making of the artworks. Within this proposal, the concept of *gambiarra* (a Brazilian term for improvised, makeshift solutions) emerges as an inventive and transgressive solution that exposes the rudimentary and

abject nature of the materials instead of concealing them through a traditional finish.

The analysis delves into the exploration of the materiality of objects and *ready-mades*, fabrics, ropes, glass fragments, and stretchers are reconfigured into compositions that border on the abject and the uncanny, dissolving the boundaries between art, object, and the world. Finally, the investigation seeks to phenomenologically expand matter, poetically explore desire, and critically analyze relationships with contemporary and art historical works. Such definitions are conceptual guidelines for the artistic production and writing presented.

Sumário

Dedicatória	9
Agradecimentos.....	11
Resumo	19
Abstract	21
Sumário	23
Nota introdutória quanto ao formato e algumas coisinhas mais	25
Justificativa introdutória a respeito do material e metodologia.....	31
Eu faço do meu jeitinho	44
Juntando as peças do meu jeitinho.....	51
Nota sobre composição e justaposição	60
Superfícies e Topologias	80
Cores e escapulidas.....	93
O lastro do ótico.....	128
O corpo como entremeio na pintura	138
<i>Abstract non-sense</i>	148
O que são as coisas?.....	156
Tirar e por	181
O verso e o tátil.....	192

Uma conclusão sobre os efeitos de confeito prateado no bolo.....	211
Referências.....	215

Nota introdutória quanto ao formato e algumas coisinhas mais

Este trabalho apresentado como dissertação a título de Mestrado é uma investigação quanto a temas que atravessam a prática de ateliê, relação com os materiais e inquietações advindas de leituras e percepções quanto ao campo artístico, a conceitos científicos e acadêmicos. São trazidos para a discussão autores e autoras teóricas de diversos campos, tornando a escrita transdisciplinar quanto às áreas afins. Teorias filosóficas, metodológicas, historiográficas, textos críticos e curatoriais serão utilizados para embasar os questionamentos e posicionamentos.

Os temas permeiam abordagens quanto aos discursos dos espaços artísticos, linguagens artísticas, o fazer artístico em ateliê, como também em exposição e na vida cotidiana; a organização do trabalho e da realidade. Assim como as percepções quanto às experiências fenomenológicas e psíquicas de ações, obras e espacialidades.

A forma dada a esta dissertação é um tratado, um estudo formal e sistemático a respeito de algo, neste caso, minha prática artística. Apresento-o como desconjuntado, pois não há intenção por trás de sua redação para

além de sua própria discussão e dos devidos desdobramentos. É desconjuntado por ser uma coletânea de breves textos elaborados ao longo da pesquisa. Seus eixos conceituais, presentes no título, permeiam os capítulos, mas não necessariamente se encadeiam em estrutura.

Na verdade, é apresentado por mim como escrita de artista; esse formato prevê liberdade de pensamento alinhado ao que acredito ser esperado de uma artista-investigadora, ou artista-pesquisadora:

(...) Pois, ao aproximarmos as práticas do ateliê com as práticas da escrita de artista reafirmamos a autonomia da arte sem deixarmos de lado objetivos centrais dos escritos acadêmicos como a transmissão de conteúdos, as revisões metodológicas (e até epistemológicas) e articulações interdisciplinares, para dizer apenas algumas (MORI, 2018, p. 87).

A escrita de artista neste texto tende a ser reflexo e diálogo conceitual da produção artística autoral desenvolvida e analisada para este trabalho acadêmico. Preservando a autonomia desse pensamento próprio, remeto à apresentação da antologia “Escritos de Artistas: Anos 60/70”, de organização das pesquisadoras e críticas de arte Cecilia Contrim e Glória Ferreira, quem escreve:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a

produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte (FERREIRA, 2006, p. 10).

Na apresentação da organização dos textos de artista, Ferreira (2006) defende que, desde a década de 60, o pensamento plástico se desenvolveu em constante dialética na prática de escrita ao somar a prática artística ao pensamento teórico. Concepção e apresentação passam a coexistir imersos nos questionamentos institucionais e debates quanto às incertezas diante dos sistemas da arte. A criação de espaços para elaboração de significações dos códigos de trabalho e partilha processual da concepção artística pelos próprios artistas encontra espaços nos escritos, manifestos, declarações e entrevistas. Os escritos de artista são atravessados tanto pela política quanto pela poética (FERREIRA; CONTRIM, 2006, P.13).

Essa escrita em espiral se dá em rima com o trânsito de pensamento a fim de entender as complexidades entre o dentro e o fora, a forma e a dimensão que discutem processos de abstração envolvidos pela linguagem, visualidades, estatuto da imagem, aproximações entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, fenomenologia de presença corpórea como presença física e subjetiva. Ao se aproximar e distender as questões, as ideias se dão em torno de um método embasado no devaneio¹, referências textuais e visuais; obras históricas e contemporâneas

1 BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de P. Danesi. 3.ed. Martins Fontes: São Paulo, 2009.

são destrinchadas em conjunto com o corpo de trabalho artístico autoral desenvolvido.

Almeja-se dar conta da discussão da tridimensionalidade na pintura; é proposta a crise da perspectiva linear, tradição projetiva geométrica de representação do espaço, uniformizadora, restritiva e, por consequência, insuficiente ao achatar e planificar a visualidade do mundo em uma superfície. Diante desta condição estabelecida aqui como crise, a resposta encadeada é a derrocada da estrutura suporte rígida do pictórico, como saturada, em busca de novas formas a partir do colapso de seus materiais. O título do trabalho define dois grandes grupos pelos quais essa escrita se funde de maneira descompassada.

A crise da perspectiva linear permeia uma dissincronia com o concreto e o corpóreo: trata da tradição geométrica de representação projetiva do espaço e seu descompasso com as topologias e virtualidades. A perceptiva é uma ciência que abarca métodos de representação, de localização e de escalas de uma certa maneira, encarada neste trabalho como restritiva. Tal crise encontra a desintegração do colapso, possibilidades de reconfiguração espacial e poética.

Segundo o “Dicionário Etimológico Resumido”, a palavra colapso tem origem no latim *collapsu*² seu significado é: cair com, cair ao mesmo tempo, desabar,

desfalecer³. Sendo lapsus, pelo “Dicionário Latim-Português”: escorregada, queda, voo (das aves), curso (dos astros), corrente (dum rio), e de forma figurada: erro, falta, engano, e por sua vez *lapsō*⁴ escorregar com frequência, vacilar, cambalear, cair. Colapso, no “Dicionário Priberam da Língua Portuguesa”⁵ e no “Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”⁶, pode significar: diminuição súbita de atividade, prostração súbita, queda simultânea das paredes de uma estrutura, perda súbita de consciência, síncope, desmoronamento, ruína ou desintegração de uma estrutura, sistema etc., perda de rigidez, diminuição da eficiência e tamanho de qualquer coisa, diminuição súbita e considerável, depressão ou achatamento, estado da flor ou folha que se fechou, estado de decadência ou degradação, destruição ou derrocada de uma estrutura.

2 NASCENTES, ANTENOR. **Dicionário Etimológico Resumido (Coleção dicionários Especializados – 1)**. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1966. p. 186

3 MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. **Dicionário de latim-português**. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2001. p.150.

4 Ibidem, p.386.

5 COLAPSO. **DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Lisboa: Priberam Informática, [s.d.]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/colapso>. Acesso em: 24 nov. 2025.

6 COLAPSO. **MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. São Paulo: Editora Melhoramentos/UOL, [s.d.]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=XKkb>. Acesso em: 24 nov. 2025.

A fim de contornar a rígida organização da palavra como matéria no texto, apresento uma escrita espiral em torno das várias formas de perspectivas e tropeços.

505 A - B - C - D - E - F - G - H - I - J - L - M -

perspectiõ, õnis {perspicio} *f.* conhecimento aprofundado

perspectõ, às, ãre {per, specto} *v. tr. e intr.* 1. examinar com atenção; 2. olhar até ao fim

perspector, õris {perspicio} *m.* aquele que sonda

perspectus, a, um ④ *part. de perspicio* ⑤ *adj.* 1. bem examinado, aprofundado, meditado, bem observado, sondado; 2. evidente, manifesto, reconhecido, provado

perspecûlor, âris, âri, âtus sum {per, specular} *v. dep. tr.* observar com atenção, observar a fundo

Helena Dalbone. **Captura de tela do Dicionário Latim-Português.** 2025.



EU TINHA ENTRE NOVE E DEZ ANOS QUANDO BRINCAVA DE GEÓLOGA COM MINHA COLEÇÃO DE PEDRAS (MINERAIS) NOS JARDINS DA GARAGEM DO PRÉDIO EM QUE MOREI ENTRE DE 2007 E 2008 EM LA PAZ, BOLÍVIA. ENTERREI VÁRIAS PEDRAS E DEPOIS ME PUS A DESENTERRAR. COM ÍMPETO, CRESCENTE IMPACIÊNCIA

E TRISTEZA, CAVEI VÁRIOS BURACOS EM BUSCA DA MINHA PEDRA FAVORITA. NUNCA A ENCONTREI. SUPONHO QUE O INÍCIO DESTA INVESTIGAÇÃO SE DEU AÍ.



Justificativa introdutória a respeito do material e metodologia

Os trabalhos e obras apresentadas referem-se à persistência da discussão pictórica na série de objetos produzidos. Inicialmente, serão discutidos o visível e o invisível produzidos ainda na infância, com foco no desenho e sua persistência na produção em ateliê, e retomados ao longo do texto. A experiência do desenho passa a desdobrar-se em formatos mais elaborados, reformulando suas características figurativas e tradicionais de encontro a objetos, materiais e métodos que configuram a ideia de projeto. O sentido do desenho e do projeto dialoga com a passagem do interior para o exterior da

artista, mas também das espacialidades e dos deslocamentos experimentados.

A pintura tradicionalmente de cavalete não se configurou na produção da pesquisa, apesar de estar presente na discussão. A respeito, será elaborada de forma mais explícita a tridimensionalidade pictórica como estágio final do desenvolvimento desta pesquisa. Segundo o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, 2012, em “A Pintura Encarnada”, as qualidades ópticas presentes no aspecto pictórico, como temporalidade, invisibilidade e imprevisibilidade, não se restringem apenas ao visível, mas haveriam de ligar-se à tatilidade. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43) Dito isto, o tocar permeia o visível, nem que seja como remetentes cuja temporalidade escapa e as visualidades atravessam o encontro entre corpos, nem que seja pelo desejo.

O entrelaçamento entre linguagens desenvolvido nos anos 60 e 70, décadas consideradas por vários historiadores da arte como o início e o estabelecimento da chamada arte contemporânea, faz com que a arte passe a se desmaterializar a partir da apropriação, por parte dos artistas, do discurso consciente e das escolhas inventivas de transformação dos objetos, materiais, suportes e linguagens no processo de criação. Segundo Glória Ferreira:

As transformações do estatuto do objeto de arte e a presença de novos materiais, aliada à importância da conceituação, à expansão do circuito de arte, redefinem igualmente as relações dos artistas com esses agentes, bem como instauram e

redimensionam as novas funções e modalidades de intervenção (FERREIRA, 2006, p. 23).

A crítica e curadora, em seguida, ressalta que o agenciamento de múltiplas significações da materialidade dos objetos passa a ser considerado como também definidor das obras, em contrapartida ao movimento de emulação dos cânones da história da arte como referência definidora (FERREIRA, 2006, p. 23). Ao voltar suas energias de forma revolucionária para questionar as narrativas tradicionais, as categorias artísticas e a finalidade expositiva em galerias e museus, alguns artistas voltaram-se também para seus contextos, questões metalinguísticas e conceituais próprias quanto ao ofício artístico, como também formas de elaborar a arte como epistemologia em si.

O artista Hélio Oiticica, em 1986, escreve “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. Logo no início do escrito, ressalta o tempo como elemento ativo no seu trabalho e sua relação espacial cromática, que esses pontos de interesse surgem ao perceber a atividade da cor na superposição na verticalidade do espaço como uma problemática a ser elaborada (OITICICA, 1986, p. 82).

A perspectiva como técnica representa os objetos e como eles se localizam e organizam no espaço. Sua aplicação e desenvolvimento podem ser observados nas obras históricas durante o período renascentista. Fundando uma maneira não apenas de representação, como conceitualmente, apresentação em si. Consolidando uma

narrativa de como interpretar as representações do espaço de forma autorreferencial.

Segundo o pesquisador e crítico de arte Alberto Tassinari, em “O espaço moderno”, o não-perspectivo é entendido a partir da negação: uma oposição, um contraponto, uma reação (TASSINARI, 2001, p. 17). O espaço não-perspectivo como oposição passa a ser uma equivalência ao se basear no movimento anterior e assim o reforça, pois é a partir dele que é pensado. Sua polarização conceitual aparenta uma simetria dicotômica, visto que a representação do espaço passa por uma cisão de equivalências, apresentando questões remanescentes tangenciais à aplicação técnica da perspectiva.

Os movimentos modernistas rompem com expectativas formais advindas das tradições acadêmicas no que se refere a técnicas de pintura, uso de técnicas de perspectiva e profundidade pictórica tradicional voltadas para representação idealizada. Oiticica, (1986, p. 82) em uma discussão contemporânea, propõe uma discussão temporal e espacial cromática no qual a cor toca o espaço para além da verticalidade tradicional da apresentação do quadro. Algo oposto à noção de pintura como janela, apenas, mas um agente pulsante na arquitetura, nos espaços entre os objetos e em si próprios.

A teoria da perspectiva linear e geométrica é uma abstração. Uma síntese proposta de decantamento da realidade, sua construção é feita a partir da grade, entendida como *gride*, uma série de construções geométricas perfeitas em que é possível rearranjar a realidade imperfeita

e reapresentá-la como uma verdadeira musa, idealizada e inalcançável, construída em referência, ou seja, o espaço perspectivo é inexistente para além de sua aplicação.

A realidade imperfeita é reformulada para encaixar no projeto-projeção-desejo de uma perfeição humana que distinguiria sua capacidade criadora de uma realidade limitada e imperfeita, entendida como natureza. Antes, sendo esta entendida pela religião cristã como perfeita, dádiva da vida corrompida pela noção de pecado original humano, a curiosidade e desobediência que desafiaram a Deus.

No Renascimento e posteriormente nas ideologias positivistas, a curiosidade passa a ser entendida como a busca pelo pensamento científico, substituindo o desejo curioso suprimido religiosamente pelo desejo do avanço do conhecimento científico em busca de uma verdade. Como sistemas de crenças, a dúvida e sua permanência na ordem do desejo e da curiosidade seguem sendo vistas como algo a ser superado.

Ao entendermos essa mudança de sistema de crenças como uma evolução do pensamento científico baseado em novas hipóteses, é possível também entender o desenvolvimento artístico como uma atualização da expressão da subjetividade humana. De acordo com a artista e pesquisadora Zalinda Cartaxo (2006, p. 12), “A utilização de novas tecnologias ou novos meios, muitas vezes, está acordada a estéticas históricas”. Sendo assim, uma ideologia radicalmente tecnológica, científica e histórica. Ao compreender a expressão estética como construção, esta

perpassa pelo contexto político intrinsecamente imperialista e colonial, apesar da aparente cisão entre monarquia, religião e avanço científico. Aparentemente, pois, seguia atuando em conjunto para manutenção social dos dispositivos de poder e sua expansão predatória tipicamente imperialista e colonial, sendo o Renascimento como um elogio e um retorno às ideias sensíveis do império greco-romano.

Os recursos estéticos de apresentação e representação artística podem ser entendidos como ferramentas de reelaboração da realidade inalcançável, no caso da naturalidade almejada a partir de um referencial abstrato: técnico, matemático, sagrado etc. Excluem a impureza e a imundice em oposição à delimitação do significado ordenado almejado. Dinamicidade temporal e liberdade espacial inexorável das selvagerias próprias de todo ser. Distanciamento e exclusão advindos da síntese reducionista procedente de uma nova idealização e sua aplicação de forma discursiva no movimento cultural.

A discussão aqui a ser elaborada parte desse ideal de materialidade como realidade física, entendendo-a como uma face da realidade. Seu caráter lógico, racional e preciso confluem de forma esterilizante. Restrita e limitada projeção, pois se apresenta como “a-vida”, uma “não vida”, uma realidade construída já cristalizada na noção de uma eternidade atemporal e imutável, logo a parte do mundo na medida em que fragmenta a experiência do visível, espacial e temporal.

Na visão do antropólogo e filósofo Bruno Latour (2020, p. 79), as mudanças de paradigmas que ocorreram na modernidade, consequência do pensamento materialista, não consideraram as variações climáticas. Segundo ele, na obra “Onde aterrar? como se orientar politicamente no antropoceno”, 2020, existem razões de filosofia política para o distanciamento do conceito original de natureza para uma série de concepções mensuráveis apenas por abstrações científicas.

Stefano Mancuso (2009), fundador da neurobiologia vegetal, no capítulo “A planta da cidade”, em sua obra “A planta do mundo”, menciona as pinturas renascentistas da “*Città Ideale*” atribuídas ao arquiteto e urbanista Leon Battista Alberti, 1404-1472. O espaço urbano ideal, designado para ser habitado pelas pessoas, já se configurava em sua origem como excludente em relação aos demais seres não humanos.



GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE.

Città Ideale. 1480-1490.

Fonte: <https://gndm.it/opere/citta-ideale/> Acesso em: 26 nov. 2025.

Dentro da lógica apresentada assume-se o espaço hipotético traduzido de forma científica entendido como verdadeiro, sendo assim um denominador comum na oposição à tradição e uma construção negativada do espaço ao longo da modernidade: se arte moderna é anti-perspectiva (anti-visão do espaço), é por consequência antiespacial. Para Tassinari, “E o que se vê é um espaço perspectivo que se estende a partir de seus olhos se faz passar pelo espaço enquanto tal.” (TASSINARI, 2001, p. 19.)

Sendo assim, uma construção e reelaboração de uma espacialidade intrínseca a um sistema dialético e relacional cuja concepção reforça e é reforçada pela própria noção de perspectiva. A pintura é tomada então como uma tradução, realocação e produção de distinção entre a existência real e a realidade pictórica.



CENA 15 - QUARTO DE MARINA E JOAQUIM

Marina e Joaquim conversam, no quarto.

MARINA

Ele disse que é
filme de monstro,
futuro, essas coisas.

JOAQUIM

Monstro ou futuro?

MARINA

Filme de monstro
ou filme que se
passa no futuro, de
ficção, coisa que
não existe.

JOAQUIM

Não entendi. Filme
de monstro ou de
futuro? Pode ser
monstro e ser no
passado, monstro
do pântano, dinos-
sauro. E pode ser
no futuro sem
monstro, com fo-
guete, gente de
capacete e roupa de
plástico. Ficção é o
quê?

MARINA

Você tinha que ter
perguntado para a
mulher!

JOAQUIM

Pergunta você!

CENA 16 – SUBPREFEITURA

Na subprefeitura, Marina escuta, Marcela lê o dicionário.

MARCELA

(lendo) Ficção: substantivo feminino, ato ou efeito de fingir. Construção, voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária, fantasiada, fantástica, quimera, mentira, farsa, fraude.

MARINA

(baixinho) É crime?

MARCELA

(baixinho) Acho que não, no caso de um filme. Vocês podem fazer um filme de ficção, uma história, que se passa num riacho em obras.

MARINA

Uma história que se passa num riacho em obras?

MARCELA

Qualquer coisa! Só o

que não pode acontecer é devolver dinheiro para o governo federal!

MARINA

Precisa ter monstro?

MARCELA

Aqui não fala em monstro. (lê) Criação imaginária, criação fantasiosa, fantástica; quimera.

MARINA

O que é quimera?

Marcela procura no dicionário.

MARCELA

(lendo) Monstro mitológico que se dizia possuir cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas.

CENA 17 - ESCRITÓRIO DA FÁBRICA

Marina, Joaquim e Silene, no escritório. Silene está na mesa, ao computador. Marina arquiva notas, Joaquim bebe café.

JOAQUIM
Não falei que tinha
que ter monstro?

MARINA
Não, não falou.

JOAQUIM
(indignado) Não falei?!!

MARINA
Não, você falou
"ficção científica".

JOAQUIM
E monstro não é
ficção científica?

MARINA
Depende do monstro. Ela disse que quimera é um monstro mitológico.

JOAQUIM
E mitologia não é
ficção científica?

MARINA
(rindo) Claro que não! Mitologia é

como religião, história.

JOAQUIM
(rindo) Monstro é história? Que ignorância!

MARINA
Ignorante é você!

SILENE
Calma aí! Vocês não vão brigar por causa de mitologia! Se vão, vão brigar em casa, que vocês estão atrapalhando meu serviço.

JOAQUIM
Que serviço, você está jogando Lemmings.

SANEAMENTO,
BÁSICO, O FILME⁷

⁷ FURTADO, Jorge. Roteiro: **SANEAMENTO BÁSICO, O FILME**. Versão de 01/01/2005. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2005. Roteiro [online]. Disponível em: <https://roteirose narrativas.com.br/wp->



Eu faço do meu jeitinho

Pesquisa, no sentido de investigação⁸, não é sinônimo de produção; o ateliê é mais próximo de um laboratório do que de uma fábrica. E, em analogia ao trabalho científico, raramente meu objeto de estudo se inicia no laboratório. Sinto uma intuição, percebo algo. Raramente acontece quando estou trabalhando no espaço do ateliê; em geral, acontece quando estou vivendo. Para o teórico literário Maurice Blanchot, os acontecimentos retornam e são reinseridos no tempo novamente:

O tempo é capaz de um truque mais estranho.
Certo incidente insignificante, que ocorreu em
dado momento, outrora, esquecido, e não apenas

content/uploads/2022/10/Saneamento_Basico.pdf Acesso em: 21 out. 2025.

8 WESSELING, Janneke. **Da Esponja, pedra e o entrelaçamento com o aqui e o agora: Uma Metodologia da Investigação em Arte**. In: Artistic research does. Porto, vol. 2, 2016. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/publicacoes/artistic-research-does-2/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo (BLANCHOT, 2005, p. 16).

Na selvagem afinação de tais instantes/encontros, é possível perceber o vazio ambíguo entre eles; a tomada de consciência do encurtamento de distâncias que os intercalam os torna notáveis. Tal distância temporalmente cíclica é espaço de criação, construção e encontro de si. Nessa afinação encontro um espaço construtivo-compositivo. O instante muitas vezes pode não ser prolongado, mas suas conexões e suas uniões em conjunto podem vir a ser frutos do desejo de domesticar o incontrolável. A redescoberta acontece apenas uma vez; mesmo em repetição, o resto se torna o exercício da coincidência. E ao se demorar sobre um instante em correlação aos outros, os instantes passam magicamente a se multiplicar. Blanchot (2005, p. 7) fala de um fazer lúdico, na distração dar sentido à inquietação, sem imediatismos, utilidades ao navegar por essa superfície em construção.

Penso nesse meu fazer artístico como um jogo intelectual, em especial como um quebra-cabeça. Encaro esse quebra-cabeça como uma formulação em colagem, possibilitando operações e composições. Para Tassinari, a colagem como linguagem permite que o espaço moderno se torne “disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode perceber ao olhar a obra” (TASSINARI, 2001, p. 43).

Determino operações segundo os fragmentos ou, se o fragmento for a própria operação, busco os fragmentos faltantes para remodelar essa superfície de instantes. Ou, melhor, configurar na complexidade da definição: (...) do latim *configurare*, “moldar conforme um padrão”, de *com*, “junto”, mais *figura*, “forma, aspecto”, derivado de *ingere*, “dar forma”.⁹

Verbo [[editar](#)]

con.fi.gu.rar, transitivo

1. dar ou tomar [forma](#)
2. representar em [pensamento](#)
3. revestir-se de características
4. (*ciência da informação*) estabelecer, em um [programa](#), as opções que definem a preferência do [usuário](#) e atendem às exigências do [computador](#) e do [sistema operacional](#) em que ele está instalado
5. ajustar as características de um [componente](#), [dispositivo](#) ou computador, de modo a permitir que este funcione harmoniosamente com os demais elementos a que está conectado

Talvez a metáfora literal do quebra-cabeça não seja a mais apropriada devido à ambição de encontrar uma solução objetiva para a brincadeira. A certeza de um fim, meta ou completude de uma imagem. Como a arte é do

Helena Dalbone.

Captura de tela da página configurar do “Witionary”. 2025.

Fonte: <https://pt.wiktio-nary.org/wiki/configurar>

9 CONFIGURAÇÃO. In: **ORIGEM DA PALAVRA.** [2014?]. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/configuracao/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

campo das experiências e dos fenômenos, encontra-se mais sentido no ambíguo e nas suspeitas. Para o poeta, filósofo, físico e químico Gastão Bachelard (2010a, p. 57), critica “os valores de certeza estão mais ligados à preparação experimental do que aos resultados da experiência”. É importante no processo artístico permitir-se deixar o resultado em aberto, pois é essa uma das aberturas para a experiência poética.

A partir do erro, as certezas e expectativas se desordenam, o planejamento sofre desvio. O retorno, correção como atualização, é o impulso da dinamicidade da entropia da vida sob o desejo humano de conceber uma realidade circunscrita em um sistema previsível. O erro envolve o ápice da imprevisibilidade. O erro interrompe.

O erro se apresenta como a própria descontinuidade. A interrupção, como parte do método, se torna a apropriação do extravasamento daquilo que não é possível dar conta e segue sendo intrínseco à própria realidade. Sendo equívoco uma escapulida, desvelamento e abertura para a potencialidade negativada no curso anterior. Descoberta interruptiva cuja única saída, no caso de um método, é a mudança de planos como fim e início (retornos sempre inéditos) inscritos no próprio processo. Nunca olhamos para a mesma coisa da mesma maneira.

Erro, descontinuidade e quebra do padrão como método. Sendo possível delimitar o método artístico como padrão aplicável e replicável ao assumir o resultado artístico como uma finitude processual. Ação ou um conjunto de ações experimentais que originam “coisas” passíveis de

serem denominadas arte. Assume-se o risco de irresolução da leitura como artística justamente por conta das incertezas.

Por isso, o atravessamento proporcionado pelo erro no processo significaria tanto uma ilegibilidade, obstáculo de compreensão, quanto uma possibilidade de descoberta e ressignificação, a imprevisibilidade característica e intrínseca ao próprio movimento das constâncias e inconsistências. Essas descobertas desveladas pelo inevitável impõem um regime de descontinuidade. Contraditoriamente, são apenas inevitáveis pelo método antes imposto.

Diante de uma sociedade na qual o trabalho tem se tornado sinônimo de resultado em forma de produtividade, é exigida uma conduta voltada para a própria produtividade em si. Conduta, no fim das contas, são normas e procedimentos. Existem métodos e condutas de trabalho. Quanto ao trabalho, Georges Bataille, em “O erotismo”, define a organização entre trabalho e desejo como: “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder a um impulso imediato comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2020, p. 64). Esse intervalo daria então conta da conduta humana de não corresponder aos excessos do desejo, visto que sua definição é completamente dependente de um equilíbrio entre o trabalho e os desejos.

Para conter a violência do desejo, inventou-se o “interdito” (BATAILLE, 2020, p. 65), categoria em que são

alocados os excessos e as violências. A única possibilidade de não interdito é a transgressão, e quando organizada “forma com o interdito um conjunto que define a vida social”. (BATAILLE, 2020, p. 89) Ou seja, a transgressão também organiza, por isso cometemos os erros, já que definições e certezas pré-estabelecidas encerram condutas.

Ao considerarmos o erro como uma transgressão, a que essa violência é direcionada se não ao próprio circuito fechado de um projeto sequencial de ações? Se a arte é atravessada pelo desejo ao se opor à utilidade, como seria possível encerrar uma metodologia se a utilidade é algo que “se tem” e o desejo, por definição, é o que não se tem?

À medida que possuímos, fechamos em nós, os reduzimos, ou seja, nesse deslocamento os elementos exteriores se reduzem à interioridade: “Esses elementos, nós os “discernimos” de fora, mas se não tivéssemos primeiro a experiência de dentro deles, sua significação escaparia.” (BATAILLE, 2020, p. 128) Sendo assim, quando alcançamos o objeto de desejo ao distingui-lo e compreendê-lo, como finalidade, o estamos diminuindo à nossa escala de racionalização que nunca aprisiona o desejo de fato e por isso sempre surge um novo desejo.

Para Bachelard, nas elaborações feitas em “A Poética do Espaço”, 2000, dentro e fora em composição circular se configuram como uma espiral, constante retorno e expansão: “No ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão

de histórias sem fim” (BACHELARD, 2000, p. 217). Ser não é fixo, está atrelado em constante contato com interior e exterior, como Bataille (2020) explica: expansão em retorno para si e retorno para si em busca de expansão. A essência, estando fora de si, excede em consistência.

Logo, a falha no método é o reforço da totalidade e da unidade do que está sendo delimitado como essencial, sendo a própria delimitação uma ficção, uma mentira, um engano. Sendo assim, o erro é uma mudança de rota, mas também um retorno à imperfeição definidora. A descon-tinuidade é justamente de encontro a uma continuidade, justamente como a transgressão (erro) organiza o trabalho, e vice-versa.

Por isso, compreendo o jogo do quebra-cabeça de “fazer arte” (método) como essa espiral lúdica do desejo, um fazer erótico de constantes descobertas: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. (...) dessas formas de vida social, regular que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos.” (BATAILLE, 2020, p. 42)



COMO SEI POUCO, E SOU POUCO,
FAÇO O POUCO QUE ME CABE
ME DANDO INTEIRO. (DE MELLO, 1975)¹⁰



Juntando as peças do meu jeitinho

A gambiarra, objeto e fazer, é reparo emergente nas falhas pulsantes do mundo, gestos e intencionalidades nas escalas mais humanas improvisadas diante de qui-proquós. Transparente, óbvia e fantástica, honesta por sua limitação e poética por suas infinitas improbabilidades. Passe de mágica em forma de engenhosidade. Como uma própria contradição da desconstrução e reconfiguração de artifícios, deslocamento estético em que o único valor estético é a função, mesmo que invertida.

10 DE MELLO, Thiago. **Para os que virão: PORTAL AMAZÔNIA**. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonas/alem-de-os-estatutos-do-homem-relembre-as-obras-marcantes-de-thiago-de-mello/>. Acesso em: 26 out. 2025.

Diante de um processo recente de definição e uma questão talvez antiga e talvez contemporânea, pesquisadores e estudiosos da língua portuguesa destrincham a tarefa de definir o que é o conceito de gambiarra. A gambiarra, por vezes processo e por vezes “algo”, surge na oralidade aplicada de diversos modos, sendo ela mesma um modo. Peço licença para citar na íntegra o parágrafo da dissertação de mestrado do pesquisador Rodrigo Boufleur, intitulada “A Questão da Gambiarra”, 2006:

Em resumo, entre algumas definições breves para gambiarra, encontram-se as ideias de adaptação, adequação, ajuste, conserto, reparo, remendo, encaixe, emenda, gato, improvisação, jeitinho, maquinação, artimanha, traquitana, trucagem, transmutação, técnica, bricolagem, assemblage. Percebe-se que o termo gambiarra pode receber conotações tanto positivas quanto negativas. Ela pode ser vista como uma atitude inventiva, inteligente, criativa; uma solução alternativa, imediata, não-convencional, não-prevista; um recurso ecológico; uma prática heteróclita, insólita, incomum; uma arte vernacular, autóctone, uma “tecnologia” popular brasileira. Por outro lado, é provável também que seja vista como um meio de “tirar vantagem”, um hábito irregular, ilícito, desonesto, marginal, ilegal, fraudulento: a dita malandragem. O termo gambiarra pode refletir ideias como feio, desleixado, precário, rústico, grosseiro, tosco, “feito na pressa, de qualquer jeito”, incômodo, efêmero, paliativo, volátil, informal,

popular, paralelo, inadequado, imperfeito, inacabado – ideias muitas vezes relacionadas à imagem de pobreza e precariedade. Ao que os fatos indicam, muitas destas maneiras de interpretar a palavra gambiarra representam um fenômeno relativamente recente, pois nem aos dicionários coube ainda introduzir uma nova acepção com tais definições. (BOUFFLER, 2006, p. 39)

A gambiarra surge em meu trabalho a partir de um apontamento feito pela minha orientadora, artista pesquisadora Cecília Mori, diante do acabamento de alguns trabalhos feitos por mim anteriormente. Entendo o estilo de acabamento como uma casualidade e sua significação conceitual em minha investigação é sua própria definição: eventualidade, acaso ou acidente. A importância do acabamento para mim é tão cara que renuncio a ela e deixo em aberto para ser contraditoriamente óbvia. Abro mão dela para que o expectador a veja não vendo.

Como no movimento erótico de descontinuidade e continuidade proposto por Bataille, minha intencionalidade é manhosa e sem vergonha. Indecente no sentido do impróprio ou inapropriado, sem cabimento. Houve duas situações, uma que apresenta certa recorrência e outra mais pontual, em que esse aspecto ficou claro para mim.

A primeira é, ou era, quando eu reduzia a falar de minhas obras sem nenhum juízo de valor e atribuí a elas esses significados, tal como Bouffler (2006) cita, “negativos”, sendo que não me interessava de modo algum fazer juízo de valor, apenas apresentar uma outra leitura que

não estivesse atrelada ao discurso especulativo de valorização da arte e generalizava os meus materiais como lixo, trambolho, qualquer coisa etc.

No fundo, todos os adjetivos que usava se referiam a um aspecto, a inutilidade deles. Coisa essa que, em boa parte dos discursos artísticos, define arte. Minha hipótese para o corte da conversa quanto aos materiais e represálias consequências de uma leitura errônea “como depreciação” é o fato de eu ser uma artista-mulher, talvez vista como iniciante, e uma mulher engraçada, meio desbocada e linguaruda (novamente sem juízo de valor). Afinal, como podem saber mais do meu trabalho do que eu?

Essas situações podem parecer desnecessárias à discussão, mas surgiram nos círculos artísticos em que eu estava sendo percebida como artista. Minhas obras não são os meus materiais, ou ferramentas, ou técnicas, mas o que faço delas. E meu desejo é alcançar a subversão por meio das contradições e do chiste. O chiste tende à obscenidade, à agressividade, ao cinismo e ao ceticismo, e surge a partir de uma força compressora, que ele esvazia (JORGE, 2008). Invulnerabilidade construída no receio da vulnerabilidade. Ressalta Freud (2017, p. 278), “o Eu se esvazia, ao mesmo tempo no objeto”, ao estar apaixonado, por meio do chiste, tendo a exercer um desapaixonamento, mesmo sem deixar de lado o esmero para com as obras.

Ainda segundo Freud (2017), o objeto de consideração humorística direciona o humor para onde ele possa

passar a existir; de encontro a um ouvinte, almejando concordância e eco; o humor economiza afetos, dispensa explicações de sua própria expressão; narcisista por reforçar uma invulnerabilidade diante do sofrimento compulsivo. Segundo o psicanalista, por outro lado, o chiste é agressivo, supostamente advindo do inconsciente que sinaliza uma perspectiva.

Os materiais e ferramentas que faço uso pouco se diferenciam dos habituais, mas algo seu caráter os coloca em uma perspectiva ambígua onde o eco dos interlocutores tendem a uma desvalorização. Porém, meu trabalho também são os materiais e isso me leva ao segundo exemplo.

Em uma exposição da qual participei com uma instalação, descrevi as instruções de montagem e enviei cabos de aço, braçadeiras e ganchos em S de aço já montados para suspender dois chassis. Não foi possível que eu fizesse a montagem e não havia visto sua execução até a abertura. O resultado foi o desaparecimento na instalação dos objetos citados, menos os chassis, por sua ambiguidade estrutural e arquitetônica, meu acabamento foi substituído por algo “mais delicado”, quase invisível e provavelmente mais estável.

Desses exemplos ressalto ainda como investigação esse aspecto de inapropriação. E é compreensível que algumas questões permanecem arriscadas e me resguardo como artista o direito de ser incompreendida. Dito isto, retornarei ao tema da gambiarra a partir desse modo de

fazer grosseiro, tosco e explícito que vai de encontro ao pouco decente, correto e decoroso, opostos ao pudor.

A pesquisadora Fernanda Bruno, no artigo “Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade”, 2017, agrega à discussão sobre a definição de gambiarra o conceito de pudor, a complexidade dessa exposição indecente de suas partes: “Esta proveniência heterogênea e relativamente promíscua das partes e peças da gambiarra é fundamental e constitui (...) a face política do seu despudor” (BRUNO, 2017, p. 142) e sobre as partes propriamente ditas define:

Não há, por princípio, nenhuma restrição acerca do que pode fazer parte de uma gambiarra. Tampouco há uma orientação ou lógica prescritiva em jogo, e só é proibido (a posteriori) o que compromete o bom funcionamento da gambiarra (BRUNO, 2017, p. 143).

Segundo a pesquisadora, em seu artigo, os objetos técnicos se configuram como caixas pretas, fantasiados e disfarçados para serem inseridos socialmente, inicialmente como produtos atrativos por seu invólucro fechado. Para ela, esse encerramento afasta o utilizador da construção do objeto, é uma questão de pudor devido às suas partes expostas: “Ora, a gambiarra é, neste sentido, o avesso do objeto industrial fechado” (BRUNO, 2017, p. 139-141).

O aspecto de exposição visual da gambiarra sugere uma denúncia visual da funcionalidade improvável. Ela

revela algo ao mesmo tempo oculto e inédito, invenção das necessidades do precário e instrumentalização do acaso. No artigo “A estética política da gambiarra cotidiana”, 2016, de autoria de Helena Assunção e Ricardo Fabrino Mendonça, os autores elaboram sobre esse processo de gambiarra:

Nesse sentido, é possível pensar as gambiarras sempre como práticas ou gestos. Mesmo quando ela assume a forma visível de um objeto (...) ela evidencia uma manifestação material de uma ação que desloca formas de percepção e de relação com o mundo. Justamente por isso, conseguimos pensar em muitas circunstâncias em que a gambiarra não se materializa em objetos, mas reside na própria fugacidade do gesto (ASSUNÇÃO, MENDONÇA, 2016, p.99).

A gambiarra carrega em si um rastro, movimento de seus remendos dilacerados nos enxertos explícitos. A elaboração fugaz daquilo ao alcance carrega em si a inteligência do improviso, segundo Assunção e Mendonça (2016, p. 103). tangencia as oportunidades como verdadeiras táticas¹¹. E mesmo quando políticas, permanecem como partilha do sensível:

11 CERTEAU, Michel de. **The practice of every day life**. Tradução de Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

Em nossa partilha do sensível, na qual se distribuem lugares e capacidades como as do produtor (ativo) ou do consumidor (passivo), a gambiarra aparece como uma suspensão nessa oposição e como um deslocamento da experiência corriqueira. O consumidor, aqui, toma posição de agente ativo, cria novas formas de uso, ressignifica produtos e rearranja materiais distintos (ASSUNÇÃO; MENDONÇA, 2016, p.108-109).

Essa solução advinda da suspensão como reconhecimento da inventividade do obstáculo raramente é sobre força, é com jeitinho, um cuidado especial e único. Apesar de sua sagaz agilidade, é sobretudo um encaixe, uma porosidade e um grude que tornam partes dilaceradas, descontínuas, em uma só. A gambiarra denuncia uma falta, mas também um desejo. Um desejo e encontro de partes aos moldes da transgressão.



Minha mãe, ao falar ao telefone fixo, rabiscava as bordas das agendas. Fazia pequenos desenhos muito simples, entre eles cubinhos, borboletinhas e pequenas flores. Uma vez, sem ela ver, desenhei nas margens da agenda outras coisas espaçadas de mesma escala e complexidade. Quando retornei para ver as margens, havia

vários novos desenhos preenchendo os espaços em branco, estes novos muito parecidos com os que haviam feito. Quando contei para ela, ela riu. Disse que eu sempre desenhei muito bem e respondi que gostava dos desenhos dela também. Eu nunca parei de desenhar e, até aquele momento, ela também não.

Ser canhota era um incômodo ordinário, um reforço de que o mundo não é feito para todos; o mundo é de todos e se origina para todos, mas definitivamente não é fabricado para todos¹²; as exceções estão em todas as partes. A via penar com as tesouras, sua ferramenta favorita, que nunca pareciam abraçar sua mão, cujas lâminas nunca se encontravam com sua destreza por conta da inversão do molde da palma da mão sem a possibilidade de se segurar com a esquerda.

Me parece incrível que alguém escreva sem ver.



12 CERTEAU, Michel de. **The practice of every day life**. Tradução de Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

Nota sobre composição e justaposição



STAN BRAKHAGE.

Mothligh (Filmstrips). 1963.

fonte: <https://bombmagazine.org/articles/2017/09/22/metaphors-on-vision/>

Acesso em: 26 nov. 2025

“Mothligh” é um filme de 1963 feito em formato 16 milímetros colorido, sem som e com duração de 3 minutos e

13 segundos, autoria de Stan Brakhage. A exibição do filme é composta junto ao som da própria projeção e do ritmo dos planos que são atravessados pela luz do projetor. A máquina anima o filme que Brakhage fez sem a utilização da câmera.¹³ Em uma fita transparente colou asas de mariposa, flores e galhos e finalizou o filme em uma máquina de impressão. Em uma carta ao poeta Robert Kelley,¹⁴ Brackage fala da apreensão da finalização de seu filme: “Finalmente, não havia nada para eu fazer a não ser rezar, e certamente não rezar para a máquina, mas apenas rezar” (1963).

“Mothlight” é um trabalho com diversas contradições internas. A apropriação de miudezas já desprovidas de vida, partes e restos reorganizados para serem ampliados e novamente animados. Em exibição, o barulho do projetor executa parte da imersão proporcionada pelo filme; a rodagem do filme na máquina produz um som que a imaginação encontra o sentimento do bater das asas de um inseto, nesse caso, a mariposa. Mariposa, pois, afinal estamos olhando para uma tela composta

13 **BRAKHAGE, Stan. Mothlight.** In: THE FILM-MAKERS' COOPERATIVE. S.l. 2025. Disponível em: <https://film-makerscoop.com/catalogue/stan-brakhage-mothlight>. Acesso em: 24 nov. 2025.

14 **BRAKHAGE, Stan. Metaphors on vision.** *BOMB Magazine*, Brooklyn, n. 141, 22 set. 2017. Disponível em: <https://bomb-magazine.org/articles/2017/09/22/metaphors-on-vision/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

essencialmente de luz, tal qual a desorientação sofrida pelos insetos na noite. Brakhage (1963) tinha consciência em algum nível desse sofrimento, visto que atravessou seu próprio trabalho de coleta dos materiais, como relatou em carta:

“Finalmente, encontrei um casulo em uma folha de grama com uma aranha em cima dele. Pensei: "Essa aranha deve estar comendo o interior por algum buraco que ela fez no casulo": e, com muito sentimento de indignação justificada, sacudi a aranha. Então, com muito pouco sentimento, comecei a desenrolar o casulo ao longo de uma tira de fita adesiva com a coroa. Para minha surpresa, o casulo estava cheio de ovos de aranha, ou pelo menos o que eu rapidamente presumi serem ovos de aranha, e não de uma lagarta, ou semi-mariposa, ou mariposa; e percebi que havia cometido a primeira (e última) destruição intencional de vida na criação de Mothlight com minhas ações, e que eu teria feito isso independentemente do que estivesse dentro do casulo. Foi um momento de reflexão em que todo o caminho falso que eu vinha insistindo se revelou claramente. Desisti, como um sacrifício de gratidão, dos casulos e da chama da vela naquele instante.” (Brakhage, 1963)

Brakhage vai de encontro não apenas aos detalhes das miudezas como também à delicadeza da manipulação da escalada da miniatura. A poetisa Louise Glück, no poema *Receitas de inverno da comunidade*, enfatiza a

dimensão da fragilidade na dimensão das pequenas coisas:

“E que tristes ficávamos quando uma delas
morria,
e elas morrem, mesmo tendo sido
removidas da natureza; todas as coisas um dia
morrem.
Para mim o pior era as que perdiam as folhas,
que se amontoavam sobre o musgo e as pedras
-
As árvores eram em miniatura, como eu falei,
mas morte em miniatura é uma coisa que não
existe.”

(GLÜCK, 2021, p.31)

A tecnicidade e função não são necessariamente opostas à valorização estética e poética; fundamentadas como aplicação, possuem sua importância de sensibilidade no fazer. No trecho do poema, Glück (2021) exprime a tristeza de perceber a finitude da vida das pequenas árvores zeladas com esmero e cuidado. O dilaceramento e os limites da matéria atravessam visceralmente Brackage e Glück ao se darem conta da impermanência diante das ações.

Como artista, me permito atravessar na manipulação, manualidade em contato com a matéria e rastro da presença, tempo do ato, o trabalho de artista em ateliê no

resultado. Permitindo a contradição dos erros por consertar, o acabamento por dar, a fragilidade por desabar e substituir.

Resultado descontinuado advindo do fluxo interrompido e, ao mesmo tempo, aberto para o mundo diante do limítrofe. A justaposição, combinação e arranjo do essencial constituinte dos materiais e da subjetividade humana permeados pela imperfeição e os processos de desconstrução desse nunca encerrar.

Essa relação com os materiais, objetos encontrados e *readymades* atravessa em forma de suspeita e desorientação diante de instabilidades e desorientação. Os materiais, ideias e conceitos se misturam e se bagunçam entre realidade cotidiana e expositiva.

O potencial poético atravessa os instantes da ruptura do ordinário, tal qual os erros e falhas. Para mim, as ideias são como carrapichos, algo como erva daninha, sem direito a muita atenção, completamente selvagens e de inevitável intuição. Florezinhas oportunistas cuja única ameaça é sua existência baixa, rasteira e nas brechas, inofensiva no seu desejo de crescer.

Como um carrapicho que gruda como uma perturbação. Entre um caderno de campo e um microscópio, elaboração e análise, dissecar o “fenômeno”, entender minúcias e potenciais poéticos. Encontrar as contradições definidoras, polos do ser e suas assimetrias para traduzir na linguagem artística.

Pegar a cocadeira, entender os trajetos que se cruzaram, olhar bem de perto no microscópio do ateliê e inventar um poema.

Os materiais me interessam pela sua materialidade dimensional: forma, tamanho, qualidades óticas, volumetria, sua semiótica; uma extensão específica que o torna um objeto singular. Entre os significados e significantes, para além de suas características formais, procuro uma instrumentalização banal, a aplicação, projeção do objeto de acordo com a projeção de ação por meio da manipulação, entender a previsão de gesto.

Ao ser entrevistado em 1998, o artista Robert Rauschenberg diz encarar os objetos para além de sua função, as “coisas que estão aí” possuem outras propriedades, uma outra essência para além de sua utilidade, e há o risco de substituir a experiência diante delas por sua função.¹⁵

Diante desse impasse definido pelo artista, me interessa a inversão limítrofe entre utilidade e aplicação, quando a utilidade tem seu significado distorcido a partir de deslocamento para o contexto artístico. Uma busca pela invenção do possível apenas no fazer poético. Bachelard (2010a, p. 21) quanto às potencialidades: “No fundo, temos uma experiência comum muito breve e obscura de tudo o que se relaciona com a probabilidade”.

15 MANUFACTURING INTELLECT. **Robert Rauschenberg interview (1998)**. 30 jul. 2016. 1 vídeo (23 min 20 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDUBPqBRPvY>. Acesso em: 17 ago. 2025.

Então se faz necessário considerar a forma dos materiais como parciais à medida do estabelecimento de uma tendência a uma ação em direção ao fim (finalidade e finitude), que completaria a existência do objeto, limitando-os à sua aplicação.

Em geral, essa tendência é manifestação do encontro entre corpo e objeto, é ditada por regras inexistentes e formas de fazer convencionadas. Almejo no processo uma perturbação a essa tendência. Por isso, a escolha de deixar em aberto tanto no processo de execução de ateliê quanto na não concretização da obra. Indicando uma coisa que não se manifesta nela mesma.

Me interessa o espaço dessa virada limítrofe, até mesmo como resistência poética e fenomenológica em frente ao mundo. O mundo prático, pragmático, objetivo, funcional, direto e sem rodeios. Um mundo sem espaço e tempo para o equívoco, a experimentação, para a permissão do arriscar.

Pois é, correndo o risco de que nada aconteça, no risco da permanência tudo passa a ser potência. Como pirraça. Como a pirraça talvez não seja resistir, mas insistir. Insistir que existe valor no que ainda não existe.

Os trabalhos, em ateliê ou em obra, não possuem finalidade prévia, a não ser as possibilidades de reconfigurar e reorganizar esses objetos para dar conta de satisfazer esse desejo de assemblagem e tornar um.

Existe um interesse cromático, compositivo, de equilíbrio e forma, como também uma combinação em camadas, dimensões e relação. Um debate já estabelecido

na Arte Contemporânea, segundo Zalinda Cartaxo em *Pintura em Distensão*: “materialidade como afirmação de sua realidade, à qual soma-se uma abordagem conceitual, crítica, constituída por uma reflexão plástico-conceitual que garante a autonomia da pintura” (CARTAXO, 2006, p. 8)

Sendo a pintura o ponto de partida de minha formação como artista, a representação, a relação com objetos, signos e ilusões, a base de pensamento perpassada por uma dilaceração e rearranjo entre os afetos e inquietações que permeiam a prática do enquadramento da janela a partir do ponto de vista do pintor, ou da subjetividade da artista: “O resultado da imitação do instante de uma ação é, na pintura, uma perspectiva. A perspectiva, porém, é um instante apreendido de um determinado ponto de vista” (TASSINARI, 2001, p. 64).

Nesse trânsito, pretendo ampliar o ponto de vista de um mundo concreto e visível que é contaminado por mim: o artista como primeiro anteparo poroso à medida que é centro subjetivo e os desmembramentos consequências de um processo.

A pesquisa artística então explora as possibilidades espaciais do dispositivo da galeria, sua funcionalidade e o discurso artístico através dos materiais precários curados, apropriados e as intervenções sob eles.

Os temas conceituais norteadores relacionam obsolescência, artificialidade, natureza e deterioração, discursos que transcendem a imagem e passam a tornar-se híbridos de objeto e projeto, espaço e imagem.

A respeito da não mais pintura como não mais uma discussão encerrada em si: “Se o diálogo da pintura com o seu entorno propiciou-lhe novas abordagens, paradoxalmente, imprimiu-lhe um hibridismo que rompeu com a sua condição de ser estritamente uma pintura” (CARTAXO, 2006, p. 12).

Tomando a pintura como objeto físico, assume-se uma dialética na qual o objeto se encontra como hesitação. Ainda para Bachelard, a incerteza do lugar é concomitante com a incerteza do momento cinético. Indeterminação e correlações dinâmicas ao assumir o espaço absoluto e contínuo como fragmentamos o mundo (BACHELARD, 2010a, p. 28 - 31)

Essa forma de compor, cinética e hesitante, assume um espaço de ação necessariamente descontínuo a ser preenchido, tanto pela manipulação física e tátil quanto pelo exercício do estranhamento do olhar na desmaterialização dos componentes da obra.

Na série Bichos, 1959-1964, a artista Lygia Clark alcança um espaço que por ela nomeado como “vazio pleno”. As estruturas de suas esculturas transformáveis são criadas a partir do movimento do próprio espectador, segundo o artista Hélio Oiticica, e dando continuidade: “pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo (...) transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra” (1986, p. 89). Bichos podem assumir um formato plano, mas, ao serem manipulados, tomam múltiplas formas.

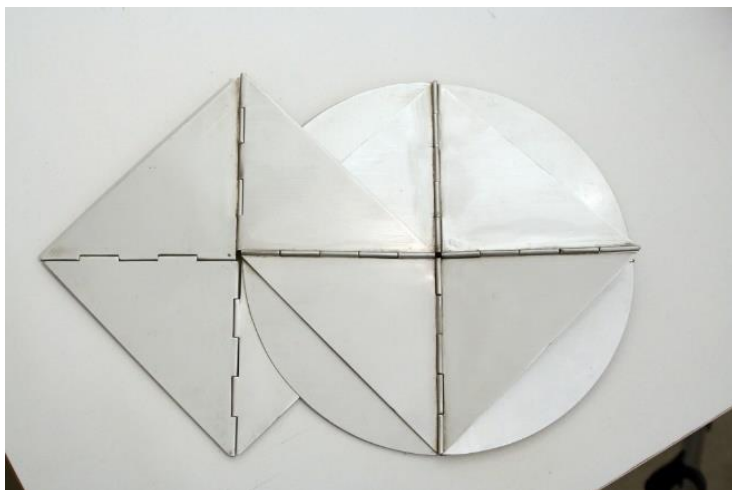
Segundo Tassinari (2001), o debate do espaço na contemporaneidade é perpassado pelo artista, obra e expositivo no “em obra”, nesse entremeio: “Não é de frente para o mundo e o replicando que uma obra contemporânea se relaciona com o mundo da vida em comum, mas de permeio” (2001, p. 91) O “vazio pleno” de

Lygia Clark. **Bicho**
(**Série Bicho**).

1960.

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/a-cervo/61469/bicho>

Acesso em: 26 nov.
2025.



Lygia Clark.

Bicho

(**Série Bicho**). 1961.

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/a-cervo/61561/bicho>

Acesso em: 26 nov.
2025.



Acesso em: 26 nov.
2025

Clark só é possível graças ao gestual do equilíbrio cinético de seus planos e seus desencontros, é nos limites do espaço que a relação permeia.

(...) “Você com um nó consegue resolver a situação” (NETO, 2014, 8 min 38 s), é a frase dita por Ernesto Neto a respeito do ponto-chave do início de seu trabalho artístico; ali ele se deu conta da poética envolvida na relação entre desenho, geometria e escultura. O artista se refere à obra *A-B-A* de 1987.¹⁶ Para ele, seu trabalho se desenvolve pelo entrelaçamento de relações de pares. *A-B-A* é um objeto escultórico composto por duas chapas de aço equilibradas pelo tensionamento do fio que as une.

Os objetos, em geral, têm um peso distribuído pelo volume dentro de uma forma que os coloca em equilíbrio por meio da ação da gravidade. Neto (2014, 11 min 50 s) defende uma ética do material¹⁷, em que cada elemento deve expressar por conta própria suas propriedades, como, por exemplo, o peso e a tensão que se equilibram em *A-B-A*. Diante disto, existe um estado de solidez que desperta o interesse por essa dimensão definida, porém

16 NETO, Ernesto. **Museu Vivo: Ernesto Neto**. Rio de Janeiro: SescTV, [2014]. vídeo (25 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw>. Acesso em: 24 nov. 2025.

17 NETO, Ernesto. **Museu Vivo: Ernesto Neto**. Rio de Janeiro: SescTV, [2014]. vídeo (25 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw>. Acesso em: 24 nov. 2025.

limiar que os objetos possuem, uma densidade intrínseca dessa estabilidade modular.



Ernesto Neto.

A.B.A.

1987.

Fonte: <https://galeria-athena.com/exhibitions/10/works/artworks-164-ernesto-neto-a-b-a-1987/>

Acesso em: 26 nov.
2025.

A impermanência de sua materialidade é posta em xeque pela expansão da matéria por meio de sua desestabilização e seu rompimento; os fragmentos que supostamente são mais estáveis, visto que a dispersão da energia no espaço tende a um equilíbrio.

A série de trabalhos desenvolvidos são essas modulações compositivas dos materiais em tensionamento entre espaço e sustentação. Os materiais são corda de algodão, tecidos como voal e acetinados, telas variadas, rede de captura de pássaros, chassis, grampos, abraçadeiras, cabo de aço e cacos de vidro temperado.



Helena Dalbone.
Série Pink.
2025.



Helena
Dalbone.
**Princesinha
Mimada**
(Série Pink).

2025.

Helena
Dalbone.

Debutante
(Série Pink).

2025.



Helena
Dalbone.
**Fogo de
artifício;
Espuma de
Ralo,
Princesinha
mimada e
Debutante ao
fundo (Série
Pink).** 2025.

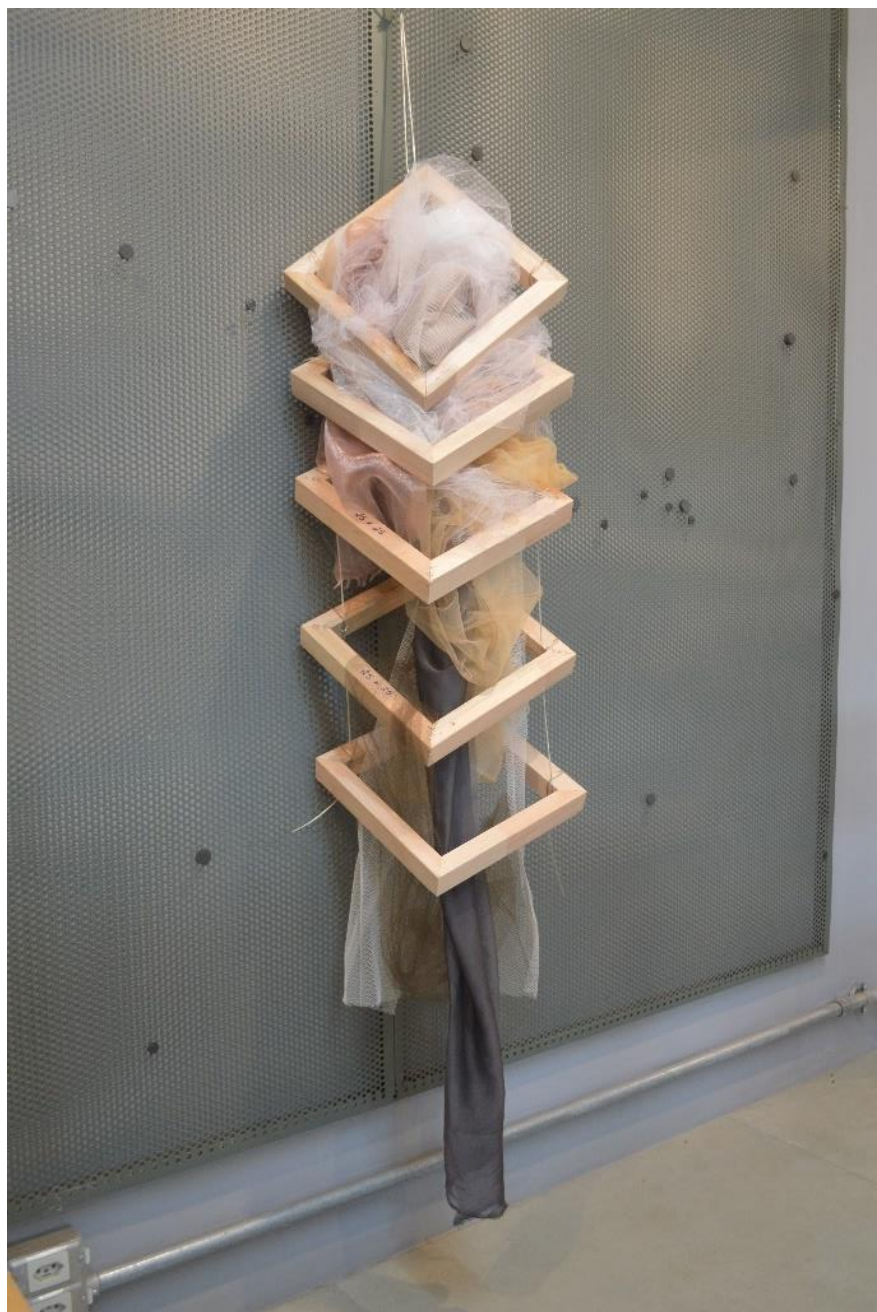


Helena Dalbone.
Rapunzel (Série Pink).
 2025.



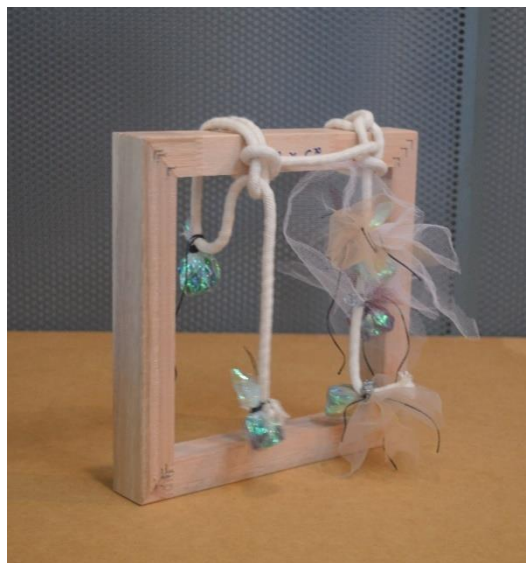
Helena Dalbone.
Espuma de Ralo (Série Pink).
 2025.

Helena
Dalbone.
Arapuca
para desejo
(Série Pink).
2025.



Helena Dalbone.
Arapuca para desejo
(Série Pink).
2025.

Helena Dalbone.
Seis estrelas cadentes.
2025.

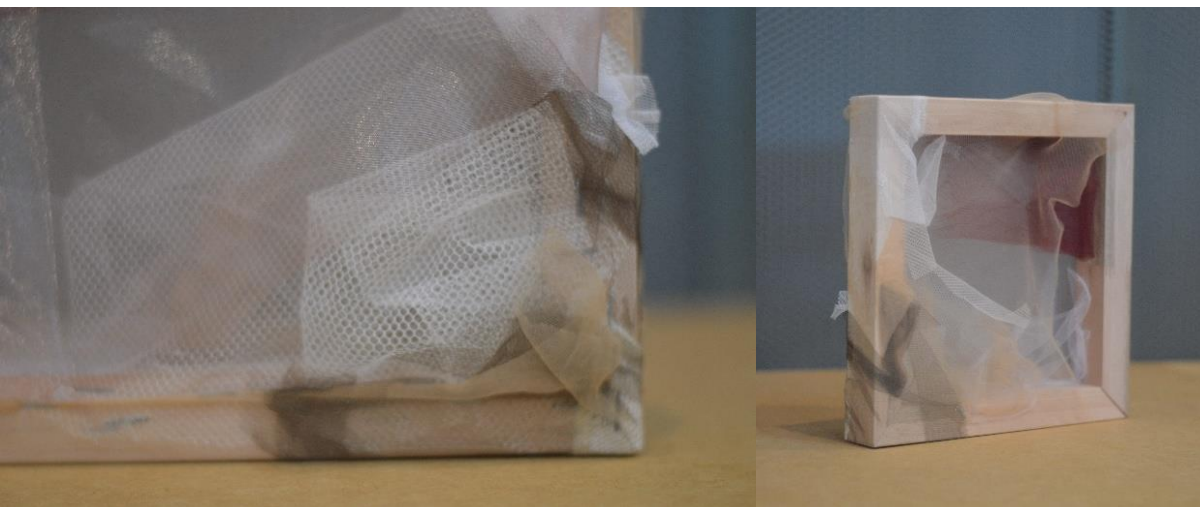


Helena Dalbone.
Detalhe
(Seis estrelas cadentes).
2025.



Helena Dalbone. **Três meteoros (Série Pink)**. 2025.

Helena Dalbone **Detalhe (Três meteoros)**. 2025.



Helena Dalbone. **Não é Neblina, é Poeira (Série Pink)**. 2025.

Helena Dalbone. **Detalhe (Não é Neblina, é Poeira)**. 2025.



Helena Dalbone. **Desastre/Queda**. 2024.



EXISTEM ALGUNS TIPOS DE PAPÉIS. OS PRIMEIROS FORAM AQUELES NOS QUAIS EU PODIA DESENHAR, OU NOS QUAIS EU NÃO PODIA DESENHAR. LOGO, OS RELATIVOS À ESCOLA, CHEIOS DE REGRAS E AMEAÇAS, ENTRE ERROS E ACERTOS. HAVIA OUTROS, OS DOS ADULTOS. PARA MIM, DOCUMENTO ERA COISA DE ADULTO. AGORA ADULTA, SEI A DIFERENÇA ENTRE DOCUMENTOS, CARTEIRAS DE VACINAÇÃO, NOTAS FISCAIS, BLOQUINHOS, CADERNOS, LIVROS, O MIOLO DOS LIVROS, O MIOLO DOS CADERNOS, GUARDANAPOS, PAPEL TOALHA, PAPEL HIGIÊNICO, CERTIFICADOS, RECEITAS, RESULTADOS DE EXAMES, AVISOS, CARTAZES, ENFIM. SEI DE UM BOCADO, COMO IMAGINO QUE MUITOS ADULTOS. NÃO FAÇO IDEIA DO PRIMEIRO PAPEL EM QUE ANOTEI ALGO REFERENTE A ESTA PESQUISA, NÃO LEMBRO QUANTAS VEZES ABRI O PROCESSADOR DE TEXTO E VI O RETÂNGULO EM BRANCO TAL COMO ESPELHO, TAL COMO A ANGÚSTIA ANTES DE DESENHAR EM UM PAPEL DE ALGODÃO PRENSADO A FRIO DE 300 GRAMAS SEM FIBRA OU UM ESBOÇO DA IDEIA SEGUINTE. NÃO LEMBRO DA PRIMEIRA VEZ QUE VI UM COMPUTADOR.



Superfícies e Topologias

O dispositivo fotográfico acelerou o processo de perspectivação do mundo, nas mais diversas possibilidades presentes nas combinações dos aparatos ópticos componentes nas objetivas e corpos de câmeras e suas possibilidades de pós-tratamento, fixação e impressão da imagem.

Com o avanço do desenvolvimento do ciberespaço na virada do século XXI: hospedado na internet, expandido na virtualidade das telas e em constante crescimento com os usuários gerando informação quase sem parâmetro e se retroalimentando, um novo mundo fragmentado por diversas imagens planas e virtuais, em todos os sentidos.

Informação quase sem parâmetro e se retroalimentando, um novo mundo em constante aceleração em forma de simulacro¹⁸. Sequências de anteparos e barreiras translúcidas em um labirinto sem centro ou exterior, sem

18 BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Relógio d'Água, Lisboa: 1991.

caminhos ou trajetos, plano e impalpável. Porém, a realidade física paralela ao simulacro é do contato, é uma realidade, também, mecânica.

Os manuais de instruções às vezes apresentam um diagrama utilizando a técnica de desenho chamada “perspectiva explodida”. Sua aplicação se dá ao ilustrar individualmente as partes do mecanismo de um objeto, demonstrando suas relações de

montagem separadas por uma curta distância, suspensas como se houvesse explodido.

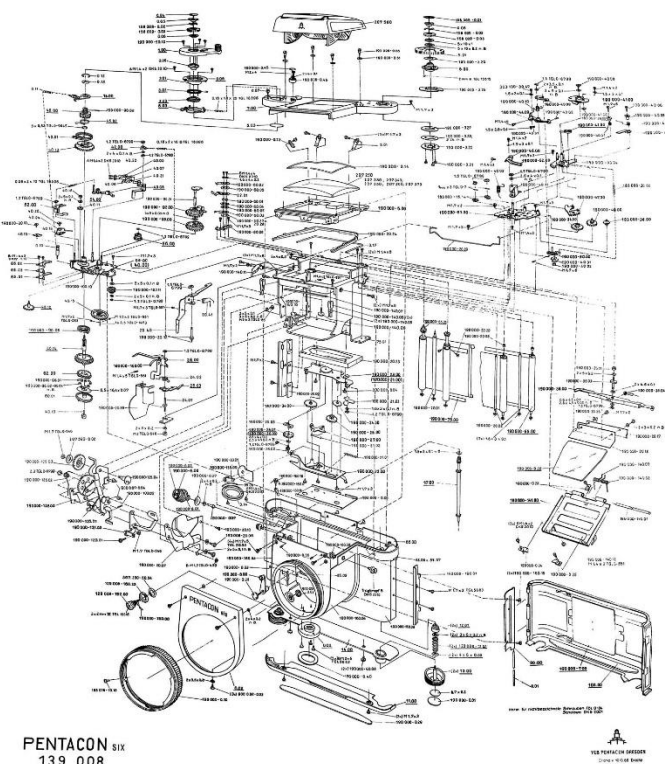
A vista explodida ou o diagrama explodido geralmente é aplicado ao design de produtos, arquitetura ou

ilustração científica, no caso das ciências biológicas. Um dos adventos do Renascimento, nos cadernos de Leonardo Da Vinci já havia desenhos

Diagrama de Vista Explodida da Câmera Pentacon Six. 1966.

Fonte:

https://www.pentaconsix.com/exploded_diagrs.htm Acesso em: 26 nov. 2025.



PENTACON SIX
139 008

138 PENTACON DESIGN
© 1966 PENTACON

nos quais o pintor aplicava tal técnica.¹⁹ Utilizada como ferramenta tecno-científica, é utilizada geralmente para estudos por seu caráter informativo instrucional. O artista Richard Serra, no catálogo “*Drawing is another kind of language*”, 1997, é citado por utilizar o desenho como linguagem:

Geralmente, se você quer entender algo, você tem que desmontá-lo ou aplicar outro tipo de linguagem a ele. Desde que comecei a trabalhar, sempre pensei que se pudesse desenhar algo teria uma compreensão estrutural. Não desenho para descrever, ilustrar ou diagramar obras existentes (...) O Desenho é outro tipo de linguagem (SERRA *apud*. SCHWARZ, 1997, p.7, tradução nossa).

A mínima operação do desenho é riscar, é friccionar com material uma superfície, na textura, na pressão e degradação de um material contra o outro, criando um rastro, registro do movimento da mão, do gesto. Sendo assim, se origina de dentro para fora, representa alguma intencionalidade interna em sua concretude externa.

O risco também é operação fundamental da escrita; esta faz par com a leitura, uma correspondência da outra.

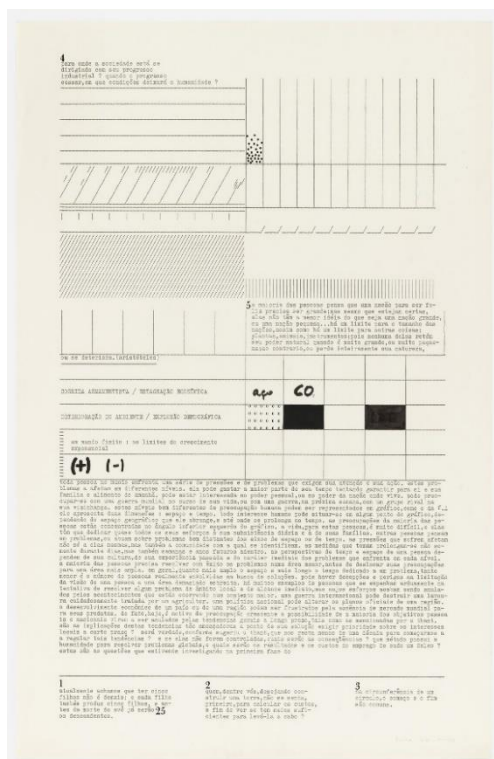
19 TARELKO, W. et al. Leonardo da Vinci—Precursor of Engineering Design. In: **DS 36: Proceedings DESIGN 2006, the 9th International Design Conference, Dubrovnik, Croatia**. 2006. p. 139-146.

A leitura é a decodificação dos sinais gráficos na transmissão de informação. Os sinais são aprendidos, fabricados, moldados, refinados, impressos e desenhados.

Por isso, a letra feia e os garranchos são corrigidos; eles dificultam a leitura, tendem à incompreensão. São mais expressão que informação, são mais desenho que escrita. As letras, componentes principais da escrita e da leitura, são sinais gráficos. Apontam para algo, acenam em direção, constroem discurso e territorializam a superfície, impõem sentido.

Os “Datiloscritos” da artista Mira Schendel, 1970, emulam formulários e documentos a partir das características gráficas tanto do processo da escrita a partir da legibilidade quanto do recurso técnico da documentação e institucionalização das informações. Ao nos aproximarmos dos “Datiloscritos”, percebemos que não há conteúdo, não há informação, apenas expressam a estética e a forma característica desse tipo de papel; é apenas uma função vazia preenchida com ruído.

Em Datiloscritos, o gesto de Schendel é principalmente o da datilografia, pressionar de teclas da máquina,



Mira Schendel.

Série *Datiloscritos*. 1970.

Fonte:

<https://www.moma.org/co>

anteparo mecânico e pungente entre superfície e intenção, elaborar a plasticidade dos blocos de texto. A máquina e, assim como o discurso tecnicista subvertido por ela, não são neutros. A engenhosidade da artista proporciona o esvaziamento de conteúdo significativo; há uma ação e intenção. Seu uso não é neutro, mas ressalta a contradição do objetivismo e da limpeza proporcionados pelo equilíbrio invisível na página. Uma das belezas do design gráfico.

A diagramação, distribuição dos elementos gráficos na página padronizada, nos permite reconhecer à primeira vista o “desenho” ou a “escrita” como verdadeiro, como registro institucional ou semelhante, justamente por conta da impessoalidade técnica que transmite.

O que vemos é acabamento e esqueleto da composição, eco entre os espaços negativos da mancha gráfica elaborados. Sua aparente neutralidade e impessoalidade técnica são colocadas em jogo na medida em que se aproxima de sua geometria incompreensível de leitura textual.

Shendel reafirma uma questão que atravessa tanto a linguagem do desenho quanto a da pintura; nesse caso, são questões de técnica e proporção. Paradigma geométrico: plano como idealidade geométrica pertinente, em que descontinuidade e indivisibilidade se entrelaçam (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 53-54). O escritor Jorge Luis

Borges, em conto creditado ficcionalmente²⁰, narra sobre a impossibilidade da aplicação total de um mapa:

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (SUÁREZ MIRANDA, *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658) (BORGES, 2008).

Entre o plano, a geometria e a horizontalidade, Jorge Luis Borges, em *Sobre o rigor na ciência* (2008), ficcionaliza a contraditoriedade da obsessão técnico-científica do mapa como simulação, a herança da vontade de tornar o mundo um espaço objetivo descritivo, na planaridade segundo o rigor geográfico.

20 BORGES, Jorge Luis. Sobre o Rigor na Ciência. In: **O Fazedor**. (Tradução de. Josely Vianna Baptista. Companhia das Letras. 2008.

Mas o mapa, tal simulação espacial e linguagem cartográfica, historicamente já era consciente de seu caráter ficcional e sua potência imaginativa. Em “O sonho do cartógrafo”, James Cowan traz as reflexões feitas pelo monge Fra Mauro em seu diário datado do século XVI sobre o ofício cartográfico de organizar o mundo: “Os criadores de mapas enfeitam o mundo, e eu não sou exceção. Meus mapas são elaborados para transmitir uma ilusão, disso eu tenho certeza” (COWAN, 1999, p. 43).

A ilusão seria fruto do mapa desenhado a partir dos relatos compartilhados por viajantes para a confecção do registro do território. Ainda nessa linha, o filósofo Michael Onfray, em “Teoria da viagem: poética da geografia”, defende que os trajetos proporcionam a produção de vestígios e a organização deles.

É importante para se entender o percurso como um todo: passado, presente e futuro, também. O relato, considerando o pensamento de Frédéric Gros, autor de “Caminhar, uma filosofia”, seria algo íntimo, visto a dissipação da linguagem no ato de caminhar. No capítulo “Silêncios”, o autor ressalta que “a linguagem está imersa na construção cotidiana do mundo (...) é um manual de instruções” (GROS, 2021, p. 64-65) e, para a transposição a prática poética do relato, torna-se necessário narrar ou revisitar as experiências.

Em parceria com o artista Doulgas Firmino, em dupla, elaboramos uma proposta que unisse a pesquisa em desenho com incalculável, daquilo que se basta em si na

medida do autorreferente: como desenhar o tempo a partir do espaço? A proposta poética foi executada no dia ²¹ de agosto de 2024, quando artistas-pesquisadores participantes do evento Coordenadas de Guardanapo²¹ se reuniram para desenhar *en plein air* à sombra de uma árvore.

O procedimento poético proposto foi registrar os limites da sombra da árvore, seu tronco e suas folhas. Essas pequenas auroras, efêmeras, na intenção de mapear a própria rotação da Terra a partir de uma fronteira mutável. Um exercício de contradições em escalas ou das escalas em contradição: no que há entre espaço, dentro, fora, longe e perto; e do tempo, do ser, do estar e do devir. Afinal, todo limite se origina a partir de um ponto de vista.

Helena Dalbone.

**Registro I de
Compassos.**

2024.



21 O evento Coordenadas de Guardanapo é uma ação coletiva desenvolvida por artista-pesquisadores (mestrandos e doutorandos) que cursaram a disciplina Métodos de Escrita de Ateliê no ano de 2024 da Linha de Pesquisa Deslocamentos e Espacialidades, ministrada pela Profa. Dra. Karina Dias.

Tínhamos a sombra em mente, partimos da árvore e de seu primeiro desenho feito por ela mesma na superfície do planeta, espaço negativo delimitado ao bloquear os raios solares.



Se para o cartógrafo Fra Mauro “olhar à distância provoca um encantamento paralisante” (COWAN, 1999, p. 33), estávamos desenhando às avessas essa projeção à distância, relação geográfica da extensão cósmica para a escala do puro contato, sua estreiteza entre o sol e a terra.

Helena Dalbone.

**Registro II de
Compassos.**

2024.

Decidimos fazer decalque de sua silhueta a partir da sombra. Desenhar as suas bordas, na constante mudança do nosso não-objeto em movimento na dimensão temporal, registrando também na superfície do papel o rastro do nosso gesto em deslocamento do nosso próprio corpo.

Ao observarmos a sombra como uma sequência de curtos eclipses entre o sol e a árvore, nos localizamos diante do universo inteiro embaixo da árvore. Redescobrimos a árvore não apenas como referencial,

mas como compasso, como instrumento de geometria em diálogo com os astros à medida que o espaço era ultrapassado pelo seu ser e riscávamos a partir dela.

A linha, não apenas rastro e vestígio, mas uma construção abstrata, isto é, pensamento esquemático e uma representação concreta, ao mesmo tempo, forma gráfica de uma síntese intelectual. Síntese também dessa intencionalidade e intimidade de expressão no desenho, novamente, Serra a respeito:

Algo é comunicado em um desenho que até hoje, apesar de todas as mudanças de estilo e abordagem, permanece idêntico: uma intimidade de expressão que é considerada âmbito da escrita. Esta intimidade, tanto no desenho como na escrita, não é mero envolvimento por parte do artista. Contém um elemento de reflexividade, pois o sujeito neste processo não se mantém por si mesmo, mas é externalizado no ato do desenho. A redescoberta do eu sob outra forma é certamente também uma descrição válida da arte da pintura, mas (...) de uma maneira exemplar e surpreendentemente simples constitui a própria essência do desenho. A modéstia dos meios, a liberdade de elementos representacionais, a semelhança com a escrita faz do desenho uma forma pictórica em que afirmação e contra afirmação assumem um imediatismo; a estética do desenho está sempre ligada a esta urgência interior (SERRA, apud SCHWARZ, 1997, p.7, tradução nossa).



Lygia Clark.

Caminhando.1963.

Fonte: <https://portal.lygia-clark.org.br/acervo/189/caminhando> Acesso em: 26 nov. 2025.

A urgência interior e estar no mundo são questões que atravessam o pensamento de Lygia Clark, que, em “Da sup-

pressão do objeto (anotações)”, 1975, escreve: “Expressar-se como introversão: receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo” (CLARK, 1975, p. 351) Esse interesse pelo dentro para fora, neste espaço de dualidade de construção, é desenvolvido em “Caminhando”:

Em *Caminhando*, 1963, Clark propõe um movimento na superfície a partir do corte de uma fita de Möebius; a não distinção entre dentro e fora pela torção da fita caracteriza a ambiguidade da forma. À medida que se avança no corte, a fita aumenta de diâmetro, sua espessura passa a se estreitar, seus vazios passam a se multiplicar à medida que sua largura é expandida e o volume de seu espiral passa a ocupar o espaço de outra forma.

No conto de Borges, a dimensão imaginária e idealizada da superfície é intensificada pela especulação da

aplicação técnica ao máximo de forma precisa. Já Clark demonstra como a superfície e as dimensões estão constantemente imbricadas ao vazio, vazio nunca preenchido, mas constituinte da própria relação entre interior e exterior.

Em Carta a Mondrian, 1959, Clark (apud. FERREIRA; CONTREIM, 2006) elabora sobre esse vazio: “Através deste “vazio pleno” me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...)” Para Lacan, o vazio é parte constituinte do desejo; a falta o coloca em ação (JORGE, 2008, p. 155 - 156). A partir da lente do desejo e do desejo como busca de destino, o movimento de “Caminhando” aparentemente não leva a lugar nenhum, mas altera completamente a existência do objeto em torno de si mesmo, a unidade possível entre interior e exterior.

Bachelard exprime a impossibilidade da perfeita representação, para ele: “todo projeto é uma contextura de imagens e pensamentos que pressupõe uma ascendência da realidade. (...) é mesmo inútil continuar uma imagem, inútil mantê-la” (BACHELARD, 2000, p. 228). O charme e a beleza do desenho residem aí nesse desencontro constante do desejo do vestígio entre interior e exterior. O desenho é resultado do desejo, e sua permanente potência de devir configura-se como resto imperfeito dessa ascensão da realidade reencarnada no corpo. Desenho, como o

sonho e a sombra, é projeção possível apenas pela distância.



(...) LOGO QUE ALGUÉM SOLTASSE UM DELES, E O FORÇASSE A ENDIREITAR-SE DE REPENTE, A VOLTAR O PESCOÇO, A ANDAR E OLHAR PARA A LUZ, AO FAZER TUDO ISSO, SENTIRA DOR, E O DESLUMBRAMENTO IMPEDI-LO-IA DE FIXAR OS OBJETOS CUJAS SOMBRAS VIA OUTRORA. QUE JULGAS TU QUE ELE DIRIA, SE ALGUÉM LHE AFIRMASSE QUE ATÉ ENTÃO ELE SÓ VIRA COISAS VÃS, AO PASSO QUE AGORA ESTAVA MAIS PERTO DA REALIDADE E VIA DE VERDADE, VOLTADO PARA OBJECTOS MAIS REAIS? (...) NÃO TE PARECE QUE ELE SE VERIA EM DIFICULDADES E SUPORIA QUE OS OBJECTOS VISTOS OUTRORA ERAM MAIS REAIS DO QUE OS QUE AGORA LHE MOSTRAVAM?” (PLATÃO, 2001, P.316-317)²²

22 PLATÃO. República. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

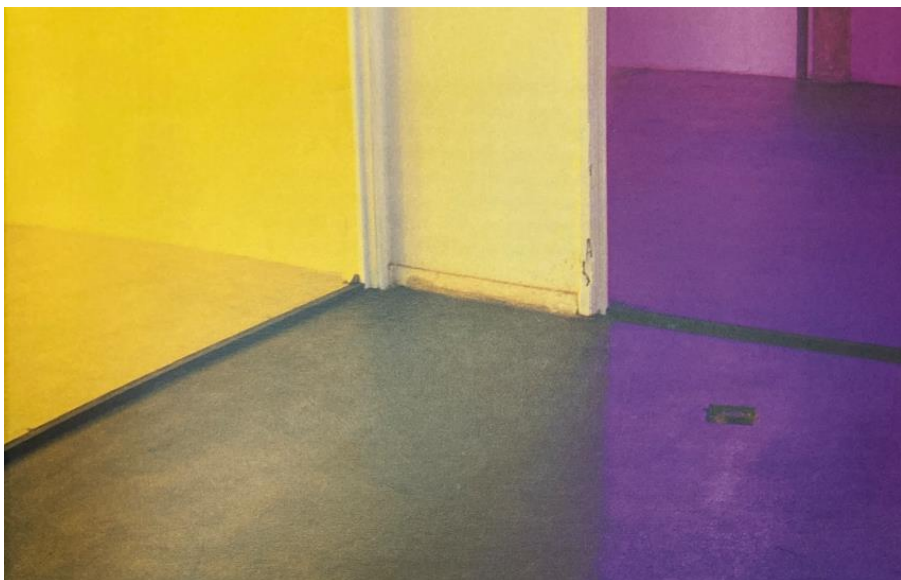


Cores e escapulidas

O quadro flutua em paralelo como o plano na parede que se apresenta, deslocado em relação aos afrescos, imagem que integra à parede. Seu volume suspenso segue limitado à borda da tela em retângulo que funciona como fronteira. As pinturas rupestres se configuram em um deslimite compartilhado com o mundo, tridimensionalidade ambígua das topologias rochosas, que na noção moderna de pintura de cavalete é negativada, que salta.

Na contemporaneidade, o desdobramento pictórico em expansão problematiza sua definição e complexifica a recusa à figuração e a recursos ilusionistas. O prestígio artístico da pintura no formato de “quadro” passa a se distender e tensionar as relações das convenções, não apenas perspectivas teóricas, mas também planas, físicas.²³

23 CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Centro Cultural Telemar, 2006.



Detalhe.

Fonte:

CARTAXO, Zalinda.

Pintura em distensão.

Centro Cultural Telemar,
2006.

Zalinda Cartaxo, ao dispensar a tela e a tinta, liberta a cor-luz, reflexos de uma fonte, desmonta ao mesmo tempo que expõe criteriosamente todos os seus elementos componentes mediante uma

dinâmica espacial: chassi, tela, tinta são pertinentes em seu trabalho justamente ao serem indicados pelo vazio que antes ocupavam. Em seus trabalhos, o pano torna-se o mundo e a cor integra-se à paisagem e à arquitetura por meio da virtualidade do encontro do olho com a travessia da cor no espaço.

Hélio Oiticica atingiu uma visão dinâmica cíclica ao movimentar virtualmente a cor, superar a “alternância”

entre aparência da pintura de aspecto naturalista e o além da verticalidade, integrada à parede. Segundo Tassinari (2006, p. 64), “a perspectiva, porém, é um instante apreendido de um determinado ponto de vista”. O naturalismo pictórico, mimese conforme a visão, é a representação de um recorte de tempo ou ação e o abandono das tradições da figuração revelam o verdadeiro tempo do movimento da cor.

A investigação de Oiticica do espaço como elemento ativo é estabelecida partindo das dinâmicas conceituais de tempo. A série “*Núcleos*” são placas de cor suspensas no espaço; em algumas, o espectador pode movimentar e modificar a organização das estruturas no espaço. Para Oiticica (1986, p. 85), o desenvolvimento nuclear da cor é físico, psíquico e espiritual.

Oiticica estava interessado em quebrar com a lógica do espectador em sua forma idealizada, fora de si e estático na “ânsia de encontrar o eterno, infinito e o imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante” (OTICICA, 1986, p. 93) Interessava-se por práticas nas quais elementos e objetos do mundo físico são transformados em sua plasticidade: “Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. (...) acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir” (OITICICA, 1986, p. 88).



Hélio Oiticica.
**Grande Núcleo, NC3,
 NC4, NC6, “Manifesta-
 ção Ambiental N. 2”.**
 1960-1963.
 fonte: <https://projeto-ho.com.br/pt/obras/nucleos/>
 Acesso em: 26 nov.
 2025.

Ernesto Neto também se mostra interessado nas discussões contrutivistas, desenvolvendo estruturais a partir do ponto de vista e interação do público com suas obras.

Quanto ao mundo, o artista carioca é atento à inteligência e à intelectualidade dos vendedores ambulantes como uma cultura de contragolpe às adversidades, sem deixar de lado a organicidade simbiótica mutualista e os aspectos estéticos do tropical e do dengo. (NETO, 2014, 13 min)

A obra “Copulônia”, 1989, de Neto, tem seu nome da junção da palavra cópula com a palavra colônia. Para Neto o título remeta à população, família, corpo coletivo e convivência simbiótica”²⁴, feitas de meias-calças de poliamida

24 PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ernesto Neto: Sopro**. 2019. Disponível em:

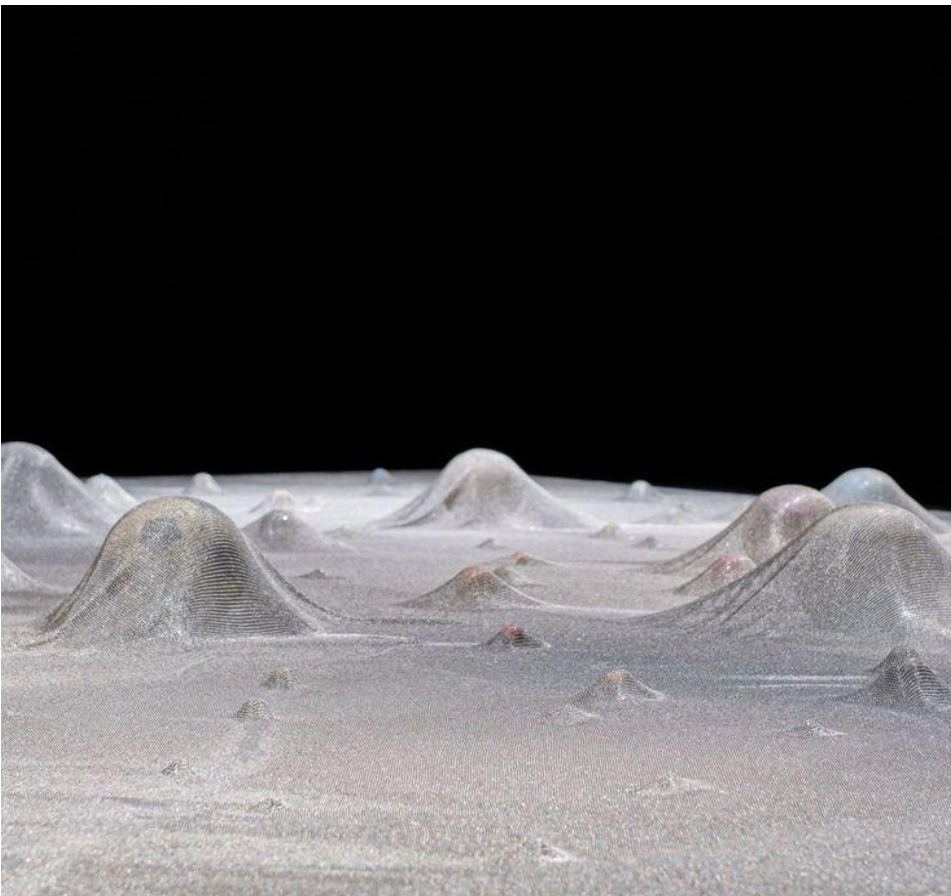
e esferas de chumbo que se misturam, esticam, flutuam e se estendem ao longo do piso, onde se distribuem como um arquipélago de ilhas.



Ernesto Neto. **Copulônia**. 1989.

Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/ernesto-neto-tenta-contato-com-mundo-espiritual-em-exposicao-na-pinacoteca.shtml> Acesso em: 26 nov.

<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/ernesto-neto-sopro> Acesso em: 24 nov. 2025.



Cildo Meireles.

Glove Trotter.

1991.

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/4a/7e/a3/4a7ea311074b971fa39c12e07c544259.jpg>

Acesso em: 26 nov.
2025.

O *Extensum* da cor é um limite que não cessa de vacilar e se desdobrar, para citar Didi-Huberman (2012, p. 42). Neto, ao utilizar as meias-calças, tecido delicado e de fragilidade, possibilita um avistamento oculto, uma concomitância entre a cor do objeto e a cor do espaço. Em “*Glove Trotter*”, Cildo Meireles utiliza uma malha similar em estrutura

metálica, a mais expressiva característica metálica; como observada na escultura, é o reflexo em excesso da luz. O reflexo, então, é uma forma de repelir o espaço, diferente da opacidade das meias de Neto, nas quais o limite é preenchido em forma de sombra.

A obra “*Glove Trotter*” de Cildo Meireles é composta por vários tipos de esferas e bolas coletadas pelo artista, recobertas por malha de metal, que mantém os objetos no lugar e permite ter um vislumbre do objeto apesar de seu aspecto metálico. Compondo uma topologia cósmica ao explorar questões clássicas da escultura, volume e peso. O título é um trocadilho com *Globe trotter* (viajante do mundo) e a palavra glove (luva).

A obra explora os materiais de diversos tamanhos e cores; sua unicidade é dada pela malha que recobre o tablado e uniformiza as esferas em consonância com as formas padronizadas. A luva, no caso aqui, não veste as esferas, mas as encerra, as contém em um jogo de continente invertido quanto às vestes das mãos.

Enquanto obra de Neto, na qual coletividade e fertilidade atuam como elementos sensuais e sensoriais, em Meireles a malha é fria e dura por conta do aspecto industrial do metal em oposição ao gestual da mão. Ambas as obras lidam com a integração ao espaço por meio de uma plasticidade da transparência.

As artistas Estela Pereda e Angeles Gutierrez, na “*Intercención, Palácio Legislativo de Buenos Aires*”, 2012, fazem uso da opacidade e diversidade de cores dos tecidos, integrando roupas ao espaço arquitetônico do

edifício ao recobri-lo como uma forma de vestir. Trazendo uma realidade cotidiana para dentro da construção, ao final da intervenção, o público poderia auxiliar em sua desmontagem e levar as roupas para si.²⁵

A Câmara Legislativa portenha possui aspectos rítmicos devido à sua arquitetura neoclássica; a opacidade têxtil se integra à arquitetura por meio da coexistência entre a maleabilidade do tecido e as modulações estruturais. Oiticica, na série de “Penetráveis”, reconstrói



Estela Pereda e Angeles Gutierrez.
Intervención, Palácio Legislativo.
2012.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FjpQ0PBzQX0>
Acesso em: 26 nov. 2025.



25 PEREDA, Estela. **Intervención Palacio Legislativo.** 7 set. 2012. 1 vídeo (9 min 18 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FjpQ0PBzQX0>. Acesso em: 24 out. 2025.

o ambiente de favela²⁶ com diferentes tecidos atuando como arquitetura estrutural da instalação “Eden”.

Hélio Oiticica.

Eden.

1968.

Fonte:

<https://projeto-toho.com.br/p/obras/penetraveis/>

Acesso em: 26
nov. 2025.



“Eden”, 1968, é composto por três bólides e seis penetráveis com água, areia, pedras, folhas, cobertores, banners de tecido, placas de madeira e música. O tecido é empregado de acordo com seu posicionamento a respeito do construtivismo e as noções de contragolpe cultural de Neto.

O vazio nos “Penetráveis” cria uma integração completa entre estrutura, cor e espectador, que virtualmente

26 Nota de rodapé do texto Cildo Meireles: Desvio para a interpretação, Lisette Lagnado em 1998, originalmente publicado no volume “Núcleo histórico: antropologia e histórias de canibalismo”, do conjunto de catálogos da 24ª Bienal de Arte de São Paulo.

é posicionado ao centro da obra, proporcionando uma visão global. Diante de outras virtualidades, o vazio da obra inclui as passadas que emitem barulho por conta do material do piso.

A cor, como estrutural para Hélio, introduz um caráter coletivista e cósmico: “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado arte em si” (1986, p. 86). Meireles, em “Desvio para o vermelho I, II, III,” materializa o efeito físico e psicológico da cor em três ambientes sequenciais: “Impregnação”, “Entorno” e “Desvio”.

O espectador, como em Penetráveis, “Desvio para o vermelho I, II, III”, movimenta-se pela obra para explorar algo entre a cosmologia física da luz-cor e a cosmogonia cotidiana dos objetos de classe média que tomam os ambientes. O título faz referência ao “Efeito Doppler”, uma alteração na frequência de uma onda de uma determinada fonte percebida por um observador em movimento relativo à fonte.

O primeiro ambiente é “Impregnação”; os objetos compõem uma sala de estar, segundo aspectos da classe média, em que se confundem os objetos industrializados e artísticos ao serem homogeneizados pela ação pictórica de torná-los vermelhos, camuflando-os no espaço.²⁷ Diante do estranhamento, a vista se acostuma.

27 LAGNADO, Lisette. **Cildo Meireles: Desvio para a interpretação.** In: WISNIK, Guilherme; MATOS, Diego. **Cildo: Estudios, espacios, tiempo.** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

O título do primeiro ambiente de “Desvio para o vermelho” é uma imersão provocante dada pela tateabilidade da visão, pois “O contato com os objetos retém, também ele, paradoxalmente, uma confusão dos limites, enquanto tocar um objeto também é o ato feito para buscar a exatidão de nosso corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67). A aparência pictórica monocromática dos objetos impregna a vista com o ato perfurante de ver.

Imerso, o público sente o impulso de ir além ao descobrir o “Entorno”, corredor à esquerda no fundo da sala, onde apenas uma garrafa contendo líquido vermelho derramado que forma um rastro que guia em direção ao próximo ambiente, escuro e oculto. A vista saturada do vermelho agora se volta para a sequência de ambientes que escurecem.

Cildo

Meireles.

Desvio para o

Vermelho I:

Impregnação.

1967-1984.

Fonte:

<https://dasartes.com.br/dearte-a-z/inhotim-restaurae-reabre-obra-iconica-de-cildo-meireles/>

Acesso em: 26 nov. 2025.



Cildo Meireles.

Desvio para o Vermelho II: Entorno.

1967-1984.

Fonte: <https://da-sartes.com.br/de-arte-a-z/inhotim-restaura-e-reabre-obra-iconica-de-cildo-meireles/>

Acesso em: 26 nov. 2025.



“Desvio”, seguido de “Impregnação” e “Entorno”, indica que a desproporção de continente e conteúdos está na ordem do excesso: a infiltração vermelha que escorre e penetra o espaço é motivo de desassossego. Em “Desvio”, o fluxo da água vermelha cai transversalmente na pia, única coisa visível no ambiente de breu.²⁸ Ao retornar à “Impregnação”, a vista é agredida pela luz e pelo vermelho da sala.

Conforme a crítica e curadora Lisette Lagnado, Meireles ganhou reconhecimento pelo desenvolvimento de uma consciência identitária da “brasilidade” e pelas associações feitas a imagens de fortes conotações simbólicas.

28 LAGNADO, Lisette. **Cildo Meireles: Desvio para a interpretação.** In: WISNIK, Guilherme; MATOS, Diego. **Cildo: Estudios, espacios, tiempo.** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

Para ela, “Desvio para o vermelho” é sobretudo uma metáfora para violência armada (LAGNADO, 1998, p. 165). Vide a elaboração de projeto e obra serem feitas de 1967 a 1987, durante o período de ditadura militar no Brasil e na América Latina.



Impregnação é uma introdução gradual, um líquido que penetra e se encharca, é uma infiltração. A água vermelha que escorre no tanque de Desvio escracha essa relação daquilo que está por trás de todo ambiente doméstico, está impregnado em sua estrutura e vaza para o exterior, mesmo estando sempre presente.

Ao reimaginar a pia do tanque como objeto comum, é possível localizá-la nos espaços domésticos da lavanderia ou área de serviço, espaços destinados à limpeza (imundice, impureza, o atrás) muitas vezes ocupados por pessoas trabalhadoras que socialmente são atravessadas por gênero, classe e cor. Se tomarmos tais ambientes domésticos como espaços estruturalmente permeados por violências, é possível fazer uma leitura de Desvio para o vermelho que nos leve a uma interpretação da metáfora do trabalho e da violência doméstica.

Ana Mendieta interfere na porta de seu prédio em “*Untitled (Moffitt Building)*”, filmado em formato Super

Cildo Meireles.

Desvio para o Vermelho III: Desvio.
1967-1984.

Fonte: acervo pessoal.



Ana Mendieta.

Untitled (Moffitt Building).

1973.

Fonte: <https://historia-arte.com/obras/untitled-moffitt-building>

Acesso em: 26 nov. 2025.

8 no ano de 1973 com 2 minutos de duração, para denunciar violência doméstica e feminicídio.

A obra é o registro de uma intervenção pública na qual se cria um rastro de sangue e vísceras de vaca na calçada em frente à

porta do prédio Moffitt. Com uma câmera escondida, registrou a reação de pedestres que passavam por ali, encararam a poça, mas não intervieram diretamente.

O rastro de sangue criado por Mendieta expõe

uma outra face da situação da violência de gênero, a convivência. Já que o fato oculto no ambiente domiciliar, mesmo ao chamar atenção por se impregnar no espaço público, não gerou comoção.

Seguindo a linha da violência latente, porém infiltrada e impregnada, é possível entender seus excessos, cujas consequências passam despercebidas à medida que a sociedade a banaliza e aos poucos se torna indiferente. Ambas as obras visam um choque e uma desorientação



Helena Dalbone. **Mofo.**
2023.

desse sistema no qual a convivência com a situação permite que ela extrapole.

A ação “Mofo”, 2023, consistiu em pendurar na parede uma moldura mofada. O mofo surgiu a partir de uma infiltração pela

parede estrutural da casa/ateliê, degradando objetos próximos. O aspecto pictórico da danificação do material é micro e mínimo, mas a permanência temporal desembocaria em uma degradação muito maior na medida em que o mofo continuasse se alastrando.



Helena Dalbone. **Detalhe I, Mofo.** 2023.



Helena Dalbone. **Detalhe II, Mofo.** 2023.



Helena Dalbone.
Espuma de Ralo.
2025.

“Espuma de ralo”, 2025, é um exercício pictórico de projeção para fora da superfície de sustentação. Excede o chassi que o abriga, alastra-se em formato espiralado e crescente como uma colônia de fungos. Ao mesmo tempo, suas cores, amarelo ocre opaco, rosa, branco e cinza, na ausência de forma, causam uma abjeção à pintura. Os tecidos que se desdobram para fora e são sugados para dentro por meio de torções.

“Espuma de ralo”, 2025, inicialmente refere-se tanto à espuma do banho quanto à pia do banheiro em relação ao uso de retalhos, comumente entendidos como dejetos. E na mesma linha, ao ralo da pia de cozinha ou tanque, onde a sujeira não passa pelo encanamento e fica retida em aglomeramento de produtos de limpeza, como também higiene.

“Mofo” e “Espuma de ralo” perpassam o ambiente doméstico, do lar. O espaço de acolhimento é transgredido pelo mofo que interpreta a estrutura das paredes. Por outro lado, o sangue na ação de Mendieta se infiltra no mundo, o privado oculto e violento excede as barreiras, excede o espaço doméstico opressor e se comprova

no público. Coloca em xeque essas dinâmicas, onde um deles é contaminado por um agente agressivo.

A estrutura doméstica é tolerante a um certo nível de contaminação e sujeira, por isso os banheiros, as lavanderias, áreas de serviço e pias de cozinha. O aspecto pulsante da contaminação corrompe a arquitetônica estrutura em “Desvio para o Vermelho”, demonstrando sua constituição violenta intrínseca. “Espuma de ralo” trata dos resquícios de sujeira que não passam pela abertura de drenagem dos líquidos e dos resíduos do processo de limpeza, orgânicos como gordura, sangue, barro; sintéticos tal qual maquiagem e tinta para cabelo; e misturas de produtos químicos de limpeza e higiene com a sujidade.

A obra inicial da série é “Drapeado/Desastre”; seu título é referência a uma imagem de derramamento através do chassi, como se a onda ou a queda de líquido viesse pela parede delimitada pela estrutura de madeira. Os tecidos variados: voal, tule, tela mosqueteira acetinados e rede de captura de pássaro possuem tons de cinza ao preto, ocre e vermelhos opacos.

Pode ser entendida tanto como um vômito ou cair das entranhas da tela e o desmanchar da imagem em uma imagem sem forma, como uma vestimenta de gala. Sua confecção em grampeamento e amarração cria vincos que retêm os acabamentos de vestidos de festa, como os de 15 anos e casamento.



Helena Dalbone.
**“Drapeado/
Desastre”**
2025.

“Drapeado/Desastre” e “Espuma de ralo” ainda sugerem uma espécie de véu; os materiais têxteis implementados nas obras da série fazem alusão a uma feminilidade construída e elaborada em torno de aspectos

infantis, ingênuos e superficiais. Muitas vezes empregados na manutenção de uma feminilidade alienada em concordância com a figura mitológica de jovem, ou mulher, virgem.

“El Divino Niño”, Estela Pereda, é uma comprida caixa de madeira vertical, com um vestido em miniatura, no centro superior, no qual há uma mancha como rastro de purpurina acima de uma pequena devoção popular. O título em português seria Menino Jesus; ambas as expressões se referem a Jesus Cristo em sua infância. O vestido em miniatura, ao mesmo tempo que parece ascender aos céus, deixando um rastro dourado, atribuindo caráter cósmico e religioso à obra, também pode ser interpretado como algo que, por baixo do vestido, se desmancha e escorre.

O objeto “Debutante”, 2025, feito de chassi, dentro dos seus limites, voal marrom e organza rosa claro não formam imagem; seu acabamento é desfeito na parte inferior do quadro, que se desmancha no ar. “Debutante” é uma metáfora para a ausência de forma ou



Estela Pereda.

El Divino Niño
Série Juegos y Rituales.

[s.d.]

Fonte: <https://www.estela-pereda.com.ar/juegos-y-rituales.html>

Acesso em: 26 nov. 2025.



Helena Dalbone.
Debutante.
2025.

sentido na passagem canônica de menina a mulher durante a adolescência.

O vestido é uma temática recorrente na obra de Pereda, devido à sua convivência com mulheres e à tradição têxtil. *Debutante*, 2025, é uma alusão ao vestido que se desmancha ou nunca chegou a se concretizar, mas ao mesmo tempo escapa aos limites do quadro.

Em “La jaula dorada”, Pereda utiliza um vestido branco em miniatura e gaiola dourada com porta entreaberta. Acena a um convite à permissão de as roupas serem apenas vestes, panos e adereços para além da pequena,

porém sedutora prisão. O encerramento e a vestimenta são assuntos atravessados em “Princesinha mimada”, 2025, obra semelhante às demais apresentadas anteriormente em materiais, que se diferencia pelo nó de corda de algodão em forma de laço que rodeia o objeto.

Quanto à obra “*La Jaula dorada*”, um dos componentes da instalação “*Profesión sus labores*”. A instalação é



Estela Pereda.
La Jaula dorada.

[s.d.]

Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/vestidos-y-sus-historias.html>

Acesso em: 26 nov. 2025.

composta por tecidos transparentes em forma de dossel (tecido suspenso sob a cama) que se estendem no piso e pequenas almofadas; os materiais possuem intervenções com bordados e aplicações diversas.

Segundo a própria artista, em alguns países de língua hispânica, em resposta ao trabalho doméstico exercido por mulheres dentro do ambiente familiar, os formulários são preenchidos com duas opções: *profesión: sus labores* ou *ama de casa*. *Profesión sus labores* significa profissão: do lar, como está na minha certidão de nascimento. A artista ainda traz o termo dona (*ama*) de casa. O título pode ser traduzido à risca como: profissão seus (respectivos) trabalhos.

Para Pereda: “Era uma forma de colocar a mulher em espaços domésticos, às vezes valorizados de forma muito superficial, em que o trabalho nunca era dito como uma

realização pessoal.”²⁹ Suas reflexões são um diálogo entre os valores das tradições femininas, espaço da arte na ambiguidade da aplicação do têxtil e religiosidade sincrética. Seus objetos procuram reparar o esquecimento.

A estrutura do dossel carrega em si o lúdico infantil; é como uma cabaninha, uma cama de princesa, cortina etc. Mas, em particular, remete à tela mosquiteira colocada sobre as camas em cores de arco-íris. A tela mosquiteira impede que os insetos adentrem o espaço acima da cama e da mesma. Pende e protege das mordidas durante o sono. É uma delicada barreira acortinada entre o estado de vigília comum, público e compartilhado, e o sono, privado de repouso. Materialização limítrofe da vulnerabilidade inconsciente, dormindo, e consciente perante o mundo, acordado.

Helena Dalbone.

Princesinha

Mimada.

2025.



29 PROFESIÓN, sus labores de Estela Pereda. In: **MUSEO LOZZA**. [Buenos Aires?], 2025. Disponível em: <https://museo-lozza.com.ar/profesin-sus-labores-de-estela-pereda/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

O dossel plasticamente se parece ao véu, muito usado por noivas durante o casamento, transição entre a vida de solteira, privada, e o matrimônio, compartilhado. Um marcador sociocultural do despertar da vida adulta feminina, alimentado com fantasias românticas na expectativa de uma função social predefinida não só de esposa, mas como mulher e mulher de alguém. O véu de noiva, cuja indumentária remete às vestes de princesa, é um dispositivo de fantasia erótica, visto que, durante a cerimônia de casamento, é retirado na permissão do beijo na boca, atividade na qual os corpos e fluidos se contaminam ao entrarem em contato e romperem os limites da individualidade anterior à união.

Como o dossel, a tela é empregada como uma barreira entre o eu desacordado e o mundo das criaturinhas, em que o eu deve permanecer sem ser incomodado pela imundice, o eu encerrado em sua fantasia longe dos mosquitos, das aranhas, das mariposas,



Estela Pereda.
Profesión sus labores. 2010.

Fonte:
<https://www.estelapereda.com.ar/te-la-participativa.html> Acesso em: 26 nov. 2025.

das baratas etc. O tecido é em escala indelicado para os pequenos seres, impedidos de penetrar.

O dossel de “Porfesi3n sus labores” é cheio de miudezas pregadas ao tecido; a obra n3o consiste em suas partes separadas, assim como “Mothlight”, em que a fita do filme é recoberta por pequenos fragmentos de mundo, que muito bem poderiam ser sujeiras e, antes, estavam ao passo de se tornarem poeira. Esse limite do dossel, véu, fita e tela se apresenta como uma fantasia entre o eu e algum outro, que pela arte atravessa a brincadeirinha e o faz de conta entre a idealiza33o do sonho e a perturba33o do mundo; ambas se contaminam e se preenchem com detalhes em que se é possível ser princesa e borboleta, que, no fim das contas, é um inseto.

A tela mosqueteira foi um dos materiais utilizados para algumas obras da s3rie Fase Rosa, 2024-2025. Diferente do voal, possivelmente utilizado por Pereda, a tela possui uma fibra mais rívida e aspectos menos delicados, como a rede de captura de pássaros. Esta última, meu xodó, uma rede comportada por linha extremamente resistente, plastificada e fina, ao se estender torna-se quase transparente pelo volume mínimo das telas e do nó; por ser preta e absorver bastante luz, seu acúmulo cria massas de cor que podem ser manipuladas, tomando diversas formas. Tecido voal, poliamida e a rede de pássaros:



Helena Dalbone. **Detalhe I (Desastre/Queda).** 2024

Helena Dalbone. **Detalhe II (Desastre/Queda).** 2024

A materialidade não se sustenta por si, sendo, a depender, necessário suspender, grampear, prender, pendurar ou dar nó no material têxtil. Por sua maleabilidade e relação entre gravidade e peso, os elementos têxteis são empregados como uma analogia ao movimento e ao fluxo de um fluido atravessando, interpenetrando e envolvendo os outros materiais compositivos. O ar é um fluido por onde as ondas eletromagnéticas da luz viajam, assim como os pássaros, insetos, morcegos e alguns peixes.

Nos baús de sua avó, a artista encontrou miudezas guardadas com muito amor e essas foram costuradas nas obras da série *“Profesión sus labores”*, 2007 em diante, e contou com a performance *“Tela Participativa”*, na qual o público agia sob uma tela estendida em bastidor. A ação,

no caso, seria interferir na tela com o gesto da costura e intervenção por meio da aplicação de miudezas.

Para Didi-Huberman (2012, p. 68), as cores flutuam no espaço sem relação com os objetos, mas, ao diminuirmos a pressão e tornarmos o toque mais delicado, a sensação do objeto é substituída pelo próprio sentir dos dedos. Os trabalhos de Pereda elevam a manualidade à presença fenomenológica do gesto em contato com o corpo, típico do fazer das artesanias.

Em seu Manifesto³⁰, Pereda recusa o intensivo consumo material ao propor uma valorização da simplicidade, *sencillez*: uma palavra muito bonita em espanhol, pois significa simplicidade, mas facilidade, elementaridade e singeleza; pela valorização da sacralidade da natureza e o pertencimento do humano nela.

O interesse do artesanal em seu trabalho confunde o singelo do fazer e o abjeto entre as coisas do mundo e o seu microdesfazimento. Nas almofadas chamadas de “*Almohadones*” foram utilizados tule, tecido, flores, cabelo, linha, papel, fita etc. Essa confusão cuja organização escapa inverte a sacralidade do feminino e delicado ao remeter a uma “sujeira”, lógica própria do mundo e seu espaço e seu tempo.

30 PEREDA, Estela. **Manifesto**. S.l.: s.n., 2025. Disponível em: <https://www.estelapereda.com.ar/manifiesto.html>. Acesso em: 26 out. 2025.

Estela Pereda.

Almohadones.

2010.

Fonte:

<https://www.estelapereda.com.ar/te-la-participativa.html> Acesso em: 26 nov. 2025.



Estela Pereda.

Pequenõs bastidores.

[s.d.]

Fonte:

<https://www.estelapereda.com.ar/te-la-participativa.html>

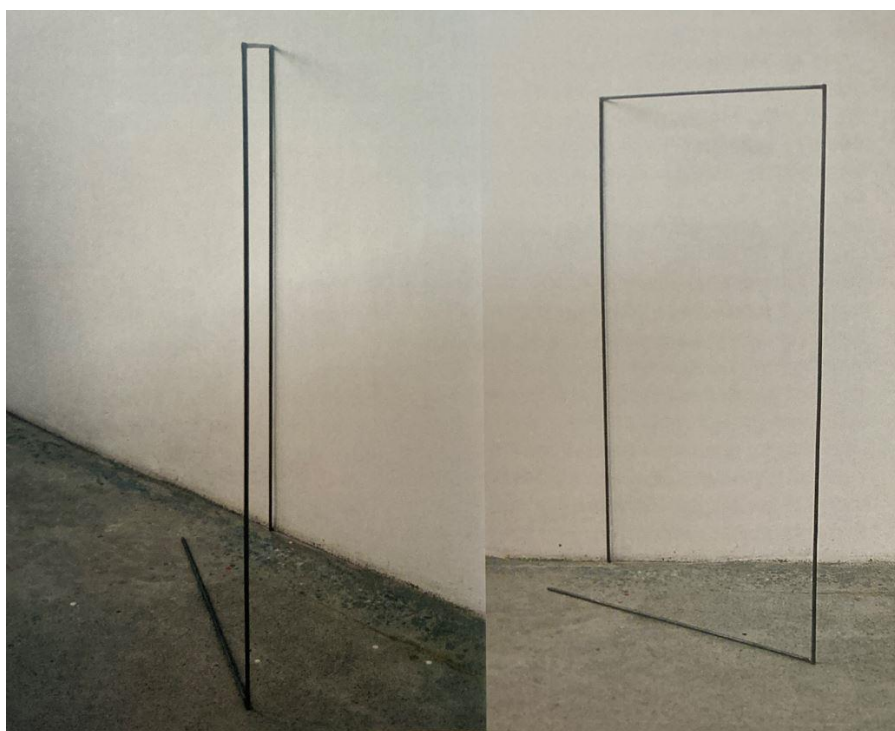
Acesso em: 26 nov. 2025.



Em especial, o cabelo, que ao mesmo tempo é uma marca na manutenção da feminilidade, ao cair naturalmente suja os espaços nos quais o corpo está. A psicanalista e filósofa Julia Kristeva ressalta no capítulo “A sujeira”, da obra “Poderes de la Perversión” de 1989, que o eu se desvanece no passo constante, tornando-se mundo (KRISTEVA, 1989, p. 11), e completa no capítulo “Abjeção de si” o estranhamento na sensação de impotência da constituição

de si, visto que o sujeito é pulverizado de seus limites (ibidem, 1988, p. 12).

Ainda, de acordo com Didi-Huberman (2012, p. 48), o quadro é um estatuto material operatório da pintura. O quadro é suporte, estrutura, material flutuante em sua existência colorida e significativa, perpassado pelos sujeitos. Na obra de Zalinda Cartaxo, o vazio delimitado pelo quadro passa a ser entendido como um espaço demarcado, delimitado, espaço de enclausuramento e limite.



Detalhe. Fonte: CARTAXO, Zalinda.

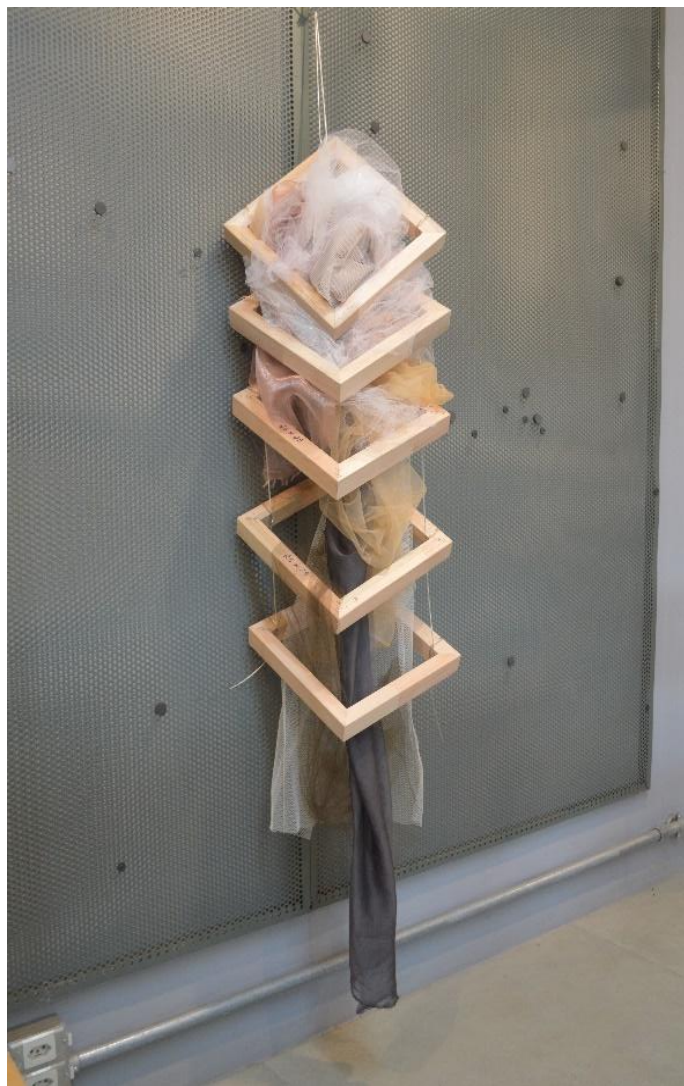
Pintura em distensão. Centro Cultural Telemar, 2006.

Em sua obra, é possível ter a clareza do aspecto de recorte e janela quando a mobilidade espacial é intrínseca à visualização da obra. A forma não é encerrada apenas no ponto de vista que se completa no quadro no qual todo o corpo do sujeito a partir de um ponto de vista ideal proveniente da expectativa de fechamento da forma.

A abertura na estrutura de Cartaxo não atua como um recipiente, algo que contém ou é passível de conter algo, mas como uma cisão que rompe para além daquilo que está dentro e fora. Sobre os limites e sua lógica operatória de recorte:

Esquartejamento e corte do espaço, cisão marcada por hostilidade. pensamentos distinguíveis entre positivos e negativos, lógica geométrica implícita. As palavras desmembraram-se, perderam suas partes de interconexão. Tal oposição formal se torna alienação e hostilidade entre o ser do homem e o ser do mundo. A dialética do exterior e do interior apoia-se num geometrismo reforçado em que os limites constituem barreiras (BACHELARD, 2000, p. 219).

Em “Arapuca para desejos”, 2025, vazado do chassi, oco no quadrado, passa a ser utilizado como dispositivo modular e rítmico. Seu geometrismo e cisão espacial são ressignificados ao elaborar o movimento do têxtil como uma travessia de planos.



Helena Dalbone.
Arapuca para desejos.
2025.

A estrutura de madeira promove suporte para o entrelaçamento e assemblagem dos demais materiais: tecido, abraçadeiras de metal e cabo de aço, como uma espécie de “caixa” torácica preenchida, atravessada e orbitada pelos demais materiais. Em associação aos fenômenos físicos, as características plásticas desses materiais invertem a tridimensionalidade oculta do chassi em sua orientação perpendicular ou

oblíqua ao tomarmos as apresentadas como referencial.

Em referência aos fenômenos naturais e seu simbólico, o desejo é uma significação da sorte similar

ao milagre de ver uma estrela cadente. Quando um pequeno corpo celeste entra na atmosfera da Terra, incendia-se pelo contato com o ar, fazendo assim uma alusão à tradição da pintura, cujas camadas se mantêm na superfície frontal sob a tela do quadro e representam um instante imóvel.

Em geral, as estrelas cadentes não atingem o solo terrestre, elas apenas passam ou se desmancham. Essa desmaterialização da pintura é explorada por meio do desmanchar dos vincos e da volumetria do tecido.

A artista Lidia Lisbôa utiliza material têxtil de cores diversas em sua obra, a instalação Tetas que deram de mamar ao mundo, feita na 36ª Bienal de São Paulo, estruturas de tons opacos, entre o bege, marrom e verde musgo, afuniladas, feitas de crochê, pendem do e escorrem nos quatro fios de crochê que suspendem a obra e pela base da forma. Em uma forma ambígua entre um seio e um útero.

Segundo a curadora Luiza Marcolino, para o capítulo Fluxos de cuidado e cosmologias plurais do catálogo da 63ª Edição da Bienal de São Paulo, o trabalho de Lisbôa aborda temas como cura, ressignificação, transformação e nascimento: “Também é preciso ser criativo para fazer nascer. Sua pesquisa artística frequentemente se desdobra em uma reconstrução sensível da memória e de um corpo anterior ao momento presente (...)” (MARCOLINO, 2025, p. 154).



Fotografia de

Natt Fejfar.

**Tetas que deram de
mamar ao mundo.**

2015-2025.

Fonte: <https://36.bienal.org.br/artista/lidia-lisboa/> Acesso em: 26 nov. 2025.

A produção dos fios de seda requer que as larvas da mariposa produzam casulos que serão desfiados. Em entrevista³¹, a artista disse que, para ela, o corpo é transformado a partir do casulo, tal qual um renascimento. O processo animal pode ser comparado com sua produção: “Porque eu tinha necessidade de fazer. Na minha vida não existe: “Ah, eu não tenho, eu não posso”, não, “Eu tenho, eu

31 HIDALGO, LUPO. Lidia Lisboa: “O Teatro”. 2024. 1 vídeo, 6 min 45 s. Disponível em: <https://vimeo.com/1018376068> Acesso em: 24 nov. 2025.

posso.” (LISBÔA, 2024, 3 min). Casulos são uma série desenvolvida de 2014 a 2024.



Vídeo por Terra Roxa.

Lidia Lisbôa:

"O Teatro".

2024.

Fonte: <https://vimeo.com/1018376068>

Acesso em: 26 nov.

2025.

Em seu desenvolvimento têxtil, a artista explora o nó e o remendo; as superfícies de seus trabalhos são porosas, em detalhes se integram ao espaço por meio de uma pele em expansão. Em sua exposição individual, Teatro, a performance Casulo foi integrada a uma interação com as demais obras expostas. Casulo é objeto escultórico e vestimenta; o seu vestir traz em si o recolhimento inspirado na convivência e no respeito ao espaço de sua madrinha, que criava bicho-da-seda.

Quanto à forma, Lisbôa em paralelo produziu a série Cupinzeiros, iniciada em 1996 e até 2024, que ecoa com

as formas depósitos minerais das estalactites e estalagmites formadas na arquitetura das cavernas no seu corpo de trabalho composto pelas obras citadas. Lisboa e Parente têm esse interesse na espacialidade e no mundo das criaturas produtoras e laboriosas. Parente frequentemente utilizava aranhas de mentirinha e cabelo nas aplicações de seus trabalhos, como é possível observar nas almofadas.

Lisbôa se inspira nas operárias da natureza e na força de suas manufaturas para criar seu próprio universo, onde acolhimento e transformação se encontram. O cupinzeiro é a construção de um ninho coletivo e o casulo, ou crisálida, como um retorno ao corpo momentos antes de uma metamorfose. Os casulos, em comparação com o cupinzeiro, são construções muito distintas em relação ao tempo processual e à duração de sua construção, porém ambos expressam a ideia de ninho, recinto para crescimento em segurança.

As operárias de Pereda aparentam ser as aranhas, criaturas que tecem uma rede de fios entre os espaços; seu exterior é fundamental como estrutura de construção e duração da rede. Assim, a arquitetura da aranha se diferencia do invólucro da mariposa; o conteúdo do tecido de seda das aranhas vem do exterior. O mundo se agarra à teia.

O título de “Arapuca para desejos” surge de possíveis associações com armadilhas, dispositivos de captura

ocultos no espaço. São dispositivos de susto e encerramento, pegam de surpresa, assim como as estrelas cadentes possuem o tempo do maravilhamento.

O desejo para Lacan não é introduzido pelo significante que engendra sua ausência e produto do esvaziamento. (JORGE, 2008, p. 154) O desejo se completa em si, é inalcançável e selvagem, indomado pela linguagem. O tecido em si aos poucos se desmancha na estrutura que modela e sustenta os planos e sua volumetria. É a derrocada de sua evidência material e utilizo em retalhos como uma

discussão pictórica tridimensional à medida que se enrosca, envelopando os chassis e torcendo seus limites. Para Didi-Huberman (2012, p. 71), o pano é a extremidade de um “debate” no plano, dessa forma, almejo ampliar o debate para além de sua geometria formal.



Helena Dalbone.

**Detalhe
(Arapuca para
desejos).
2025.**

As estrelas, sóis ou planetas, assim como as estrelas cadentes, meteoros ou cometas ou lixo espacial, só emitem o brilho por conta de vários fatores incompatíveis com a escala de reprodução do fenômeno fora do céu. Capturar um arco-íris ou um cometa, ou coisa assim, é um desejo em vão e talvez por isso seja um dos cúmulos do meu desejo desta discussão processual.

Incomodo processual que está em constante busca pela construção de um mundo à altura do brilho de uma nuvem crepuscular, brilho advindo dos reflexos oriundos da fragmentação da forma dos líquidos e sua superfície estável, o deslocamento de massa das cascatas e os tons aquarelados das bolhas de sabão.



O lastro do ótico

Conforme Didi-Huberman, em “A pintura encarnada”, o fenômeno de dispersão do prisma revela a natureza material do sol e as redobras e vibrações das ondas de luz seriam tão dinâmicas e orgânicas quanto os demais aspectos naturais (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 47). No caso das criaturas marinhas, vivem imersas no prisma que é a água, em puro contato com essa dinâmica

em constância e fluidez instável das ondas que permeiam a topologia submersa.

Existe essa vontade de dar sentido à coloração das criaturas marinhas. Alguns mamíferos, tubarões³² e cardumes possíveis de serem observados perto da superfície possuiriam o dorso azul para se camuflarem com o reflexo do céu na água e o ventre branco para se confundirem com o brilho do céu ao serem vistos por criaturas que nadaram abaixo deles.

No mais profundo, os animais tenderiam a ter tons similares aos do substrato marinho, para se misturarem com a areia e demais objetos influenciados pelos processos do ambiente. Em profundezas abissais, cuja parte do espectro da luz não atravessa a densidade da água acumulada pela profundidade, esses animais possuiriam uma coloração avermelhada, caso fossem vistos ao receberem todo o espectro de luz.³³ Sendo assim, são praticamente invisíveis em meio à escuridão.

A luz é refletida pelos objetos, assim como seu calor e energia são dissipados a partir do encontro com o anteparo. Por outro lado, a sombra seria a ausência dos raios

³² BBC. **Blue sharks can change colour, say scientists.** *BBC Newsround*, [7 maio 2024]. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/newsround/articles/c20nj887w5vo>. Acesso em: 25 nov. 2025.

³³ MOE, Lauren A. **How color changes with water depth.** *Marine Science Explained*, 5 jan. 2023. Disponível em: <https://www.marinescienceexplained.org/post/how-color-changes-with-water-depth>. Acesso em: 25 nov. 2025.

de luz, ausência de reflexo, e os objetos mais escuros absorvem boa parte do espectro luminoso; por isso, tendem a reter calor e refletem muito pouco. Pintar aquilo que não reflete é uma forma de inventar essa negação, esse vazio de luz. O aspecto compositivo de luz e sombra é um dos principais recursos naturalistas, no sentido de conferir naturalidade à pintura, de criação de profundidade no espaço pictórico. Cria-se a ilusão de espaço e uma consciência atmosférica da presença do ar; como um entremeio, o ar envolve o quadro, espaço óptico distante, porém tão próximo que seria palpável, a pulsão do tátil (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 62-63).

Conformidade segundo a visão, propondo um ponto de vista, mesmo que tridimensional, como observado nas esculturas ao se aproximarem da matéria de uma realidade dos corpos. Estar conforme a visão natural não significa uma polarização diante do tátil e do linear; ambas e o óptico são características distintas entre si e presentes em distintas épocas e linguagens ao longo da história da arte, como pinturas mais lineares e escultóricas e esculturas mais ópticas e pictóricas (TASSINARI, 2006, p. 64 – 66). O mesmo ainda ressalta o entendimento dessa forma de escultura naturalista como uma imitação de um instante, movimento e/ou repouso, um recorte de tempo.

Uma cisão/abertura dupla de diante e após, sendo assim entrando em concordância com Didi-Huberman (2012), tratando da pintura ao elaborar visível como topologia de redobras, interstício portador da diferença e do

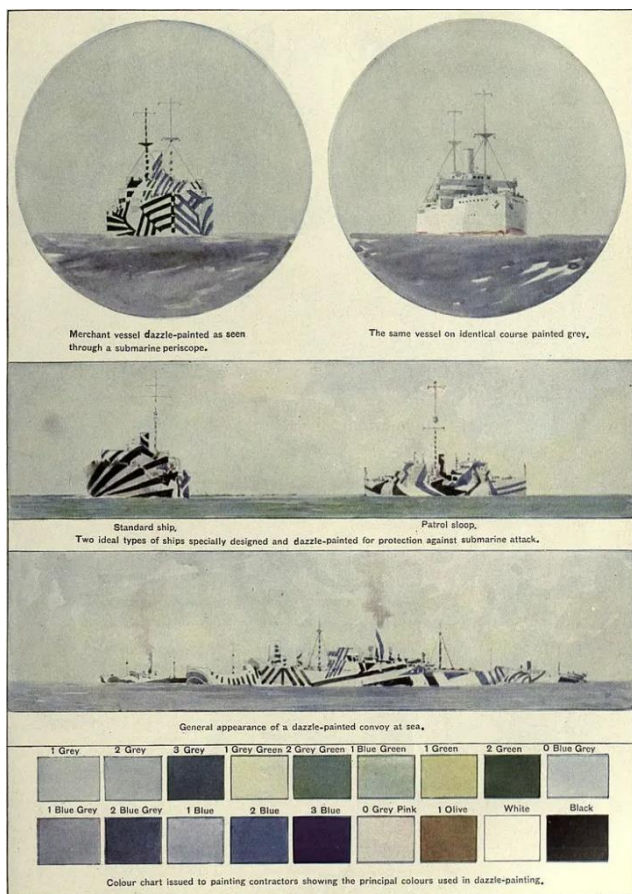
sentido, luzes e sua ausência no sentido da negação que constitui a separação, ou seja, um recorte também de diante e após, entre, através. Gerando uma distinção e uma cisão constitutiva da experiência óptica e, por assim dizer, planarizada do instante.

Planarizada no sentido de recorte e cisão do instante, assim como a escultura naturalista em Tassinari, 2006, que encerra o movimento em direção ao desejo do mesmo, a pintura de Didi-Huberman e o desejo de dar a volta só são igualmente possíveis na contradição da pertinência de um todo repartido em limites volumétricos contendo os lastros de luz e sombra, um recorte de um instante visível.

A camuflagem disruptiva³⁴, deslumbrante ou ofuscante, é uma técnica de pintura de camuflagem de navios utilizada pelos Estados Unidos da América durante a Primeira Guerra Mundial. O método de camuflagem leva em consideração dois elementos: o mar e o céu e, por consequência, o horizonte, superfície limiar entre os dois meios. Pela ausência de viabilidade para camuflagem centrada na superfície do horizonte marítimo, de característica linear uniforme entre os dois planos e de coloração mutável por refletir o céu. A solução elaborada por Norman Wilkinson, 1878-1971, foi pintar as embarcações em blocos e listras pretas e brancas, criando uma

34 WILKINSON, Norman. **The Dazzle Painting of Ships**. *Journal of the Royal Society of Arts*, v. 68, n. 3512, p. 263-273, 1920.

ilusão de ótica capaz de fazer com que quem os observasse não pudesse medir velocidade, distância e direção, devido aos reflexos solares, às sombras e à distorção volumétrica.



Enciclopédia

Britânica.

EB1922 Camouflage.

1922.

fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EB1922_Camouflage.jpg

Acesso em: 26 nov. 2025.

A camuflagem dos navios é inspirada em animais cuja coloração em alto contraste distorce seu contorno, tornando-os irreconhecíveis ou difíceis

de distinguir entre seu ambiente e seu reconhecimento como indivíduo. O caso das zebras é um exemplo de sua aplicabilidade em rebanho no qual os indivíduos perdem seu contorno em meio aos semelhantes:



Charlie Hamiinton James.

Um rebanho de zebras se reúne no rio Mara, no Quênia. 2023.

fonte: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2023/01/cinco-curiosidades-sobre-as-zebras-que-voce-nao-sabia> Acesso em: 26 nov. 2025.

Se, por um lado, a perda de contorno organiza o rebanho de zebras, uma massa amorfa, os sapos da espécie *Afrixalus fornasini* possuem um tipo de coloração disruptiva que não necessariamente os mistura com o ambiente pela perda de seu contorno.

Mas é a perda de seu contorno por meio do alto contraste de sua coloração responsável pelo difícil reconhecimento de um todo. A forma do sapo agora é vista como algo estranho em meio às demais coisas igualmente estranhas no mundo, justamente pela falta de contorno que provoca o desmembramento da forma do animal.



Hugh Bamford Cott.

Cott coincident

disruptive coloration

Megalixalus fornasinii. 1940.

fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cott_coincident_disruptive_coloration_Megalixalus_fornasinii.jpg

Acesso em: 26 nov. 2025.



Harold Hiel.

Afrixalus fornasinii. 2023.

fonte: <https://observation.org/photos/67941760/>

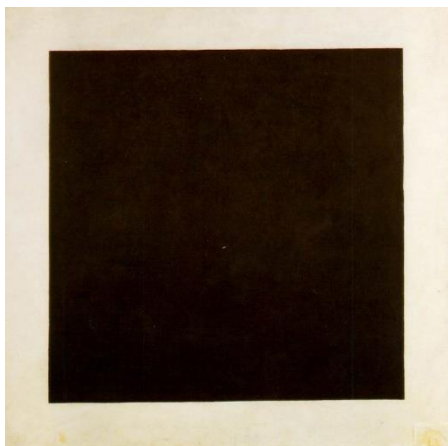
Acesso em: 26 nov. 2025.

“Quadrado preto sobre fundo branco”, 1915, do pintor Kazimir Malevich, é uma das obras mais consagradas do Suprematismo, movimento russo de arte abstrata que privilegiava uma linguagem visual baseada em formas geométricas puras. A partir desse pensamento de pintura-síntese, o movimento alcançaria o sentimento puro, no

qual a perda do sentido é preenchida pelo puro sentimento em uma abordagem objetiva.

Kasimir Malevich. ***Black Square***. 1915.

fonte: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> Acesso em: 26 nov. 2025.



“Quadrado preto sobre fundo branco” é apenas um quadrado preto sobre o fundo branco. O quadrado ecoa sob a tela, também quadrada, uma repetição esquemática e seu objeto geométrico profundo permanece nos limites da “moldura” vazada em branco, criando ambiguidade entre figura e fundo.

A figura do quadrado é pintada sob o quadrado branco da tela, fundo branco. Tanto o pigmento preto quanto o branco são cores cuja naturalidade não é comum. Como abstração, sua influência no olhar é espectral da luz em matéria de superfície³⁵. Não há intenção de imitação naturalista da dinâmica figura e fundo.

35 INSTITUTO INHOTIM. **Galeria Yayoi Kusama**. Brumadinho: Inhotim, 2023. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/galeria-yayoi-kusama/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

O quadrado preto não emula nada, não comunica nada, apenas flutua materialmente. O fundo branco reflete a totalidade da luz e o objeto da pintura centralizado a absorve completamente, como uma janela selada no próprio anteparo. Apesar de plana e construída em cima. O fundo branco vibra porque o branco, quanto mais branco, estoura intensamente e esse anteparo preto, ao invés de bloquear a visão, torna-se um buraco de onde a vista não consegue escapar.

Nesta contradição em que a matéria do pigmento suspensa sob a tela, em realidade, a “perfura”, como um recorte gravitacional em densidade e profundidade na própria verticalidade do plano. Relação do contraste do preto sobre o branco cria esse espaço onde o preto atravessa o branco. Complexificando o caráter negativo da ausência de luz e sua iminência.

A artista japonesa Yayoi Kusama possui uma extensa pesquisa entre a mínima materialidade do ponto e a escala do infinito, a partir do conceito do qual nega sua própria existência individual. A obra “*Infinity Mirror Room - Phalli's Field*” de 1965 é uma pequena sala com as paredes completamente espelhadas, cujo piso é recoberto por falos de tecido branco estampado com pontos vermelhos em padrões de escala diferentes entre si.

Os falos contornam um pequeno espaço diante da porta, no qual é possível ficar em pé diante da paisagem artificial. À medida que os espelhos refletem o piso coberto de falos, um horizonte expande o pequeno piso da

instalação; o campo em distância não apresenta uma mudança cromática na superfície dos objetos, apenas diminui com a distância da imagem, porém o contorno se perde e passa-se então a um piso de apenas textura. O caráter imponente do falo, objeto agudo em meio a muitos e similares, torna-se apenas um pequeno componente sem forma na mesma massa, uma textura ruidosa que recobre o piso ao redor.

KUSAMA, Yayoi.
**Infinity Mirror
Room—
Phalli's Field.**
1965.



fonte: <https://www.ijpr.org/npr-news/npr-news/2022-04-01/dots-all-folks-at-the-hirshhorn-artist-yayoi-kusama-immerses-viewers-in-infinity> Acesso em: 26 nov. 2025.



O corpo como entremeio na pintura

O vidro é um primeiro achatamento da imagem, a luz o atravessa e se reconfigura na planicidade da superfície. A partir da manipulação física e material do vidro como anteparo, é possível recortar, circunscrever ou limitar a imagem-fenômeno em cristalização do visível, sendo possível deslumbrar o através de a partir de um ponto de vista.

Sendo o conjunto de lentes de vidro e objetivas utilizadas expressivamente nos dispositivos fotográficos e cinematográficos. Por conta da fixação de um registro, sua velocidade é relevante no debate quanto à produção e à manipulação imagética em massa, quase instantânea a partir de uma operação mecânica própria da máquina como instrumento.

Em contraposição a tais dispositivos, a pintura em sua construção permanece em execução na medida do tempo humano e o gestual-psicológico empregado no seu fazer. A ideia de janela permanece nas características naturalistas da imagem, por onde se vê “através” dos olhos do artista e atravessa o seu fazer temporal.

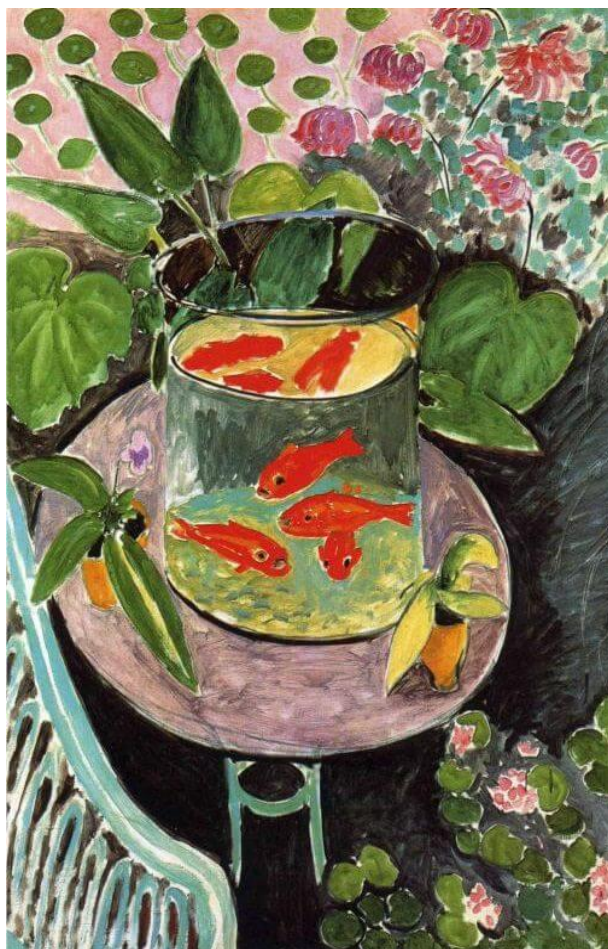
O fazer pictórico é como “um espelho, polido, mas transparente (...) entremeio: entre superfície e profundidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34). Onde a luz, a relação dos objetos e dos corpos atravessam o próprio artista entre um aparecer e um desaparecer, cuja temporalidade compõe essa passagem entre a profundidade da experiência, no caso da pintura em forma de luz/cor, cuja execução encontra a tela como uma superfície extrema no sentido do limite da presença e ato do pintor.

Henri Matisse.

The Goldfish. 1912.

Fonte: <https://www.henri-matisse.org/goldfish.jsp>

Acesso em: 26 nov. 2025.



A pintura “*The Goldfish*”, 1912, de Henri Matisse, é composta por um pequeno jardim com uma grade à direita, cujo vazado é pintado em espaços negativos e

positivos; uma mesa rodeada de plantas floridas com um aquário de peixes vermelhos alaranjados ou laranjas avermelhados entre dois vasos de plantas, que diria serem orquídeas. O aquário, centro da composição, possui três elipses pintadas que formam sua estrutura. De baixo para cima, contato do objeto com a mesa que delimita inicialmente o espaço da água e é visto quase de forma frontal.

O fundo da cena é elaborado em tons de verde que refletem no aquário, mais claro em relação ao verde escuro, agregando profundidade à forma cilíndrica do vidro que transparece. A cor predominante do jardim é limitada pela segunda elipse que circunscreve a superfície da água, refletindo o amarelo do fundo do aquário na superfície da água em contato com o ar.

Tanto na vista frontal quanto na superior do aquário, é possível ver os peixes através do vidro e da água ao mesmo tempo. A última elipse, assim como a grade à esquerda, é pintada em um jogo de espaços negativos entre vidro, reflexo e transparência, ressaltando as cores do reflexo da água em plano amarelo e amarelo alaranjado e o preto e verde que refratam e rompem com as formas e cores do fundo do jardim.

O aquário em si funciona como um prisma líquido de interação entre as cores e luzes do ambiente do jardim e o habitat dos peixinhos duplicados em dois espaços distintos, a depender do ponto de vista, representados em um só instante.

O pintor Claude Monet (1840-1928), expoente do impressionismo, em uma carta ao crítico Gustave Geffroy,³⁶ compartilhou o seguinte a respeito de suas obras em pintura:

Não, não sou um grande pintor. Sei apenas que faço o que posso para transmitir o que vivencio diante da natureza e que, na maioria das vezes, para conseguir transmitir o que sinto, esqueço completamente as regras mais elementares da pintura, se é que elas existem (Monet, 1989, tradução nossa)

Entre 1914 e 1926, o pintor passou a trabalhar em uma instalação circular chamada de “*grandes décorations*”, composta por vários painéis pintados retratando seu jardim. Quarenta pinturas foram feitas, entre elas “*Water Lilies*”. “*Water Lilies*” é um tríptico de 2 metros de altura por quase 12,76 metros de largura. Em escala imersiva, a pintura não possui linha do horizonte, o céu é refletido no lago e as folhas e flores parecem fluir sob as nuvens entre as copas das árvores.

Como compartilhado pelo próprio pintor, adepto da pintura de *en plein air* de observação, seu interesse estava em pintar essa atmosfera na qual se encontrava, não apenas o que se apresentava diante de si, mas todo o ambiente e seu ao redor. Seu pensamento pictórico em

36 THE MUSEUM OF MODERN ART. **Claude Monet**. New York: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4058-claude-monet>. Acesso em: 26 nov. 2025.



expansão o guiou em direção aos formatos maiores de seus painéis na busca pela imersão diluída da profundidade da paisagem, das interações espaciais das cores e em sua expressividade subjetiva nas pinceladas completamente integradas entre si, ausência de contorno em um elogio à própria umidade do jardim, do lago e sua vegetação. Desejo de imersão que vai de encontro ao desejo instalativo da expansão da pintura.

A Cor em potência, Diáfano para Didi-Huberman, seria a condição de o tornar visível em dinâmica, “portanto incolor como tal, invisível, mas incorporada lábil, no sentido de que ela se expande por todo espaço, atravessa todos os corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 39). Sendo que o receptáculo é pensado como uma natureza mista do ar e da água: o atmosférico e o aquoso, assim como o próprio fenômeno do olhar, o olho atravessado pela luz em ato e presença. O atravessamento do corpo na contemporaneidade passa então por um processo de tomada de consciência cada vez mais complexa à medida que a transparência da superfície do anteparo limítrofe

Claude Monet. *Water Lilies*. 1914 – 1926.

Fonte:

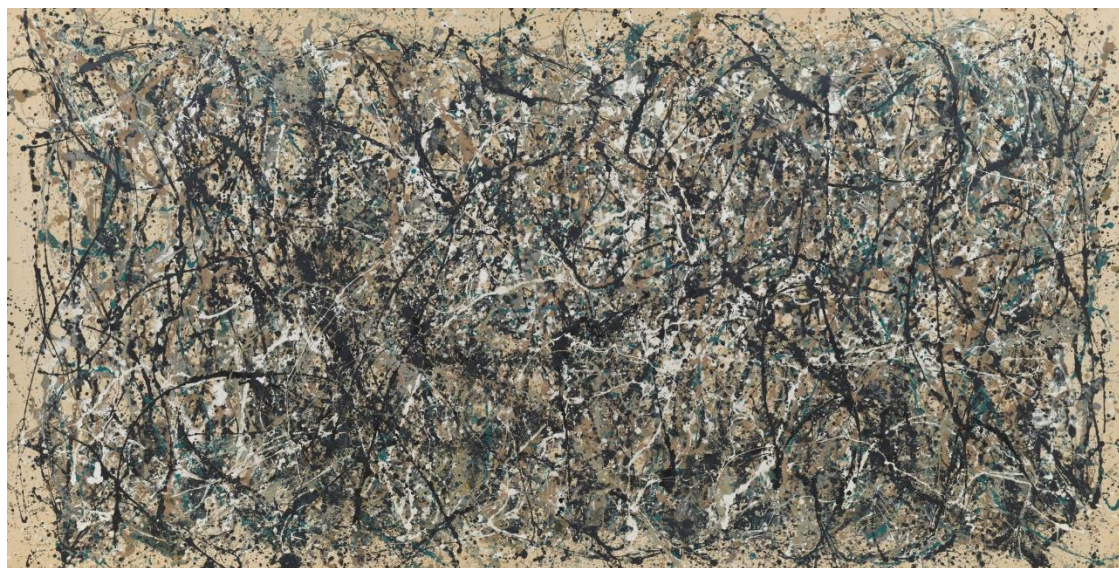
https://www.moma.org/collection/works/80220?artist_id=4058&page=1&soverferrer=artist Acesso em: 26 nov. 2025.

da tela e da pintura passa a se complexificar. Tassinari, 2006, define a tomada de consciência do suporte na pintura moderna:

São apenas imagens e, assim, só um pouco se alcança uma compreensão genérica do espaço moderno. (...) Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é o anteparo. O pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente (TASSINARI, 2006, p. 29 - 30).

Sob a tela, Matisse pinta as cores em forma ou a forma das cores; sua pintura é próxima da operação da colagem e da montagem, processo de manualidade operatória de fragmentação e reaglutinação, um quebra-cabeças entre desenho e colorismo. A tinta, como material, flutua sob a tela, como bolhas ou poças delimitadas pela borda do desenho da forma, e brilha irradiando uma sobre as outras em relações de distinção cromática.

Por outro lado, Monet expressa a atmosfera úmida por meio da viscosidade da tinta em suas pinceladas, elaborando a espessura da profundidade atmosférica entre os matizes, saturação e luminosidade, como se fosse possível atravessar seus painéis, sentir a neblina do lago ou a garoa que se acumula nas plantas. Os elementos da pintura se refletem entre si; a pintura inteira funciona como uma cena cujas superfícies estão em contato em um ambiente único.



Jackson Pollock. *One: Number 31*. 1950

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/78386?artist_id=4675&page=1&sov_referrer=artist Acesso em: 26 nov. 2025.

Nas pinturas de Jackson Pollock, 1912-1956, seguindo o exemplo de “*One: Number 31*”, o artista faz uso da operação metodológica a partir do gotejamento de tinta sob o suporte. A operação calculada se aproxima da aleatoriedade, apenas o acaso por meio do gotejamento sob tela dando origem a uma pintura sem ponto de vista, sem figuração ou geometria expressa, desordem ruidosa da queda da tinta sob a tela; único registro nesse sentido seria a gravidade e o peso da tinta dispostos perpendicularmente na obra finalizada. Uma desordem nesse fazer entre o corpo que se abstém ou se distancia desse limite.

Em *“The Goldfish”*, *“Water Lillies”* e *“One: Number 31”*, as telas/quadros ainda se apresentam como anteparo e suporte, funcionalidade.

As obras apresentadas discutem a decorrência do resultado sob a superfície e funcionam como exemplos da diversidade de possibilidades que a evolução da versatili-
dade da mídia. A tela permite fixação da prática operatória para Pollock, proporcionando uma espécie de pintura sem ponto de vista; é limite compositivo para Matisse, que explora a linearidade da imagem e o colorir da figuração, e se impõe em escala para as expressivas vibrações cromáticas das pinceladas fugazes de Monet.

Para Monet e Matisse, o suporte plano da tela se configura como superfície a ser pintada; o que está em jogo é o tempo da imagem e seu espaço, o dilaceramento e a reconfiguração do ponto de vista.

No painel de Monet, o horizonte persiste fora do quadro; a escala humana é reorientada pela altura do olhar, que não ultrapassa esse limite. O espectador observa o lago de baixo que se curva e se impõe em direção ao céu refletido na água. A imagem é côncava, seguindo o desejo do artista de expandir em uma volta ao redor do sujeito, seguindo o projeto da série instalativa *“grandes décorations”*.

Em Matisse, o reflexo da água multiplica o tempo de observação a partir do espaço, e vice-versa. No mesmo cenário, é possível ver o interior do aquário de “Peixes dourados” com clareza a partir das duas superfícies transparentes, expansão do espaço contido no objeto: um

interior único dilacerado em duas vistas impossíveis de coexistirem, exceto pela possibilidade da lógica de inserção a partir do método de montagem da colagem.

Em 1911, o cubismo avançava para sua fase mais madura como movimento consolidado e modelo interno. Segundo Tassinari:

A enorme importância do cubismo reside na sua concepção de espaço. (...) Nunca antes na história da arte moderna os seres e os espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade (TASSINARI, 2006, p. 34).

O cubismo, justamente por seu amadurecimento da ideia de espaço e a concepção de “contorno interrompido”, que, assim como a perspectiva, são ideias inventadas para dar conta de uma representação, estabelece novas formas de apresentar o mundo que se mostra contínuo em realidade, como o autor prossegue:

Ou, antes, um equilíbrio entre abstração e figuração, que é correlato de um equilíbrio da fusão de coisas e espaços. Entretanto, não é de maneira uniforme que tal equilíbrio se dá. O aspecto geral é de equilíbrio (TASSINARI, 2006, p. 36)

Tal equilíbrio desuniforme é justamente essa nova percepção de que a arte não havia dado conta ainda de representar a formação da figuração como uma configuração espacial da abstração constituinte do mundo. Tal discussão segue sendo uma experiência sob a superfície

da tela, apesar da inventiva abordagem de sobreposição de papéis e tecidos sob a pintura, que passa a expandir a pintura em direção ao mundo em comum a partir da profundidade antes ilusória da tela. “One: Number 31” de Pollock segue a investigação do expressionismo abstrato de suporte-objeto, abordagem diferente dos outros dois e a exploração da superfície pictural.

A imagem de Pollock é a imagem de um tempo individual que se repetiu tantas vezes que perdeu seu início e seu fim; não há interior de visão, apenas um exterior difuso no próprio emaranhado entre o dentro e o fora sem tempo. O olhar não se fixa, pois não há como distinguir um ponto de vista em meio aos pontos “pintados” que partem de um gesto humano que aciona a mecânica do método, mas não inflige diretamente sobre a tela.



EM MATEMÁTICA , ABSURDO ABSTRATO, ABSURDO ABSTRATO GERAL, ABSURDO ABSTRATO GENERALIZADO E ABSURDO GERAL SÃO TERMOS NÃO DEPRECIATIVOS USADOS POR MATEMÁTICOS PARA DESCREVER PARTES TEÓRICAS LONGAS DE UMA PROVA QUE ELES PULAM QUANDO SE ESPERA QUE OS LEITORES ESTEJAM FAMILIARIZADOS COM ELAS. ESSES TERMOS SÃO USADOS PRINCIPALMENTE PARA MÉTODOS ABSTRATOS RELACIONADOS À TEORIA DAS CATEGORIAS E À

ÁLGEBRA HOMOLÓGICA . DE FORMA MAIS GERAL, "ABSTRATO ABSURDO" PODE SE REFERIR A UMA PROVA QUE SE BASEIA EM MÉTODOS DA TEORIA DAS CATEGORIAS, OU MESMO AO ESTUDO DA PRÓPRIA TEORIA DAS CATEGORIAS (ABSTRACT NONSENSE, 2025, TRADUÇÃO NOSSA).³⁷



Abstract non-sense

Segundo Gastón Bachelard, no texto *Experiência Do Espaço Na Física Contemporânea*, existe uma imprecisão ontológica definida espacialmente que escapa à experiência temporal, sendo assim o lugar mais importante que o fenômeno. Diante disso, aparentemente o pensamento realista recorre às experiências geométricas, uma das primeiras qualidades existenciais que fixaria o objeto de estudo em um centro ontológico a partir da experiência

³⁷ ABSTRACT nonsense. In: **WIKIPEDIA: The Free Encyclopedia**. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2025. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_nonsense. Acesso em: 25 nov. 2025.

topológica (BACHELARD, 2010a, p. 10). Para ele, tais abstrações geométricas, por assim dizer matemáticas, determinam condições pré-estabelecidas que possibilitam prever probabilidades, distribuindo tais valores prováveis (BACHELARD, 2010a, p. 22).

Sendo a discussão a respeito da superfície e da imagem como plana, uma forma em si de apresentar ou interpretar a realidade na superfície, uma forma em si de abstração topológica, um distanciamento da forma de pensar um fenômeno por meio da abstração ontologicamente topográfica. Para além do real e do concreto, a informação matemática nos entrega o possível, uma coerência abstrata. Ou seja: “Em suma, um operador matemático é constituído pelo conjunto das ações racionais que pretendemos realizar para ordenar uma realidade mais ou menos amorfa” (BACHELARD, 2010a, p. 64-65).

Sendo este conjunto de ações uma série de operações, cujo sentido e significado arriscam instaurar um simulacro, cuja perda do real e do concreto é substituída por uma formulação pré-existente da realidade.

O desafio é determinar o espaço sem a geometria, ou sem depender de uma espacialização genérica já moldada.

Para o fenomenólogo, há um reconhecimento de uma certeza, tal reconhecimento contrapondo-se a uma intuição única, no sentido da subjetividade consciente daquele que pensa essa realidade. Resumindo contraditoriamente ao exagero em impasse com a redução da experiência no plano da probabilidade:

“A realidade máxima é o término do conhecimento e não sua origem” (BACHELARD, 2010a, p. 19).

Dentre as probabilidades operatórias e ontológicas deste afastamento da realidade, questões filosóficas e teológicas permeiam justificativas de prováveis explicações e discursos. Para Antônio Bispo dos Santos, líder quilombola e ativista político brasileiro, a ideia do pecado original cravaria essa mudança epistemológica:

A humanidade se desconectou da natureza exatamente por ter cometido o pecado original. Seu castigo foi se afastar da natureza. Por isso Adão foi expulso do Jardim do Éden e o humanismo passou a ser um sistema, um reino desconectado do reino animal. Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofofia (BISPO DOS SANTOS, 2023, P. 13-14).

O pecado original é o mito mais importante para a crença cristã; a partir dele é justificável a trajetória de Jesus Cristo, figura representativa do cristianismo. A partir da desobediência de Eva, seguida pela de Adão, toda a descendência humana haveria de permanecer expulsa da natureza perfeita, do paraíso. Condenada a uma existência igual, porém falsa em pecado, longe de Deus.

Segundo as pesquisadoras Ariana Lucero e Ângela Vorcaro, no artigo “Do vazio ao objeto: *das Ding* e a sublimação em Jacques Lacan”, (...) “Podemos dizer que a religião e a ciência são formas de satisfação da pulsão, também implicam certo contorno do objeto, mas nem sempre são capazes de explicitá-lo, tal como a arte o faz” (LUCERO; VORCARO, 2013, p. 28) e complementam que, para Lacan, a religião é uma forma de contornar *das Ding*, objeto sempre faltante e sendo constituinte pela falta, e um vazio.

Compreendendo então o mundo, ou a experiência de estar no mundo repleta de faltas e vazios, a ciência e a religião passam a elaborar com verborragia uma forma de mapeamento ao redor do *das Ding*, um contorno e mapeamento, porém limitados apenas a uma aproximação e a uma formulação de probabilidades formuladas em discurso que retornam justamente para explicitar o “mistério” em torno dessa falta que sempre encontra formas de ganhar sentido a partir da experiência humana.

A partir do entendimento lacaniano, existe na arte uma forma de materialização do vazio que sempre será uma reelaboração em torno da falta. No sentido de o vazio sempre ser um espaço demarcado, assim como o movimento ontológico centralizado no objeto criticado por Bachelard, o objeto faltante, o vazio é apenas possível de aproximação em coerências parciais. Coerências parciais que nunca serão totalizantes na definição do objeto; este é a persistência do desejo da completude.

O termo “absurdo abstrato” é um nome dado justamente a essa verborragia cujo significante e significado se tornaram tão distantes em sua explicação teórica que passa a ser de alguma forma dispensável e desnecessária aos matemáticos familiarizados com o campo. Essa expressão jocosa e bem-humorada demonstra o movimento de economia do percurso matemático e lógico, basicamente abstrato, em direção a uma verdade que estará baseada em uma confiabilidade no campo:

Abstract nonsense (literalmente, 'absurdo abstrato') é um termo não depreciativo comumente usado por matemáticos ao pularem partes de uma argumentação que podem ser provadas através de um argumento teórico longo e de uso comum, e com o qual os leitores já são familiarizados. O uso habitual é algo como: '...do qual o resultado pode ser demonstrado por meio de *abstract nonsense* (MACURA, 2025, tradução nossa)

Tomando este exemplo, há um salto de informação. Este salto ocorre entre o vazio e o nada. O vazio é a lacuna faltante para dar conta de algo e o nada, esse campo aberto de possibilidades no qual talvez seja possível se aproximar daquilo que se procura. O nada seria como uma ausência e um tudo cujo sentido não há, e a partir do vazio identificado e da suspeita de uma falta se constrói o processo de abstração.

O vazio, considerando-o um espaço, pode ser entendido como “uma distância entre”, seguindo o pensamento

de que, diante da falta, é possível apenas uma aproximação, mas nunca uma completude que anularia esse espaço por definição negativo. Sendo assim, é relevante considerar os objetos reais e concretos em constante estado de descontinuidade, ou seja, um não é o outro e há algo entre eles. Porém, em constante movimento dinâmico que a própria realidade apresenta, essas superfícies iniciais, a fronteira de um ser (fim de si e início do mundo), se alteram fisicamente e, por consequência, alteram o espaço, a partir desse encontro do eu e do não eu.

E é no vazio, existência em potência, que a distinção entre a vespa, a orquídea e o campo seja apenas o que elas não são. Mas no vazio, pulsando o vir a ser, inventa-se no nada por meio da falta. Um processo de constante reterritorialização como definido por Deleuze e Guattari:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc) ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a

desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro (DELEUZE; GUATTARI, 1995, P. 17-18).

Sendo então o vazio, o nada e a ausência, um espaço de puro devir. Quando o nada, ou o vazio, deixa de ser, ele se transfigura e passa a ser. E ser está intrinsecamente ligado a uma experiência, um tempo e um espaço. O artista pioneiro da *Land Art* Robert Smithson, em um de seus escritos, ressalta:

Muitos críticos não conseguem suportar a suspensão de fronteiras entre (...) “self e non-self”. Estão aptos a dispensar o mundo não-objetivo de Malevich como escombros poéticos, ou apenas fazer referência ao “abismo” como uma metáfora racional “dentro de fronteiras estreitas”. O artista que é fisicamente engolfado tenta evidenciar essa expressão por meio de uma (mapeada) revisão limitada do estado original sem fronteira (SMITHSON, 1968, p. 186).

Tal revisão limitada, síntese de uma experiência anterior, converge com as características cartográficas convencionadas: a condição de imagem entre o pensamento abstrato e a representação concreta, a síntese de imaginação, o espaço de escolhas e uso de códigos e convenções.³⁸ O processo de mapeamento é inexorável em relação à perda em contraposição com o que se quer evidenciar.

38 GOODMAN, 1972, p.15 *apud*. TIBERGHEN, 2013, p.237 – 238.

Sendo assim, o processo de elaboração artística é um jogo de escolhas e invenções, cujas fórmulas subjetivas irão privilegiar as estruturas fundamentais de localização e imaginação em detrimento de outros aspectos anteriores ou até mesmo despercebidos. Boa parte da linguagem é composta pelo espaço negativo, a evidência da perda e sua abertura constante para a reinvenção da falta.



Gato sentado sobre um tapete (Figura I).

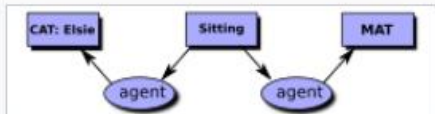


Gráfico conceitual de "um gato (*cat*) sentado (*sitting*) sobre um tapete (*mat*)" (Gráfico I).

Helena Dalbone.

Captura de tela da página sobre Abstração da Wikipédia.

2025.

fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Abstra%C3%A7%C3%A3o>



O que são as coisas?

Os instantes³⁹ são pequenas brechas do curso da experiência, entendidos como constituição do tempo. São pequenos trechos de algo retomando um surgimento anterior, que emergem de forma a dar sentido a algo manifestado anteriormente e de igual forma espontânea. Uma parcela de imprevisto. A tomada de consciência de sua finitude e caráter fugaz do instante desperta desejos de recordação e reencontro, visto que de alguma forma o instante vivenciado atravessa um reencontro consigo.

Durante as práticas artísticas, houve um momento de investigar as características de uma coleção própria. A coleção, no caso, é composta por conchas feitas por moluscos, animais invertebrados. Esse ato de colecionar teve início na infância, como uma pequena prática de visita à praia. Quando criança, sabia que a concha era uma armadura, ou uma casa para o bixinho, que varia em tons muito suaves e me lembrava a praia, o mar e a vida em constante movimento, para mim desconhecida.

As conchas surgiam na praia como um pequeno milagre-mistério: esqueleto, arquitetura e pedra.⁴⁰ Quase

39 BACHELARD, Gastão. **A intuição do instante**. Tradução Antonio de P. Danesi. 2.ed. Verus Editora: Campinas, 2010.

40 BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

sempre desabitada, uma obra com autoria ausente. Na palma da mão cabia esse pequeno abandono, geometricamente preciso e seus tons suaves. Conchas são coisas muito únicas, assim como todas as outras coisas. Mas talvez sejam as primeiras das minhas coisas muito únicas, um querido amuleto de devaneio.

Em algum momento, à medida que a coleção de conchas aumentava, meu interesse por elas diminuía. Já não as via mais, já não me empolgavam tanto, e passei a não expandir minha coleção; agora são definitivamente movidas pela prática do souvenir de pessoas queridas. Em algum momento a tentativa de recusa da degradação passou a me inquietar.

Todo esse desejo de conservação de um volume, coisa que remetia ao gabinete de curiosidade e de memória, não tomava mais os sentidos atribuídos anteriormente. Guardá-las assim em conjunto não possuía mais o mesmo encantamento de quando ir à praia e fantasiar a respeito desse pequeno instante de descoberta em meio às ondas, à areia e ao mar.

Ao longo do processo da prática de ateliê, o armazenamento da coleção tornou-se um processo de embrulho para sua conservação e, em seguida, processo expositivo. A apreensão dos objetos e sua valorização em acúmulo colecionista haviam perdido o sentido poético em minha investigação por conta da enfadonha tarefa de manutenção da coleção. Todo o mistério sedutor do instante se esvaiu e a responsabilidade em torno da curadoria de objetos instaurou uma pequena rotina de dar conta das



numerosas conchas. Uma ação desenvolvida durante esse período da pesquisa foi uma ação registrada em vídeo. A ação consistia em separar as conchas das que podiam ouvir o mar das que não se podia ouvir em recipientes de vidro diversos. O vídeo é sem som e a ação é feita em silêncio, sem nenhuma comunicação do critério de organização e armazenamento.

A curiosa característica de dar sentido ao encontro do ouvido com a concha para ouvir o suspiro do mar, em realidade, é apenas a ressonância do ruído do ambiente na estrutura da concha. A concha é resquício desse ser entreaberto, a cavidade de seu “esqueleto” por onde a criatura estava em contato com o mundo e contato com a secreção calcificada. Assim como o molusco, a superfície da pele está em contato com o ambiente, a carapaça da criatura também. Essa vontade de encontro entre a fenda

Helena Dalbone. **Frames de Tentando ouvir o mar.** 2019.

fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=svzWJqY4PD0&t=87s>

Acesso em: 26 nov. 2025.

da concha e o orifício do crânio perpassa essa vontade do encaixe entre a abertura da concha, vestígio de um ser, com o orifício do crânio, um encontro e proximidade entre esses pequenos vazios e aberturas para o espaço.

Outro aspecto dessa ação é o significado dessa paisagem perdida, seja pela ausência do som da concha, mas também pela referência a um mar que agrega assim o sentido da memória. O real efeito do som da concha é devido à estrutura e anatomia da forma, que ressoa os sons do ambiente no qual se está e, ao aproximar da orelha, cria esse efeito de espelhamento, do som ressoando na concha e passando a ressoar no ouvido, sendo só aí a experiência completa de ouvir um sussurro de um mar onde não está. O sussurro da concha só pode ser ouvido a partir de um ponto de perspectiva do corpo que ouve e o mar independe de sua real localização, já que sua lembrança se materializa em dependência do ambiente no qual o corpo que ouve está.

Essa relação de realocização do espaço e a permeabilidade da imaginação que remete a uma lembrança atravessam esses dois corpos, o da artista que ouve e o das conchas que ressoam, sendo o meu corpo vivo, recoberto de carne e em plena operação das funções vitais, incluindo o deslocamento e o habitar, e o corpo morto, esqueleto parcial e externo das conchas dos moluscos e caracóis. Seres que preenchiam em vida por onde se escuta o mar e se arrastavam no fundo dele, com seu corpo em contato ao mesmo tempo com a concha, a pedra moldada na escala em sua própria escala e o ventre no solo,

tocando-o em sua superfície, de alguma forma toda essa extensão em uma zona de contato na escala do entremeio da “casa” com o mundo, chão e mar.

Entre o ouvido e a concha, a superfície perde o aspecto plano. O ouvido, como orifício selvagem, completamente sensível ao ambiente à escuta, por mais desatento que seja, nunca deixa de ser uma escuta. Ouvir é uma forma de contato; o som preenche a escuta e a escolha de não ouvir é para além do ouvido e da orelha, sendo necessário deslocar-se para longe ou cobrir os ouvidos. De uma forma ou de outra, encerrar esse contato. A concha é esse “órgão” no qual o ser se encolhe dentro, se acolhe, e encerrar-se na concha é o movimento do ser e não a concha em si. A concha, por mais arredondada ou tendendo a um sólido fechado, sempre se mantém como forma e estrutura aberta; a possibilidade de expansão e recolhimento do ser sempre está mantida por essa abertura.

Sendo esse trânsito de experiência já definido por Gastón Bachelard como uma forma de situar a existência, nessa dinâmica entre a hospitalidade do mundo exterior e a hostilidade do íntimo, nesse jogo de dispersão e retorno ao centro do ser. (BACHELARD, 2000, p. 221) Sendo essa superfície entreaberta, cujo vazio é passagem para um outro estado, configura-se como a possibilidade também. Após essa ação poética, a satisfação do encontro desta investigação eventualmente se esgotou na discussão para mim como artista. Dando lugar ao momento fora da ação, que envolve toda preservação, comportamento por

si já repetitivo e compulsivo em alguma medida. Assim como o próprio ato de colecionar. Sendo essa despedida temporária um momento também de reflexão na prática de ateliê.

O processo de embalagem para conservação retorna à questão do espaço ao redor do objeto, um processo de uma tentativa de anulação da concha e os riscos de danos causados por sua exposição. O espaço de interação, encontro e contato com o objeto se torna uma questão de controle; controlar a fragilidade desse potencial dano passa a ser a prioridade, tanto na embalagem quanto no desembalar.

Sendo esses momentos cada vez mais crescentes na manipulação do conteúdo, retorno à questão das superfícies, barreiras e à estabilização entre continente e conteúdo. O vazio que permitia o acesso ao objeto tornou-se um objeto de investigação por si.

Para pensar no acúmulo desses objetos e na ação de organização: análise de critérios, posicionamento, manipulação etc. Retomo o conceito tradicional da pintura de Natureza-Morta, cuja tradução literal, de outros idiomas para o português, se aproxima de: vida silenciosa e modelo inanimado.⁴¹ Outra definição é trazida por Umberto Eco por meio do termo *vanitas*:

41 LIMA, Luís Fortuna. **Natureza- Morta: considerações nucleares sobre o termo, o conceito e o género.** In: PSIAx #2 Série II. FBAUP/i2ADS: Porto, 2013. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/publicacoes/psiax-2/> Acesso em: 09 de jun. 2023.

(...) alusão a um elenco, pois, embora bem compostas, misturam objetos aparentemente desprovidos de relações recíprocas, mas que representam tudo o que é efêmero e convidam a uma reflexão sobre a transitoriedade dos bens terrenos. (ECO, 2010, p.44)

Na tradição pictórica de Natureza-Morta, *vanitas*, há um desejo de representação de uma finitude por meio de “tudo que é efêmero”, sendo que a pensar de as flores murcharem, elas seguirão florescendo dentro do possível e as conchas se transformarão em areia do mar dentro do possível. Tal resistência e ao mesmo tempo permanência rebatem ao encontro daquele que observa, colocando em jogo o valor e o objetivo do acúmulo e a necessidade do sentido de um todo controlado.

Identificada apenas como “*Vanitas Still Life*”, 1603, de Jacques de Gheyn, é considerada a primeira pintura dedicada exclusivamente ao gênero e ao tema. Nela figuram um crânio humano um pouco abaixo do centro; dos lados, uma urna à

esquerda e uma tulipa à direita; moedas abaixo dos objetos; no arco superior que emoldura a

Jacques de Gheyn.

Vanitas Still Life. 1603.

Fonte:

https://www.wga.hu/html_m/g/gheyn/vanitas.html

Acesso em: 26 nov. 2025.



composição figuram os filósofos Demócrito, aquele que ri, e Heráclito, aquele que chora, e uma bolha que flutua bem ao centro.⁴²

A fragilidade da bolha, central na composição, representa um vazio cuja membrana está sempre a ponto de se despedaçar em partículas, devolvendo esse vazio à existência de um todo, um todo composto por restos e mudanças.

Apreender diretamente o efêmero é desafiador, pois o efêmero da formação da montanha e do surgimento do mofo nas superfícies existe em tempos incompreensíveis. Um dia se descobre uma montanha, um dia ela entra em erupção e um dia se nota o mofo.

Na coleção dos objetos, interpretava a coleta como um movimento, porém, em realidade, o movimento partia de mim e os objetos seguiram esse mesmo movimento uniforme, sem diversidade, sem respeitar que cada objeto, por mais categórico, que formos em sua diferenciação ou similaridades, é uma unidade em espaço e tempo. Bachelard (2010a, p. 70) identifica que uma experiência pode ser inválida quando uma operação

42 A bolha reflete uma roda de despedaçamento e um chocalho utilizado por leprosos. Optei por utilizar este espaço para não apagar o que há na obra, mas gostaria de tomar posição de que, na minha opinião, poderia refletir um astrolábio e uma harpa. Infelizmente, dado o contexto de feitura da obra, o que se almejava representar, com muito mau gosto, é sofrimento, o pecado e a doença, o corpo em si, como passageiros. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Vanitas Still Life**. 1603. New York, 2025. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485>. Acesso em: 25 nov. 2025.

matemática precisa e estendida uniformemente premedita uma reação uniforme, pois indica um objeto sem características.

A relação do souvenir, da lembrança, se tornou cada vez mais indistinguível. Seu caráter de instantes se perdeu mediante uma compulsão mecânica quanto aos objetos, que se esvaziavam quanto ao significado, ao oceano e à paisagem. A experiência do encontro coleta tomou forma de um trabalho sem sentido, a não ser a manutenção do gesto de apropriação. Interrupção da existência prévia, agora, despercebida e a tentativa de estabilização de anulamento de seu contato com o mundo.



Helena Dalbone.

Frames de registro de armazenamento.

2025.

O objeto aqui se perdia, pois sempre estava em busca dele novamente; quando satisfeita essa procura, ela em pouco tempo se iniciava novamente. É só desejo, estrutura que movimenta e justifica sem cessar o inscrever-se, como definiu Lacan sobre o *das Ding*: reconhecido, porém nunca encontrado plenamente, “a perda é o sinônimo de sua própria objetividade” (JORGE, 2008, p. 143). A concha era isto: quanto mais tinha, mais sua falta eu percebia.

As conchas eram extremamente populares em gabinetes de curiosidades e as coleções eram consideradas símbolos da expansão marítima e souvenirs do novo mundo.⁴³ Historicamente relacionados ao Renascimento, à laicidade e ao avanço científico os *Wunderkammer* (gabinetes de curiosidades); as câmaras das maravilhas, precursoras dos museus de ciências naturais, eram dedicadas aos achados extraordinários ou “tudo que se deveria conhecer”.

Essa forma de conhecer se aproxima de práticas operatórias e enrijecidas, cujo pouco se pode, a não ser uma hipervalorização do acúmulo e sua extensão, incluindo informações que servem apenas para alimentar uma vaidade curiosa. Sendo o movimento inverso às unidades de seus componentes e suas diversas fontes agora distantes,

43 LEONHARD, Karin. **Shell collecting. on 17th-century conchology, curiosity cabinets and still life painting.** In: ENENKEL, Karl AE; SMITH, Mark S. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts* (2 vols.). Leiden; Boston: Brill, 2007. p. 177-214.

seu sentido se perde por meio dessa redução da realidade do objeto.

Ao considerar a composição do acervo como em diagrama, conjunto visual estruturado ao redor de um conceito, caberia também uma análise dessa gestão e forma expositiva no debate dos conceitos de Foucault, sob a luz de Gilles Deleuze em *Um novo cartógrafo* (Vigiar e Punir):

É que o diagrama é altamente instável ou fluido, não para de misturar matérias funções de modo a constituir mutações. Finalmente, todo diagrama é intersocial, e em devir. Ele nunca age para representar um mundo preexistente, ele produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Não é sujeito da história nem a supera. Faz a história desfazendo as realidades e as significações anteriores, formando um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis continuuuns. Ele duplica a história com um devir (DELEUZE, 1988, P. 45).

A questão de análise sob as práticas de acervo de artista e propostas expositivas, no caso ao qual vejo o trabalho, é essa anulação do devir inicial ou original. Sob a busca de uma brecha de continuidade, um ponto de fuga do devir, por entre o estreitamento dessas margens de ação, potência e devir em minha pesquisa. Algo faltava dessa perda para seu desdobramento, algo escapava.

O desdobramento seguinte advindo dessa relação é uma obra instalativa na qual desloquei a maior parte de uma investigação poética mantida no espaço privado do ateliê, pequeno apartamento onde moro, no formato de pequeno museu de um laboratório de práticas e acervo. A obra intitulada “Pôr em ventura”, 2023, surgiu justamente da ausência de um objeto que desse conta dessa metodologia delirante própria e da expectativa da finalização de uma obra para compor uma exposição.

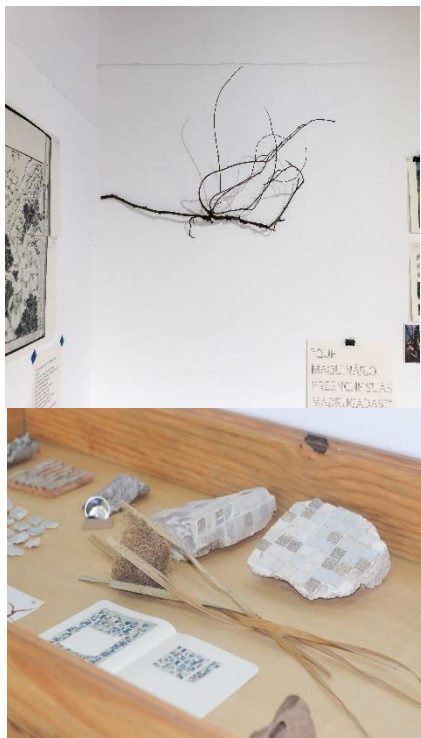


Helena Dalbone.

Pôr em ventura (Registro de montagem).

2023.

O título remete ao ato de colocar em risco o óbvio e formular uma hipótese, agregar um devir ao diagrama pré-estabelecido ou fugir dele. O “objetivo” almejado é colocar em obra o espaço de ateliê e sua produção interrompida. Risco de deixar a execução em aberto. Os objetos componentes da instalação foram listados em sua ficha catalográfica: objetos encontrados, apropriações,



Helena Dalbone.
Detalhe I
(Pôr em ventura).
 2023.

Helena Dalbone.
Detalhe II
(Pôr em ventura).
 2023.

impressões, desenhos, interferências, livro de artista e colagens, impressões em papel, desenhos utilizando materiais variados, pinturas em óleo, material orgânico diverso (ninhos, casas de marimbondos, galhos, plantas), prismas, filtros, lentes, câmeras, conchas, pedregulhos, led, bateria, recipientes de vidro, materiais de papelaria (clips, papéis variados, fita adesiva), objeto que represente arquitetura, cadernos e ficha catalográfica.

Os objetos por acaso não apresentavam nenhum critério para além de minha prática para serem organizados nessa composição de Natureza-Morta, evidenciando a permanência e a efeme-

ridade da pesquisa artística. Coerências parciais, essa forma de estabelecer uma sintonia, uma unidade composta por dois ou mais. A coerência parcial é referida como detalhe, uma espécie de minúcia e nuance, resquício de uma diferenciação. Passei então a analisar não o que os objetos possuem em comum em si, mas suas diferenciações e algumas relações por oposi-

ções, como orgânico e sintético, concreto e representativo etc.

Surge então essa forma compositiva embasada no contraste, essa aproximação de aparentes opostos em uma

instalação. Nesse estado de curadoria subjetiva e estética, os objetos passam a criar confusões por meio de seus discursos e significados já estabelecidos, visto que a suspensão de seu contexto e a naturalidade do espaço expositivo limitaram o encadeamento de sinônimos para além de: está em uma galeria e, por consequência, é arte.⁴⁴ Houve uma tentativa de resgatar suas nuances perdidas à medida do deslocamento de sua aplicabilidade, restando contrastes e similaridades entre si.

Essas características são evidenciadas pela estética visual do expositivo apresentado: do encadeamento da lista e do inventário da coleção. Discursos visuais que tendem a sinalizar um “sentido” ou conceito. Um formato em diagrama labiríntico induzindo conexões, sendo esse o principal sentido da obra. O choque do encontro entre o conjunto dos objetos e essa busca por relações que ressaltam características próprias, mas também os reduzem a uma unicidade em grupo.

Entre o processo de associação advindo dessas relações e conexões, há um atravessamento abstrato de confusão entre a coisa e o objeto de arte. As coisas componentes da obra passam a ocupar o espaço também de objeto de arte, mesmo sendo instrumentos ou modelos⁴⁵. A função do espaço que recebe o objeto opera diretamente nas coisas. Porém, o espaço destinado a receber uma obra passa então a operar sob um conjunto anterior

44 Não que eu concorde.

45 Referências, objetos de pesquisa, inspiração etc.

à finalização de um objeto, um “não objeto de arte” composto por tudo que ele poderia ter sido.

O paralelo estabelecido seria: Obra em oposição à não-Obra (incluindo ateliê e/ou trabalho), Exposição em oposição à não-Exposição (incluindo armazenamento e montagem), Execução em oposição à Finalização e o espaço Sacro em relação ao Profano. Profano pela etimologia da palavra, daquilo que se encontra para além da fronteira do sagrado:

Profano

1

O **profano** representa o caos, o não-ser absoluto. O **sagrado** está ligado à **cosmogonia**, que é uma criação dos deuses. O homem imita e cria o **espaço sagrado** reproduzindo a **cosmogonia** através do **tempo**, da **casa**, da **cidade**, que são pontos de “orientação” fora da qual existe o **profano**, o **caos**, a **morte**. Cf. (1).

Podemos notar como o **autor** ainda se fundamenta na **visão** tradicional de cunho **racional**. Outra, por exemplo, é a **visão** dos **egípcios**, esta muito mais ampla e rica. Nela não há propriamente o **profano**, pois tudo faz parte do **Cosmo**, do **Universo**, que é animado, uma vez que o **sagrado** se faz presente em **tudo** e faz parte de **tudo** (2).

Fanum, em latim significa *Templo*, um lugar sagrado, dentro do qual as leis da cidade não eram válidas, pois o *Templo* tinha uma lei própria. E a preposição *Pro-*, significa: *diante de, fora de...* Então a palavra **profano**, propriamente diz: tudo que está diante e fora do *templo* e das leis que o regem, as do cosmo.

- Manuel Antônio de Castro

Referências:

(1) ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 58-61.

(2) Cf. o livro de Moustafa Gadalla: **Cosmologia Egípcia - O Universo animado**. Editora Madras.

Helena Dalbone.

Captura de tela da definição de Profano por Dicionário de Poética e Pensamento. 2025.

Fonte: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Profano#:~:text=Fanum%2C%20em%20latim%20significa%20Templo,o%20regem%2C%20as%20do%20cosmo> Acesso em: 26 nov. 2025.

Bataille (2020, p. 289) afirma: “A santidade é sempre um projeto”; no cristianismo, tudo é interdito e sua transgressão. O cristianismo é um dos códigos morais mais difundidos. Quando as pessoas são tomadas por santos e canonizadas pela Igreja Católica Romana, morrem, parte de seus corpos é preservada e exposta nas igrejas para que os objetos sejam venerados.⁴⁶

A relíquia de Maria Madalena, a quem se atribui presença na crucificação e ressurreição do messias Jesus Cristo, figura mais importante da religião cristã, sua relíquia é composta, supostamente, pelo seu crânio conservado e exposto em um relicário de ouro na cripta da basílica de *Saint-Maximin-la-Sainte-Baume*, no sul da França:

Fotografia de evento da *Magdalene's sacred journeys*. 2023. Fonte: <https://www.magdalenesacredjourneys.com/vezelay-saint-maximin-and-the-relics-of-mary-magdalene/> Acesso em: 26 nov. 2025.



46 CONDE, Luís Gustavo. **O que são as relíquias? Elas podem ser veneradas?** Canção Nova: Formação, 2025. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/o-que-sao-reliquias-elas-podem-ser-veneradas/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

Das interdições, imagino que seja universal a frustração anticatártica de não conseguir espirrar e, pior ainda, segurar o espirro. Enjaular o muco do espirro no crânio. Interditar uma reação natural por conta do caráter asqueroso do fluído. A performatividade feminina atravessa até mesmo o espirro, sendo ele menos chocante quando delicado, quase adorável, alívio comedido.

“Why Not Sneeze, Rose Sélavy”, de 1921, é uma colagem de objetos reunidos dentro de uma pequena gaiola de metal, contém cubos de mármore, uma concha de uma pequena lula, um termômetro; a autoria é de Marcel Duchamp e a pergunta do título é direcionada ao seu alter ego feminino. O artista explicou que o termômetro serve para medir a temperatura dos cubos de mármore, pois é o frio a causa dos espirros.⁴⁷



A gaiola, segundo o dicionário Michaelis, é uma casinha portátil usada para aprisionar pequenos pássaros ou outros

Marcel Duchamp. **Why Not Sneeze, Rose Sélavy**. 1921-1964.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/works/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508> Acesso em: 26 nov. 2025.

47 THE MUSEUM OF MODERN ART. **Marcel Duchamp | HOW TO SEE “Readymades” with MoMA curator Ann Temkin**. 20 abr. 2017. 1 vídeo (6 min 13 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqySnbbYB2U>. Acesso em: 25 nov. 2025.

animais, jaula ou prisão para animais selvagens.⁴⁸ De sinônimos, remete ao aprisionamento ou cárcere, cujo sinônimo é jaula, que remete à palavra cativo. Cativo seria aquele que perdeu sua liberdade, em seu primeiro significado, mas em sentido figurado é: “ou aquele que se encontra dominado por forte atração; apaixonado, enamorado, seduzido.”⁴⁹

Um dos outros significados de gaiola apresentados pelo dicionário é armação de ripas ou tábuas estreitas usadas para transporte, grade e “armação de arame que se encaixa sobre a rolha de uma garrafa de champanhe (ou de outra bebida ou líquido gaseificado) para evitar que ela salte, devido à pressão do gás no interior da garrafa.”⁵⁰

Entre as expressões sugeridas para gaiola, surge da anatomia e do uso coloquial “gaiola torácica” para se referir ao esqueleto do tórax. Assim como a gaiola delimita o espaço no qual o objeto de Duchamp circunscreve sua obra, assumo o chassi como esse “esqueleto” vazado da

48 GAIOLA. In: **DICIONÁRIO Michaelis online** de português. São Paulo: UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gaiola/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

49 CATIVO. In: **DICIONÁRIO Michaelis online** de português. São Paulo: UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cativo/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

50 fonte: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gaiola>

pintura. Um objeto autônomo, estrutura geométrica simples, um encaixe de estruturas lineares que encerram um espaço e criam uma dimensão, um vazio a ser preenchido. Um como um objeto de “antes” ou “atrás”, em estado de oculto.

Por fazer como um sinal do fazer, processo em tensão de uma negação de sua própria materialidade, aparentemente inconveniente. O chassi talvez seja o material reconhecido como orgânico por mim; a madeira nasce na terra que se acumula de forma opaca (ao ponto de formar noite e dia). Além disso, a matéria vinda das árvores possui toque cálido e textura que remete aos desejos incendiários.



Helena Dalbone.

Seis estrelas cadentes.

2025.

Em “Seis estrelas cadentes”, 2025, utilizo o chassi como estrutura de pintura; ele sustenta a fibra de algodão cru no formato de corda, da qual pendem os pequenos meteoros coloridos feitos de cacos de vidro temperado recobertos por voal e/ou papel celofane amarrados por fio encerado preto e fixados por abraçadeiras de aço na corda, firmadas por meio de amarração e nó.



“Seis estrelas cadentes” é um dos exercícios de composição pictórica no qual, pela transparência, sobreposição de camadas, linhas e formas, construo essa pedra em queda

com uma cauda ou flagelo no ar. Representar o elemento cósmico das coisas brilhosas ou o brilho dos fenômenos naturais são parte de uma categoria de coisas inacessíveis à manipulação humana por suas particularidades, como temperatura, velocidade, distância e materialidade.

A luz é uma onda que inunda e preenche o espaço; no corpo sentimos como calor; nos olhos a percebemos

Helena Dalbone.

Detalhes
(Seis estrelas cadentes).
 2025

como cor ou clarão. A interação com os objetos reflete o espectro da luz, não absorvida pela superfície; objetos transparentes tendem a permitir a passagem da luz, assim como o vidro das lentes e os filtros, que podem ser também superfícies vazadas ou tramadas como o voal.

A transparência, a qualidade de enxergar através, demonstra uma fantasmagoria do material, muitas vezes sem frente, verso ou sombra; a ausência da opacidade reelabora uma espacialidade ambígua na qual a vista e o olhar atravessam o material, porém a relação “tátil” ou gestual é impedida, como em vitrines, janelas, aquários, zoológicos, box de banheiros etc.

O atravessar por meio das barreiras é o tema da instalação “Através”, 1983-1989, de Cildo Meireles, na qual se pode ver ao mesmo tempo peixinhos nadando em um aquário e uma grande bola de plástico transparente no centro da instalação, que, ao ser enrolada em si mesma, obstrui a visão:

Eduardo Eckenfels.
Cildo Meireles, Através
[detalhe].

1983-1989.

Fonte:

<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/atraves/> Acesso em: 26 nov. 2025.



Pedro Motta.
Cildo Meireles, Através. 2010.



Fonte: <https://thmari.blogspot.com/2010/03/atraves-cildo-meireles-inhotim.html> Acesso em: 26 nov. 2025.

Meireles faz uso de diversos materiais e estruturas pelos quais são permitidas a experiência do atravessar de um labirinto, cuja composição formal delimita as áreas possíveis de transpassar. A espacialidade da instalação é intensificada pelo piso de vidro e pelo barulho feito ao pisar. A obra discute um controle de vigilância, pois, apesar dos anteparos que criam os trajetos na instalação, sua transparência, apesar da diversidade de texturas ópticas e táteis, permite um vislumbrar do espaço quase em sua totalidade, independentemente de onde se está.

A transparência é influenciada pela luz que preenche o espaço e é percebida como cor e luminosidade; quanto mais luz, mais brilho. O brilho, quando não atravessa o vidro, causa um ofuscamento. Como pode ser observado na bola de plástico de “Através” e nos meteoros

de “Seis estrelas cadentes”, por conta do reflexo do papel celofane e da difusão dos tons claros do voal.

O “brilho”, como na purpurina, no papel laminado de bombom, pisca-piscas e vagalumes, é uma luz cintilante intermitente. Esse cintilar é a variação de luminosidade em um curto período, criando um ritmo alternado entre luz e menos luz.

Em “Três meteoros”, 2025, o voal, utilizado em tons cálidos e opacos, reflete pouca luz, em oposição à experiência anterior de *Seis estrelas cadentes*, que compartilha os mesmos materiais, exceto o fio encerado e o papel celofane, que, ao refletirem, criam um artifício metálico reflexivo.

O exercício pictórico empregado em “Três meteoros” foi proporcionar parte da absorção da luz por meio do tecido para que os cacos de vidro refletissem a luz de suas bordas cortantes. As cores em tons terrosos dialogam com o aspecto mineral do vidro e das pedras advindas do espaço.

O terceiro exercício pictórico utilizando o chassi, o vidro e o material têxtil da corda de algodão cru é “Fogo de artifício”, 2025. Para além dos materiais citados, o chassi, antes recoberto por uma tela e agora rasgado expondo o grampeado, se mantém suspenso pela corda que dá um nó em sua parte superior. Por ela são fixadas quatro trouxinhas recobertas pelo voil vinho, rosa claro, marrom e ocre; as trouxinhas presas à corda excedem o limite do chassi.



Helena Dalbone.
Três meteoros e
Detalhe.
2025.



Helena Dalbone.
Detalhe. (Fogo de artifício)
2025.

Helena Dalbone.
Detalhe. (Fogo de artifício)
2025.

O excesso para além do limite do chassi, a destruição da pintura anterior e o título, “Fogo de artifício”, surgem com uma alusão ao explosivo e ao estilhaçamento. O brilho dos fogos de artifício vem da liberação de energia da explosão advinda dos processos de combustão de seus componentes.

Os três exercícios pictóricos tridimensionais utilizaram os cacos de vidro coletados ao lado de uma parada de ônibus; estavam reunidos em uma montanha com outros detritos após terem sido varridos. Tal configuração de objeto encontrado só foi possível por conta de uma colisão ou força que estilhaçou o vidro da parada de ônibus.

As três pinturas/objetos e sua feitura atravessam uma tentativa de ressignificação dessa violência contra a paisagem e, provavelmente, acesso à mobilidade e estrutura do transporte público. Forma de sublimação, permitir uma ascensão moral dessa pulsão (JORGE, 2008, p. 150-151), advinda de objeto fascínio que é o vidro estilhaçado, que encontrei como uma pequena montanha de cristais; o aspecto enclausurado dos dispositivos que permitem o atravessamento da visão e a apreensão da fugacidade da natureza.



Em entrevista com Robert Rauschenberg⁵¹, 1998, o jornalista Charlie Rose o apresenta contando um pouco do que haviam conversado a respeito da exposição retrospectiva feita no museu Guggenheim⁵² no mesmo ano:

Rose: Eu olho para isso e vejo um equipamento de televisão e você olha isto e vê arte.” E ele diz: “Não, eu vejo início de arte.” O ponto é que você quer que todos olhemos ao redor e possamos ver o quê?”

Rauschenberg: “Eu quero que você se sinta em casa (...) que você não esteja vivendo em um ambiente que você não está experienciando. E, é tão fácil ficar acostumado com tudo que está ao seu redor, pensando nisto apenas como uma utilidade. Ou algo que é invisível. E, qualquer coisa

51 MANUFACTURING INTELLECT. **Robert Rauschenberg interview (1998)**. 30 jul. 2016. 1 vídeo (23 min 20 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDUBPqBRPvY>. Acesso em: 25 nov. 2025.

52 SOLOMON R. **GUGGENHEIM MUSEUM**. Robert Rauschenberg: a Retrospective. 1997. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2025. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/robert-rauschenberg-a-retrospective>. Acesso em: 25 nov. 2025.

ou algo que possa refletir a luz é de algum interesse. (RAUSCHENBERG, 1998, 2 min, tradução nossa)

Robert Rauschenberg fala da capacidade de experiência estética na vida cotidiana, como o tempo do dia a dia. A luz, a utilidade e o invisível são algumas características com que esbarramos no dia a dia por meio do contato com as coisas. São fenômenos banais, porém não necessariamente desinteressantes, apesar de uma não significância em relação ao funcionamento de uma vida do trabalho.

A relação com o objeto é anterior, é dada no espaço de não-arte ou não-galeria, ou não-obra. Habitar, sentir-se em casa: uma experiência entre artista e coisa, colocada em obra mediante seu material, neste caso, o objeto. Na mesma entrevista, Rauschenberg ressalta não separar o trabalho do resto e, ao ser questionado a respeito do tom bem-humorado em seu trabalho, responde: “Minha grande alegria é no trabalhar, é assim que eu sinto uma completude e a celebração de uma unidade com tudo ao meu redor. E, assim, eu me sinto menos autoconsciente” (RAUSCHENBERG, 1998, 2 min 09 s) Referente à não distinção do dentro do espaço de ateliê e do fora do ateliê, onde a atividade estética e fenomenológica persiste. Como, por exemplo, as bolhas de sabão, efêmeras e delicadas, cujas nuances flutuam na impermanência.

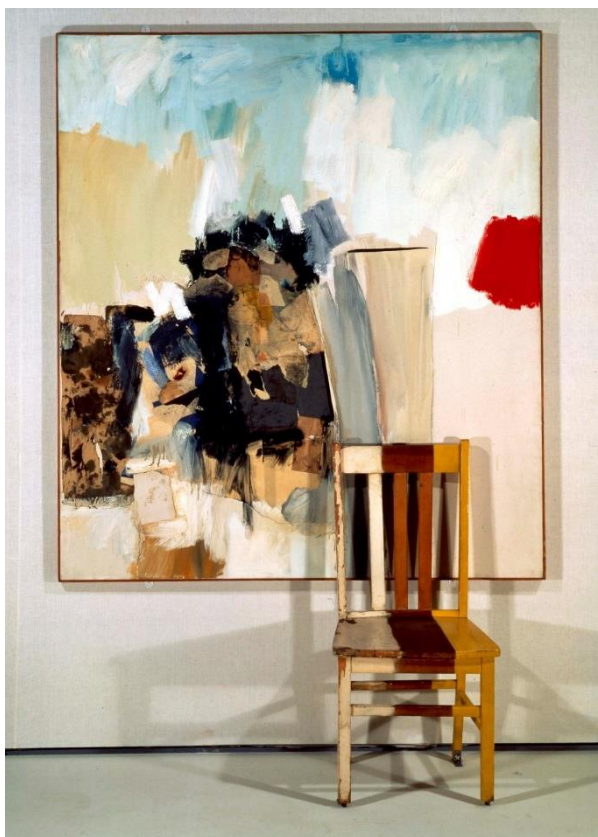
“Não é nem Arte pela Arte, ou Arte contra Arte. Eu sou através da Arte, mas através da Arte que não tem a

ver com Arte. Arte tem tudo a ver com a vida, mas nada a ver com Arte”, Rauschenberg declarou.⁵³ Para o artista, a arte é um elemento por meio do qual a vida é experienciada. Em seus *Combines*, o artista utiliza objetos combinados de forma híbrida com a pintura. Os objetos são reconhecíveis, porém passam por um processo de individualização feito do trânsito de devir arte.

Robert Rauschenberg. *Pilgrim (Combine)*. 1960.

Fonte: <https://www.rauschenberg-foundation.org/art/artwork/pilgrim>

Acesso em: 25 nov. 2025. Acesso em: 26 nov. 2025.



“*Pilgrim*”, 1960, da série de Combine de Rauschenberg, o trabalho composto por técnica mista de óleo, grafite, papel, papel impresso e tecido sob tela com cadeira de madeira pintada. Sendo o significado do título da obra: peregrino; há um conceito que envolve todos os

53 CENTRE POMPIDOU. **Rauschenberg**. Paris: Centre Pompidou, 2007. Disponível em: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>. Acesso em: 25 nov. 2025.

aspectos dela. Peregrino é um viajante em estado de peregrinação, uma caminhada em direção ao local sagrado; existe um quê de distância e deslocamento na obra. Em contrapartida, um ponto de tensão em especial é a cadeira, que está em frente a quem olha a tela, quase como um convite a sentar-se, manter-se imóvel. A interrupção do tempo a partir do movimento é um dos temas já discutidos tanto na pintura quanto na escultura. Na obra de Rauschenberg, é o dar as costas à obra em repouso nela, convite à participação e à reviravolta do ponto de vista entre espectador e obra. Apresentando essa tensão espacial entre a proximidade de tornar-se obra ou manter-se à distância para contemplá-la.

Essa leitura, pessoal, leva em consideração o título como peça e engrenagem fundamental na fruição da obra. Rauschenberg considerava o título também como parte do pensamento de ateliê, sendo o título um início:

São todos pontos de partida. Estão lá quando começo meu trabalho, seja tentando ser conscientemente provocativo, engraçado ou macabro... O título é como mais um objeto na obra. É um pensamento deliberadamente sólido e complexo que obriga você a circular pelas peças, pois, por causa delas, você tem a impressão de nunca estar no lugar certo (RAUSCHENBERG, 1982, tradução nossa). ⁵⁴

54 MILLET, Catherine; SALOMON, Myriam. **Interview of Robert Rauschenberg**. *Art Press*, Paris, n. 65, dez. 1982. Disponível em:

O título, como ponto de partida, corresponderia então a uma busca pela materialização de um estranhamento, um impulso anterior que delimita uma curadoria subjetiva na apresentação concreta do título. Encontrar o título primeiro é aceitar o vazio poético de potencial no trajeto de busca e realização da obra; é um objeto/coisa/das Ding que nunca será reencontrado, porém apresenta um duplo em unidade, entre conceito da fala e conceito de execução. Por outro lado, pode ser interpretado como a descoberta da não-obra-de-arte, porém fenomenologicamente criativa, inventiva e poética. É uma delimitação vocal de uma experiência anterior, tornando-se um vir-a-ser-obra-de-arte. Mesmo antes apresentando-se como o oposto, de uma banalidade ou naturalidade.

O caráter provocativo, cômico ou macabro surge dessa própria tentativa de tradução entre objeto-título e objeto-concreto, seus materiais, na própria incongruência desse processo permeado na obra de Robert Rauschenberg pela discussão da contradição arte e mundo, linguagem e objeto. Sendo assim, o objeto-título caracterizado pelo artista como um pensamento sólido e complexo, como uma grande pista para um conjunto de segredos que, ao ser colocado em obra, permitiria circular pelas peças em busca desse “lugar certo”, sendo que, em

<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>.

Acesso em: 25 nov. 2025.

realidade, o ponto de vista sempre escapa. Sendo, em realidade, o circular desse espaço no qual a arte existe em busca de um ponto de vista, é o ocupar essas brechas que possibilita a experiência poética a partir dos seus pontos de fuga.

Logo, esse espaço de hibridismo incongruente apresenta esse espaço de respiro. Sendo uma pausa ou uma lacuna que possibilita estar presente em relação com a obra, na medida em que estar presente também reforça uma consciência de si, como um limite no qual o atravessamento da obra e seus espaços também revelam limites. Em obra ou em exposição, os limites se encontram no tempo, estar e ser mediados pelo espaço que é de encontro e revisitação, em constante choque de atravessamentos, reinvenções e emergências.

Quanto aos elementos e seus deslocamentos semânticos e materiais, o artista Joseph Beuys, 1921-1986, constrói toda uma perspectiva de corpo de trabalho que se apoia em um desenvolvimento conceitual cuja concretude se encontra em diversos objetos simbólicos e *ready-mades* assistidos. Os materiais dentro do universo desenvolvido em ações, performances, instalações e obras conceituais por Beuys discutem ecologia, meio ambiente e ativismo político. À vista de suas ações e performatividade, ele alcançou uma expansão no próprio conceito e, por consequência, a expansão da definição de material em seu trabalho. Segundo Halarn Volker (2007, p. 78, *apud* Beuys, 2007, p. 78):

Isso poderia permitir que todos os movimentos das mãos e medições espaciais, todos os objetos e suas formas, cada substância e sua qualidade, se tornassem significativos, isto é, fossem colocados em um relacionamento com o que é “contra-espacial” e “além do tempo”, expandindo assim também ilimitadamente o conceito de arte (VOLKER apud. BEUYS, 2007, p.74, tradução nossa).

Joseph
Beuys.
*Lightning
with Stag
in It's
Glare.*
1958 –
1987.



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/10858>
Acesso em: 26 nov. 2025.

A instalação “*Lightning with stag in its glare (environment)*”, é composta por 42 elementos feitos de bronze, ferro e alumínio apresentados compositivamente no espaço. Tais objetos escultóricos são o Raio: peça triangular suspensa no centro da instalação; “Boothia Felix”: objeto cúbico sob tripé à direita; o “Bode”: carrinho de três rodas e machado à esquerda; o “Veado”: a tábua de passar apoiada sob pés de madeira e as formas abjetas espalhadas pelo espaço chamadas de “Animais Primordiais”.

Foi definida por Klaus Gallwitz no catálogo da 20ª Bienal de São Paulo como uma proposta contraditória entre tradição e reminiscências pré-históricas, em que “citações muito tangíveis de objetos e partes amplamente abstratas estabelecem entre si relações de significado sempre cambiante” (GALLWITZ, 1989, p. 124). Sendo em obra a partir do jogo de escalas, ordenações e o entorno espacial, tais objetos e abstrações passam a delimitar um sentido muito próprio do campo de investigação do artista, no qual criação, interrupção e paisagem se inter cruzam a todo momento, segundo o curador a respeito da apresentação na 20ª Bienal de São Paulo, 1989.⁵⁵

Não seria estranho perceber a distância como um vazio, um espaço definidor da diferença e seu

55 BIENAL DE SÃO PAULO, 20. 1989, São Paulo. **Catálogo Vol. I.** São Paulo, 1989. p. 124. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/20___bienal_de_s___o_paulo___vol._i_/124. Acesso em: 25 nov. 2025.

preenchimento por meio da relação. A partir do processo de descontextualização dos objetos cotidianos, *ready-made*, surge o desvelamento da institucionalização da contemplação e da experiência artística no espaço expositivo. O espaço conhecido no campo como cubo branco, justamente por seu aspecto neutro e seu respiro, dados a intensificar a presença dos objetos de arte sob o discurso de arte.

A presença na galeria é marcada pela vulnerabilidade diante do atravessamento das obras. As distâncias impostas têm sua justificativa no preenchimento do espaço por meio da relação de fruição entre aquele que vê e aquilo que é visto. Essa relação é essencialmente dada pela subjetividade e pela tentativa de uma criação de intimidade, aproximação, entre as sinalizações dos objetos e das obras em direção ao vazio pulsante do indivíduo, que ao mesmo tempo agrega e reafirma essa dinâmica de significação.

Sobre os *ready-mades* de Duchamp:

O que há de inquietante na obra, se é que há obra, é o fato de ocupar o lugar onde em geral são expostas coisas com espacialidades que que acrescentam mais do que a simples condição de coisas que a simples obra de arte também possui (TASSINARI, 2006, p. 84).

Existe uma premeditação na distinção entre arte e não-arte e a inserção de uma coisa qualquer no espaço das instituições artísticas e nos discursos altera o olhar diante

delas. Desloca-se o tempo da forma, da materialidade, cronologia como forma de reconstrução de narrativas a partir de associações, circunstâncias específicas, padrões intrínsecos e os espaços ocupados pela forma. O objeto, nesse sentido, compõe uma cena, não representa ou imita a cena como instante: instaura-se como essência de um espaço que opera como tempo vivo no espaço instalativo.

Quanto a essa espécie de vida e vontade dos objetos inanimados, Beuys esclarece:

Eu nunca digo que está acabado para *mim*, (...) mas o objeto deve me permitir perceber e expressar: É isto, estou pronto. Eu tento compreender o que surge naquilo que emerge e não está completamente finalizado, eu busco sentir o que é necessário - o que é isso que a madeira ou a pedra querem (BEUYS, 2007, p.30, tradução nossa).

A percepção do querer dos objetos e dos materiais exige essa intimidade construída durante o labor poético e artístico. A convivência com suas características, as percepções fenomenológicas e seus descolamentos de significantes permitem a construção de uma relação entre artista e o que pode vir a ser arte. Os objetos carregam em si traços e sinais de sua existência, narrativas e potencialidades muitas vezes alheias à arte.

Tornar-se arte é uma consequência da percepção de suas relevâncias e excepcionalidades nas experiências que operam, complementam, agregam significado ou subtraem funções e invertem funcionamentos. Para Júlia

Kristeva (1989, p. 25), o não-objeto (abjeto) não abandona e nem assume uma regra, lei ou interdição, e se instaura, já que a corrompe ao mesmo tempo que é socializado.

Existe essa perversão instaurada no deslocamento de retirada de coisas do mundo comum e sua torção de significado na inserção artística, criando uma sensação de abjeção às expectativas do senso comum quanto à manualidade e tecnicidade dos processos artísticos. Tal desvio (deslocamento), ao mesmo tempo que causa estranhamento abjeto, também instaura a crise do sublime e do fetiche na arte:

(...) Duchamp interpretou a fetichização de que o objet d'art é alvo no mundo moderno e mostrou que, a rigor, não só todo e qualquer objeto do cotidiano pode ocupar o lugar do objeto de arte, como também as obras-primas podem ser tomadas enquanto objetos banais: a obra de arte aponta para o vazio da Coisa, mas ela não é a Coisa, que está fora do campo do representável. (JORGE, 2008, p. 157).

Desde essa virada e cambalhota do paradigma, manualidade, tecnicidade, obras, coisas, espaços etc. são trazidos à consciência pelas execuções artísticas de Duchamp como banais, ao mesmo tempo que objetos de fetiche. Assim, escancarando galerias e museus como esse “outro espaço”, um espaço inventado socialmente.

Apesar de o espaço expositivo possuir delimitações e regras intrínsecas, ao direcionar as agências para desatramancar o trânsito entre obra, espaço e subjetividade,

intensifica-se essa tensão do “entre”, como o fizeram Rauschenberg, Beuys e Duchamp. Assim, a fruição artística proporciona possibilidades de transgressão e questionamentos metaestruturais por conta da ambiguidade dos espaços destinados à arte e de como artistas e público performam ao estarem presentes nesses espaços.

Para Bataille (2020, p. 48), “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos”. Criar arte a partir das coisas é, em boa parte, intervir, deslocar, reinserir e recontextualizar agências na medida em que as coisas, a humanidade e a poesia coexistem em confusão dinâmica de forma autônoma, mas sempre se reencontrando.



O verso e o tátil

“*Flora*” foi uma das descobertas arqueológicas feitas no território conhecido como *Stabia*, atualmente parte da região metropolitana de Nápoles chamada *Cartellammare*

di Stabia, mais precisamente nas escavações de Villa Arianna durante o século 18.⁵⁶ Assim como Pompéia foi soterrada por cinzas em 79 d.C. por conta da erupção do Monte Vesúvio.⁵⁷ “*Flora*” é um afresco de uma figura, supostamente, feminina carregando um vaso de flores e recolhendo-as de um arbusto com a mão, direita exibindo um bracelete. A figura caminha de costas para quem vê em um fundo verde; o que vemos dela são as vestes em branco e amarelo e um diadema nas mesmas cores ornando os cabelos recolhidos, exibindo o ombro direito e o trapézio. Sua imagem atual demonstra a deterioração e a passagem dos prováveis dois mil anos dos quais sobrevive.

56 GARDELLI, Paolo. **Villa Arianna at Stabiae: history, art and architecture of a Roman villa in the bay of Naples**. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2024. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=w3khEQAAQBAJ&lpg=PR7&ots=tLfQZYisLW&dq=Stabiae%20\(villa%20di%20Ari-anna\)%20flora%20wall%20painting&lr&hl=pt-BR&pg=PA10#v=onepage&q=Stabiae%20\(villa%20di%20Ari-anna\)%20flora%20wall%20painting&f=false](https://books.google.com.br/books?id=w3khEQAAQBAJ&lpg=PR7&ots=tLfQZYisLW&dq=Stabiae%20(villa%20di%20Ari-anna)%20flora%20wall%20painting&lr&hl=pt-BR&pg=PA10#v=onepage&q=Stabiae%20(villa%20di%20Ari-anna)%20flora%20wall%20painting&f=false) Acesso: 15/10/2025

57 LANGGUT, Dafna et al. The contribution of palynology to the reconstruction of villa gardens at Roman stabiae. **CARMEL: Studies in Archaeological Sciences and Conservation**, v. 2, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://carmel.haifa.ac.il/wp-content/uploads/2025/04/Carmel-Langgut.pdf> Acesso: 15/10/2025



Museo Archeologico Nazionale. *Flora*.

fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_(mythology))

Acesso em: 26 nov. 2025.

De seu rosto temos uma sutil vista por trás da leve torção à direita sob a nuca desnuda. Ela olha para o ramo de flores do arbusto. Deixando a mitologia de lado e analisando apenas a imagem e seu título, é possível inferir a fertilidade da colheita e do brotar das plantas. A figura se move e caminha, está em ação e seu movimento, somado ao

vento, possibilita um complexo e delicado drapeado no tecido de suas roupas.

Georges Didi-Huberman (2012, p.143-p. 144), elabora a partir do pano, tecido que recobre o corpo nas pinturas, a “destruição” por meio do recobrimento da figura, um vestir, mas também uma “dilaceração” pela intrusão do olhar orientado pelo de tocar e delírio do tato. A destruição pelo velamento é compreendida por esse ocultar do corpo, pelo jogo da pintura de figurar a carne exposta em alternância com o não exposto e recoberto pelo tecido, limitando a visão. Em “*Flora*”, o movimento do tecido sugere não apenas o movimento, mas delineia

sua silhueta e sugere o movimento de suas pernas em composição com o movimento dos braços e a delicadeza com a qual pinça o ramo de flores. Há um ritmo em seu movimento em concordância com o ritmo do vento que parece tocar o corpo através de suas vestes. Uma centelha de desnudamento sugestivo antecipado pela sensualidade da permissão do vislumbre do pescoço, ombro e a delicadeza do seu próprio toque, seja nas frágeis flores como no piso inexistente no qual flutua.

Esse pré-desnudamento proposto e o elaborar dessa destruição da forma e o olhar dilacerante, é necessário entender a profundidade do fenômeno da nudez. Segundo Georges Bataille, 1897-1962, na obra *O erotismo*, há um abismo entre um ser e o outro, funda-se uma descontinuidade; o erótico se insere justamente em substituição ao isolamento e possibilita o sentimento de continuidade (BATAILLE, 2020, p. 36-39). Se a operação erótica é a suspensão dessa descontinuidade, a nudez ou o exposto se opõem ao encerrado em si. A obscenidade coloca em jogo a individualidade. Neste caso, o sentido de obscenidade seria “daquilo que todo mundo entende e sabe o que é, mas ninguém vai soltar um pio”, sentido que se mistura ao próprio sentimento muitas vezes reprimido e escondido de repressão e ocultamento. Sua possível etimologia explica:

Uma das possíveis e mais repetidas etimologias da palavra “obsceno” vem do latim *obscenus* que, inicialmente, significou mau agouro, mau

presságio, funesto ou sinistro, tendo um parentesco com a palavra obscuro. Faz-se necessário esclarecer que o obsceno não é o sem mancha, é a própria mancha. Nesse sentido, o obsceno sugere o escondido, o secreto ou algo que se impõe à cena para obstruir, fazendo violência à visão (RIGUINI; FERRARI, 2018, p. 252).

Porém, há uma violência entre a continuidade e a descontinuidade; o ápice de sua violência é arrancar a descontinuidade do ser, pois derruba os limites do ser e sua autonomia como outro. (BATAILLE, 2020, p. 40) O arrancar da descontinuidade é própria morte, visto que a dissolução é imposta, é assassinato. A respeito da crueldade Bataille (2020, p. 103), “A violência, que não é em si mesma cruel, é, na transgressão, o feito de um ser que a organiza. A crueldade é uma das formas da violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é meditado.”

Para Lacan, o assassinato ou o crime passionai é a eliminação radical da diferença do desejo do Outro (JORGE, 2008, p. 149), é a forma ilusória da dissolução das fronteiras do erótico, de atingir a relação sexual, visto que não há relação, apenas violência. Em 1964, durante a performance Cut Piece, o público foi convidado a se aproximar e cortar as peças de roupa da artista Yoko Ono,

sentada sobre seus joelhos no chão em silêncio. Sobre a performance, Ono diz que um de seus significados “é claro que eu estava dizendo: “Ei, você está fazendo isso com as mulheres, sabia?”⁵⁸

Minoru Niizuma.

Yoko Ono,
Cut Piece
(1964). 1965.



Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>

Acesso em: 26 nov. 2025.

58 CHERIX, Christophe (Ed.). **Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971**. New York: The Museum of Modern Art, 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373> acesso 26/12/2025

Dada a devida permissão, a perversidade por meio da arte é socializada, mata em nome da vida, conforme Kristeva:

Para que essa cumplicidade perversa da abjeção seja enquadrada e separada, é necessária uma adesão inabalável ao Interdito, à Lei, Religião, moral, direito. Evidentemente sempre mais ou menos arbitrário; invariavelmente muito mais opressivo que menos, cada vez mais difícil de dominar (KRISTEVA, 1989, p. 25, tradução nossa)

A performance de Ono é abjeta, borra os limites da moral, o interdito da nudez e das vestes se desfaz em meio ao silêncio preenchido pelo barulho dos cortes. O pano recortava, desconstruía o corpo em “*Flora*”, e sua figura, que não sabemos se nos dava as costas exibindo-as ou se estava quase se virando para trocar olhares com quem observa, é a ambiguidade de seu movimento que nos possibilita fantasiar o encontro.

Em “*Cut Piece*”, a figura feminina permanece imóvel, sem movimento, restringida pela própria concepção do ato performático; a vemos indefesa, pois nega a defesa por meio da permissão da transgressão.⁵⁹ Sua confusão entre sujeito e objeto, imóvel e passivo diante da ação do

59 “O interdito e a transgressão correspondem a estes dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão.” (Bataille, 2020, p. 92)

outro, insere a abjeção da ameaça do outro: “Está ali, muito próxima, mas inassimilável. Solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir.” (KRISTEVA, 1989, p. 7)

Quando Yoko Ono se mostra disposta a estar ali apenas, permite que a crueldade se instaure e a ação se materializa em contradições morais e éticas. A humanidade da artista se torna ambígua à medida que seu corpo, outro, se torna objeto não só diante de um espectador que decide cortar suas roupas e expor seu corpo, mas diante de um público que observa a ação, como cúmplices e juizes.

Para Didi-Huberman o mais refinado dos equívocos quanto a pintura é a vivacidade do quadro e os afetos da carne palpitantes através da cor: “Abstrata dualidade entre movente e imóvel, vivo e inanimado.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32) Confusão entre o objeto que parece respirar e a imobilidade que configuram uma imagem.

Ono é reduzida a um objeto e uma imagem devido a revelação de si pelo outro, a imagem inicial que temos do registro dela sozinha vestida e sentada em espera e, a final, ela na mesma posição recolhida segurando parte dos retalhados das vestes, tentativa de redefinir seu encerramento em si após a violência do encontro. Encontro desse outro que não possui rosto, repulsivo, mas reconhecível.

Arrancando o ser de sua descontinuidade, ato violentamente não respeitar as fronteiras e os limites do ser, reduzi-lo a objeto, não mais à categoria ser. A forma é

perdida, assim como a identidade, impossibilitando distinção. Ainda sobre a pintura, objeto sem finitude orgânica e material como os seres, Didi-Huberman elabora quanto à problemática do Encarnado, se o “En” se refere a dentro ou superficialmente, e à oposição entre a carne: sanguinolenta, informe e interior às entranhas, ou vestir sob a pele/superfície (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32).

“Situação T. E.: Trouxas Ensanguentadas” é uma obra-situação na qual o artista Artur Barrio criou 14 trouxas ensanguentadas cheias de ossos, sangue, carne putrefata, barro, espuma de borracha, cordas, faca e as colocou à margem do Ribeirão Arrudas, que corria abertamente próximo ao local da Mostra: “Do Corpo à Terra”, que inaugurava o Palácio das Artes, em Belo Horizonte. O contexto, tanto da exposição quanto da situação que data de 1970, é o avanço da ditadura civil-militar com o AI-5, ato institucional que determinou o fechamento do Congresso Nacional e ampliou o poder de repressão do Estado, que vedava debates públicos quanto à violência e censura, perseguia, torturava e desaparecia

com corpos de membros de movimentos políticos contrários ao regime.⁶⁰

Artur Barrio. **Trouxa**. 1969.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/84596-trouxa> Acesso em: 26 nov. 2025.



Barrio, ao pôr em ação “Situação T. E.: Trouxas Ensanguentadas” posiciona uma questão diante da violência e repreensão da ditadura, a indefinição, em especial a indefinição do corpo. “São corpos? De onde são os corpos? Para onde vão os corpos? De quem são os corpos?” As perguntas feitas provavelmente são muito equivalentes às feitas por aqueles que viram as trouxas diante do contexto histórico-social. As inquietações diante da ausência das respostas foram e seguem sendo formas de denunciar a violência estatal e cobrar por justiça, histórica e social.

60 ALVES, Lucas de Oliveira et al. **Arte contemporânea na cidade: tensionamentos e estranhamentos na obra "trouxas ensanguentadas" de Artur Barrio**. *Psicologia Política*, São Paulo, v. 22, n. 53, p. 232-245, 2022. Disponível em: <https://pep-sic.bvsalud.org/pdf/rpp/v22n53/v22n53a16.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2025.

O conteúdo das trouxas ensanguentadas apresenta o choque do encontro com o horror da desfiguração ensanguentada, por meio do sangue, seu interior vaza pela superfície amorfa, manchando-a e exalando odor de “coisa morta e podre”. A primeira resposta provocada a esse horror é violência e o vazio:

A materialidade das trouxas, com o sangue, com o formato de corpos despedaçados, nos confronta com a morte, com a finitude do corpo e, ao encontro do tempo em que foi exposta, período de desaparecimentos e execuções sumárias, desvela-se para o público como corpos abandonados e sem nomes. Nesse ponto de crueldade, também a palavra parece falhar e há um certo vazio constitutivo que remete à finitude e ao vazio de sentido da existência e da violência (DE OLIVEIRA, et al, 2022, p. 241)

O atravessamento político entre o vazio, o corpo e a identidade presentes na obra de Barrio são discutidos por Ana Mendieta na série “*Síluetas*”, 1973 - 1980. As obras abarcadas na série são um conjunto de ações da artista no qual ela investiga sua relação com território e identidade. Mendieta nasceu em Cuba e se mudou para os Estados Unidos ainda criança, por meio de um programa para prestar refúgio a adolescentes após a Revolução Cubana⁶¹.

61 THE MUSEUM OF MODERN ART. **Ana Mendieta**. New York: MoMA, 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3924-ana-mendieta>. Acesso em: 26 nov. 2025.

Suas obras são permeadas por essa identidade outra, mulher estrangeira racializada, e seus atravessamentos.



fogosfogueiraselevantes. **Ana Mendieta.**

[s.d.]

Fonte: <https://www.tumblr.com/fogosfogueiraselevantes/173904491706/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-originalmente>

Acesso em: 26 nov. 2025.

Em “*Alma, Silueta en Fuego*”, a artista delimita sua silhueta no solo com pólvora e ateia fogo. Segundo sua sobrinha⁶², a cineasta Raquel Cecilia Mendieta:

“Ela também amava a ideia de nascimento e renascimento - e pólvora e fogo são meios perfeitos para transmitir isso. Esta é uma pólvora branca e, à medida que queima, fica preta. É uma transformação pelo fogo.”

Por meio dessa lacuna persistente da condição de outro, Mendieta investiga sua identidade faltante, em movimento constante de apagamento, inscrição, preenchimento e desaparecimento. Ao aplicar uma leitura psicanalítica, essa busca pela falta constante, “das Ding”, sempre é um encontro faltoso com a realidade; o próprio ser reconhece essa falta por esse caráter estranho que nunca é apropriado em sua plenitude. (JORGE, 2008, p. 141-143) A existência da falta e a persistência da busca são partes constituintes dessa estrutura de delimitação.

As experiências na paisagem em que Mendieta desenha ou insere a figura dos limites do seu ser na tentativa constante de se reconhecer no espaço e na geografia. Porém, seu trabalho persiste na atualidade justamente por

62 Mendieta, Raquel Cecilia. **Ana Mendieta. Three Films by Ana Mendieta.** 1974. In: In: THE MUSEUM OF MODERN ART. Coleção de áudio do MoMA. New York: MoMA, 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/297/4654>. Acesso em: 26 nov. 2025.

conta do deslocamento do espaço e de um tempo que retorna apenas no desejo. Em português, a palavra saudade exprime o distanciamento nostálgico; sua segunda definição no dicionário Michaelis é “cantiga entoada por marinheiros em alto-mar.”⁶³

“*Ocean Bird (Washup)*”, foi uma ação feita e registrada no México. Ainda segundo sua sobrinha, essa viagem teve grande importância para a artista devido à reconexão que teve com sua língua materna. Se o fogo ardia, o solo em transformação por se separar torna-se além, e como fênix de um nascer entre inícios e fins. Em “*Ocean Bird (Washup)*”, a artista se deita imersa na água do mar, coberta por penas brancas que são retiradas pela movimentação agitada das ondas.

Ana Mendieta.

“*Ocean Bird (Washup)*”.

1974.

Fonte: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjU1OTk4NCJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcXVh-bGl0eSA5MCAtcMvZaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZS-JdXQ.jpg?sha=2e96df704d3a206b>

Acesso em: 26 nov. 2025.



63 SAUDADE. In: **DICIONÁRIO Michaelis online de português**. São Paulo: UOL, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saudade/>. Acesso em: 26 nov. 2025.

Por entre as ondas, é possível vislumbrar momentos de aparecimento e ressurgimento do corpo da artista, seja pela transparência da água ou pela ruptura da superfície enfrentada pela artista para recuperar o fôlego. Ao longo da ação, é possível acompanhar o mar retirando as penas de sua pele, concomitante aos esforços de manter a respiração em confluência com o movimento das ondas. Entre trocar de pele e nascer mediante parto.

As ondas são perturbações que se repetem regularmente no espaço e no tempo, transmitidas de um lugar a outro. Uma onda mecânica se desloca através da matéria e uma onda longitudinal é uma na qual as vibrações são de trás para frente, paralelas à direção de propagação.⁶⁴



Como uma perturbação, as ondas alteram o estado da superfície dos corpos na medida; não são necessariamente abjetas mas alteram o contorno e desestabilizam a matéria.

The Estate of Ana Mendieta Collection.

Ana Mendieta, "*Ocean Bird (Washup)*". 1974.

Fonte: <https://galerielelong.com/artworks/29458-ana-mendieta-ocean-bird-washup-1974/> Acesso em: 26 nov. 2025.

64 FARIA, Ana; SILVA, Italo. **Glossário etimológico de Física**. Editora IFRN. Natal, 2020.

The Estate of Ana
Mendieta Collection.

***"Ocean Bird
(Washup)", 1974.***
2023.



Fonte: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>

Acesso em: 26 nov. 2025.

As ondas são autorreferências, fenômenos percebidos não apenas na mudança de estado, mas são, por definição, perturbações caracterizadas por seu vaivém.

O movimento ondulatório é um retorno e oscilação entre cumes e vales; em líquidos, é perceptível que sua superfície é deslocada, alterando a espessura do fluido. O conceito de inquietante de Sigmund Freud permeia algo que retorna, mas nunca de uma forma verdadeira reconhecível, sempre “remetendo a”, muitas vezes com características repetitivas que remetem à assombração: a dúvida entre algo vivo e algo inanimado⁶⁵, a suspeita dos processos mecânicos. (FREUD, 2016, p. 345)

O informe e a descontinuidade do espaço pictórico são os principais atributos pensados para “Rapunzel”,

65 Não que o mar esteja vivo, disto tenha certeza. Ressalto o ponto do Inquietante e o estranhamento é que a dúvida que fundamenta, não a certeza.



2025, feita a partir de três chassis modulados por cabo de aço, rede para captura de pássaros e corda de algodão. Sem uma configuração definida, os materiais são dispostos no chão para assumir diversas formas, volumes e composições.



Não possuindo nenhum ângulo de apreciação precisa, é em realidade um desmanchar dos elementos da pintura, como uma não pintura é um exercício do mínimo de um pouco do que resta.



Os chassis são um ralo cujo vazio absorve malha e a linha que transborda para além de seus limites. A trama do tecido é um entrecruzamento de linhas, podendo se estender

Helena Dalbone.
Ângulos de Rapunzel.
2025.

à rede. O tecido, a trama e a rede formam uma superfície interpolada por vazios e zonas de contato. As dobras e as torções da rede criam espaços de acúmulo de matérias nos quais a cor preta se torna mais espessa, apesar de menos definida, em relação ao cabo de aço e sua utilização para fixação e à corda de algodão, mais definida, que desenha em sobreposição e contrastes.

Quanto ao debate pictórico, os tecidos e a matéria têxtil possuem uma permeabilidade oposta ao chassi, maleável e de porosidade translúcida. O tecido forma uma superfície que pode ser manipulada por meio de vincos, drapeados e dobras, possibilitando uma variedade de topologias, volumes em camadas e encontro de superfícies.

Em “Não é Neblina, É Poeira”, 2025, ambos os lados do chassi são recobertos por retalhos; em uma das vistas, os retalhos são tensionados contra o suporte de madeira e, ao revés, é possível ver sua fixação com grampos recobrimdo o vazado com material tecido acetinado; suas cores variam entre ocre, vinho, tons de rosa, marrom e branco.

“Não é neblina, É Poeira”, é um exercício de paisagem cuja sobreposição das superfícies das cores se



Helena Dalbone.

**Não é Neblina,
É Poeira (Detalhe).**

2025.

embaça como o esfumaçado próprio dos horizontes da pintura de paisagem. Como em uma colagem, os limites dos retalhos criam entre si sequências que obstruem e possibilitam a visão por trás. Sendo que a obra não possui um atrás.

O chassi em “Rapunzel” e “Não é neblina, é Poeira” foi o ponto de partida para pensar nessa relação de desmanchar e desfazer da pintura. Em ambas a questão do verso, o negativo à pintura explorada em torno desse esvaziamento limite da possibilidade de reconhecimento da obra ainda como pictórica. Sem renunciar à permanência da discussão do dilaceramento do recorte do olhar e o desnudamento como transfiguração das características de um todo.

Helena Dalbone.
**Seis estrelas
cadentes atrás e
entre Não é
Neblina,
É Poeira.**
2025.





Uma conclusão sobre os efeitos de confeito prateado no bolo

A tela, a pintura, possibilita o achatamento dimensional da distância e a manipulação de um espaço virtual por meio da densidade das camadas manipuladas, aspecto muito próprio da linguagem pictórica em investigação de espaço e tempo. Em termos de processo, as poéticas desenvolvidas se concretizam em atitudes de vida e no labor desenvolvido na simplificação das aspirações e formatos pictóricos.

Ao longo deste trabalho, foi discutida a materialidade entre o óptico e/ou o intelectual, próprios da técnica da perspectiva linear, em oposição e de encontro ao concreto e corpóreo. Os objetos de arte desenvolvidos foram feitos a partir da recusa de um ponto de vista fixo em processos de derrubada e escorregada da forma, dimensão, densidade e contato. Exercendo o colapso como

motor da expansão tridimensional em direção à desmaterialização da ilusão.

Ao colapsar, movimento de queda, os materiais da pintura, coisa essa que fica na parede, e reorganizá-los, sua forma advinda da execução tradicional se perde. Alcançou-se um extraviamento do objeto pictórico; suas partes foram ejetadas e passou a permear a negação de seu reconhecimento como pintura. O dilaceramento dos materiais é possível ao se fazer uso de uma execução desorientada quanto às tradições formais da linguagem. Destrabelhou-se a estrutura da pintura, dando origem a objetos de tridimensionalidade escultórica e instalativa.

Foram valorizados os aspectos compositivos e minuciosos para fazer bagunça e reconfigurar em uma estética monstruosa, desviante e amorfa. O jeito errado de dar certo, contragolpe em reconfiguração malabarista. Fluxo possível de aproximação, por meio da colagem, montagem e assemblagem do assumir imperfeições, também componentes estruturais da materialidade.

Para Didi-Huberman (2012, p. 83), esse movimento do contato estabelece uma problemática da mistura, por ele entendida como a problemática da impureza. Ao colapsar e destrabelhar a estrutura da pintura, ela se torna despudorada e vulgar por expor suas partes e o caráter do engano da tradição figurativa naturalista.

A utilização dos materiais e objetos encontrados reforça a descontinuidade no mundo por seu fácil acesso e reconhecimento, mas também por seu constante fluxo de

queda, decomposição, composição e recomposição. O re-encontro dos objetos, construídos em ruína por conta da manutenção de seu colapso, como arte estabelece uma relação fantasmagórica, ao dissolver os limites entre fantasia e realidade (JORGE, 2016, p. 364). Dissolvendo os limites entre obra e materiais, arte e espaço do mundo, pintura e escultura.

Na série “Fase Rosa”, 2024-2025, constrói-se uma consistência de exploração de materiais tradicionais da pintura em aquilo que se entende por essencial. Para além da delimitação dos materiais, sua única regra era o afastamento constante do que poderia ser uma pintura. Foram empregados os materiais brutos de modo despuddorado e vulgar, negando uma artificialidade antes oculta e agora amorfa, informe e desviante.

Os objetos são abjetos, seus títulos fazem referências jocosas ou sem sentido com aspectos do universo feminino, que me atravessa como artista pessoalmente. Vertigem, desorientação, abjeção e vazio encontram de alguma forma esse lugar que afirma um sublime latente por meio dessa sedução e do fascínio dos materiais crus, desnudos e sem interferência direta, mantendo-se como um esboço sempre inacabado. (KRISTEVA, 1989, p. 20)

A partir da experiência efêmera, retomo o dilema de representação, apresentação e falseamento do brilho da queda e o movimento das cores. A excepcionalidade dos instantes naturais descritos parece tão além da escala humana que permanecem mágicos, apesar das explicações científicas muitas vezes abstratas e incompreensíveis. O

filósofo Estagirita afirma: “a poesia é mais filosófica que a história, mas não é filosofia; o universal da poesia não é o universal lógico” (REALE, 1994, p. 489)

A fantasia, o falseamento aqui são da ordem dos confeitados de bolo. O unicórnio também é uma quimera, amontoado de elementos na criação de uma coisa outra, mágica e impossível, possível apenas no campo da construção inventiva que é a arte.

Desenvolveu-se um gosto pela estética e pela plasticidade artificial e sintética, que cristaliza no objeto-matéria o efeito, coisas de mentirinhas, de brincadeiras ou festa. Um dia desses, presenciei a queda de lixo espacial em uma rodovia; confundi-o com uma estrela cadente, pois seu brilho era muito similar aos meteoros e fogos de artifício. A série *Fase Rosa* é um desencanto com a pintura, na qual seu fascínio, inevitavelmente, persiste.



(...) vejo o mundo como uma série de pistas que, de alguma forma explicam o Universo.

Fra Mauro⁶⁶

⁶⁶ COWAN, James. **O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na corte de Veneza do século XVI**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.p. 36



Referências

ABSTRACT nonsense. In: **WIKIPEDIA: The Free Encyclopedia**. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2025. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_nonsense. Acesso em: 25 nov. 2025.

ALVES, Lucas de Oliveira et al. **Arte contemporânea na cidade: tensionamentos e estranhamentos na obra "trouxas ensanguentadas" de Artur Barrio**. *Psicologia Política*, São Paulo, v. 22, n. 53, p. 232-245, 2022. Disponível em: [Link do artigo, ex.: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v22n53/v22n53a16.pdf>]. Acesso em: 26 nov. 2025.

ASSUNÇÃO, Helena Santos; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. A estética política da gambiarra cotidiana. *Compólitica*, v. 6, n. 1, p. 92-114, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Rio de Janeiro: contraponto, 2010a.

BACHELARD, Gastão. **A intuição do instante**. Tradução Antônio de P. Danesi. 2.ed. Verus Editora: Campinas, 2010b.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de P. Danesi. 3.ed. Martins Fontes: São Paulo, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

BATAILLE, Georges. O erotismo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Relógio d'Água, Lisboa: 1991.

BBC. **Blue sharks can change colour, say scientists**. *BBC Newsround*, [7 maio 2024]. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/news-round/articles/c20nj887w5vo>. Acesso em: 25 nov. 2025.

BEUYS, Joseph. **What is art?: conversation with Joseph Beuys**. London: Clairview Books, 2007.

BIENAL DE SÃO PAULO, 20. 1989, São Paulo. **Catálogo Vol. I**. São Paulo, 1989. p. 124. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/20___bienal_de_s___o_paulo_-_vol._i_/124. Acesso em: 25 nov. 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BRUNO, Fernanda. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 1, p. 136-149, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Primeira edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. “Sobre o Rigor na Ciência”, **O Fazedor**. (Trad. Josely Vianna Baptista). Companhia das Letras. 2008.

CATIVO. In: **DICIONÁRIO Michaelis online** de português. São Paulo: UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cativo/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Centro Cultural Telemar, 2006.

CENTRE POMPIDOU. **Rauschenberg**. Paris: Centre Pompidou, 2007. Disponível em: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>. Acesso em: 25 nov. 2025.

CERTEAU, Michel de. **The practice of every day life**. Tradução de Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

CHERIX, Christophe (Ed.). **Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971**. New York: The Museum of Modern Art, 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373> acesso 26/12/2025

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

COLAPSO. **DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Lisboa: Priberam Informática, [s.d.]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/colapso>. Acesso em: 24 nov. 2025.

COLAPSO. **MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. São Paulo: Editora Melhoramentos/UOL, [s.d.]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=XXkbb>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CONDE, Luís Gustavo. **O que são as relíquias? Elas podem ser veneradas?** Canção Nova: Formação, 2025. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/o-que-sao-reliquias-elas-podem-ser-veneradas/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

COWAN, James. **O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na corte de Veneza do século XVI**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DE MELLO, Thiago. **Para os que virão: PORTAL AMAZÔNIA**. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonas/alem-de-os-estatu-tos-do-homem-relembre-as-obras-marcantes-de-thiago-de-mello/>. Acesso em: 26 out. 2025.

DE OLIVEIRA ALVES, L., BLOSS, G. M., ZANELLA, A., & de MARSILLAC, A. L. M. (2022). Arte contemporânea na cidade: Tensionamentos e estranhamentos na obra "trouxas ensanguentadas" de Artur Barrio.

Revista Psicologia Política, 22 (53), 232-245. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v22n53/v22n53a16.pdf> Acesso: 20/10/2025

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. Editora Escuta, 2012.

DELEUZE, G., GUATTARI, **Introdução: Rizoma**. In: F. Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. Ed. 34. Rio de Janeiro, 1995.

DELEUZE, G. **Um novo cartógrafo** (Vigiar e Punir). In: Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FARIA, Ana; SILVA, Italo. **Glossário etimológico de Física**. Editora IFRN. Natal, 2020.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

FREUD, Sigmund. O HUMOR. In **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FREUD, Sigmund. O INQUIETANTE. In **Sigmund Freud: obras completas volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FURTADO, Jorge. **Roteiro: SANEAMENTO BÁSICO, O FILME**. Versão de 01/01/2005. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2005. Roteiro [online]. Disponível em:

https://roteirose narrativas.com.br/wp-content/uploads/2022/10/Saneamento_Basico.pdf Acesso em: 21 out. 2025.

HIDALGO, LUPO. **Lidia Lisboa: "O Teatro"**. 2024. 1 vídeo, 6 min 45 s. Disponível em: <https://vimeo.com/1018376068> Acesso em: 24 nov. 2025.

GAIOLA. In: **DICIONÁRIO Michaelis online** de português. São Paulo: UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gaiola/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

GARDELLI, Paolo. **Villa Arianna at Stabiae: history, art and architecture of a Roman villa in the bay of Naples**. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2024. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=w3khEQAAQBAJ&pg=PR7&ots=tLfQZYisLW&dq=Stabiae%20\(villa%20di%20Arianna\)%20flora%20wall%20painting&lr&hl=pt-BR&pg=PA10#v=onepage&q=Stabiae%20\(villa%20di%20Arianna\)%20flora%20wall%20painting&f=false](https://books.google.com.br/books?id=w3khEQAAQBAJ&pg=PR7&ots=tLfQZYisLW&dq=Stabiae%20(villa%20di%20Arianna)%20flora%20wall%20painting&lr&hl=pt-BR&pg=PA10#v=onepage&q=Stabiae%20(villa%20di%20Arianna)%20flora%20wall%20painting&f=false) Acesso: 15/10/2025

INSTITUTO INHOTIM. **Galeria Yayoi Kusama**. Brumadinho: Inhotim, 2023. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/galeria-yayoi-kusama/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la Perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline**. Tradução de Nicolás Rosa e Viviana Ackerman. Mexico: siglo xxi editores. 1989.

LAGNADO, Lisette. **Cildo Meireles: Desvio para a interpretação**, páginas 165-169, 1998.

LANGGUT, Dafna et al. The contribution of palynology to the reconstruction of villa gardens at Roman stabiae. **CARMEL: Studies in Archaeological Sciences and Conservation**, v. 2, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://carmel.haifa.ac.il/wp-content/uploads/2025/04/Carmel-Langgut.pdf> acesso 15/10/2025

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar? como se orientar politicamente no antropoceno**. Tradução Marcela Viera. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LIMA, Luís Fortuna. **Natureza- Morta: considerações nucleares sobre o termo, o conceito e o género**. In: PSIAx #2 Série II. FBAUP/i2ADS: Porto, 2013. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/publicacoes/psiax-2/> Acesso em: 09 de jun. 2023

LEONHARD, Karin. **Shell collecting. on 17th-century conchology, curiosity cabinets and still life painting**. In: ENENKEL, Karl AE; SMITH, Mark S. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts* (2 vols.). Leiden; Boston: Brill, 2007.

MACURA, Wiktor K. **Abstract Nonsense**. In: WEISSTEIN, Eric W. **Math-World: A Wolfram Resource**. [S.l.]: Wolfram Research, 2025. Disponível em: <https://mathworld.wolfram.com/AbstractNonsense.html>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MANCUSO, Stefano. **A planta do mundo**. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MANUFACTURING INTELLECT. **Robert Rauschenberg interview (1998)**. 30 jul. 2016. 1 vídeo (23 min 20 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDUbPqBRPvY>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MARCOLINO, Luiza. **Lidia Lisboa**. 36ª Bienal de São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://36.bienal.org.br/artista/lidia-lisboa/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

Mendieta, Raquel Cecilia. **Ana Mendieta. Three Films by Ana Mendieta**. 1974. In: In: THE MUSEUM OF MODERN ART. Coleção de áudio do MoMA. New York: MoMA, 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/297/4654>. Acesso em: 26 nov. 2025.

MILLET, Catherine; SALOMON, Myriam. **Interview of Robert Rauschenberg**. *Art Press*, Paris, n. 65, dez. 1982. Disponível em: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MOE, Lauren A. **How color changes with water depth**. *Marine Science Explained*, 5 jan. 2023. Disponível em:

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. **Dicionário de latim-português**. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

MORI, Cecília; MONTEIRO, Matias (Org). **e se? encontro internacional vol. 1 arte & utopias do agora**. Brasília, DF: Tuîa – Arte e Produção, 2022.

<https://www.marinescienceexplained.org/post/how-color-changes-with-water-depth>. Acesso em: 25 nov. 2025.

NASCENTES, ANTENOR. **Dicionário Etimológico Resumido** (Coleção dicionários Especializados – 1). Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e cultura, 1966.

NETO, Ernesto. **Museu Vivo: Ernesto Neto**. Rio de Janeiro: SescTV, [2014]. 1 vídeo (25 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw>. Acesso em: 24 nov. 2025.

OTICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Porto Alegre: L&P editores, 2009.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ernesto Neto: Sopro**. 2019. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/ernesto-neto-sopro/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

PEREDA, Estela. **Intervencion Palacio Legislativo**. 7 set. 2012. 1 vídeo (9 min 18 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FjpQOPBzQX0>. Acesso em: 24 out. 2025.

PEREDA, Estela. **Manifiesto**. S.l.: s.n., 2025. Disponível em: <https://www.estelapereda.com.ar/manifiesto.html>. Acesso em: 26 out. 2025.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

PROFESIÓN, sus labores de Estela Pereda. In: **MUSEO LOZZA**. [Buenos Aires?], 2025. Disponível em: <https://museolozza.com.ar/profesin-sus-labores-de-estela-pereda/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

REALE, Giovanni. História da filosofia antiga: das origens a Sócrates. **Volume I. Das origens a Sócrates**. Edições Loyola: São Paulo: 1999.

REALE, Giovanni. História da filosofia antiga: das origens a Sócrates. **Volume II. Platão e Aristóteles**. Edições Loyola: São Paulo: 1994.

RIGUINI, Renata Damiano; FERRARI, Ilka Franco. Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura lacaniana na época das imagens. **Psicologia em Revista**, v. 24, n. 1, p. 249-262, 2018. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/psicologiaemrevista/article/view/16140> Acesso: 15/10/2025

SAUDADE. In: **DICIONÁRIO Michaelis online de português**. São Paulo: UOL, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saudade/>. Acesso em: 26 nov. 2025.

SCHWARZ, Dieter. **“Not a Drawing” Some Thoughts about Recent Drawing**. In: LEE, Pamela; MEHRING, Christine; SCHWARZ Drawing is another kind of language. Nova York: Harvard University Art Museums, 1997.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos da terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

SOLOMON R. **GUGGENHEIM MUSEUM**. Robert Rauschenberg: a Retrospective. 1997. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2025. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/robert-rauschenberg-a-retrospective>. Acesso em: 25 nov. 2025.

TARELKO, W. et al. Leonardo da Vinci–Precursor of Engineering Design. In: **DS 36: Proceedings DESIGN 2006, the 9th International Design Conference, Dubrovnik, Croatia**. 2006. p. 139-146.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Vanitas Still Life**. 1603. New York, 2025. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485>. Acesso em: 25 nov. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Ana Mendieta**. New York: MoMA, 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3924-ana-mendieta>. Acesso em: 26 nov. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Claude Monet**. New York: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4058-claude-monet>. Acesso em: 26 nov. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Marcel Duchamp | HOW TO SEE “Ready-mades” with MoMA curator Ann Temkin. 20 abr. 2017. 1 vídeo (6 min 13 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqySn-bbyB2U>. Acesso em: 25 nov. 2025.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Brasil, n. 57, p. 233-252, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76239>. Acesso em: 2 jun. 2023.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas**. Berlin: Akademie Verlag, 2012.

WESSELING, Janneke. Da Esponja, pedra e o entrelaçamento com o aqui e o agora: Uma Metodologia da Investigação em Arte. In: **Artistic research does**. Porto, vol 2, 2016. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/publicacoes/artistic-research-does-2/> Acesso em: 2 jun. 2023.

WILKINSON, Norman. The Dazzle Painting of Ships. **Journal of the Royal Society of Arts**, v. 68, n. 3512, p. 263-273, 1920.



