

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I - EMBAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Willian Wilson Bedim

COSMOSFERA:

Um Sistema Artístico de Produção do Sagrado

Curitiba

2026

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I - EMBAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Willian Wilson Bedim

COSMOSFERA:
Um Sistema Artístico de Produção do Sagrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

Curitiba
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bedim, Willian Wilson

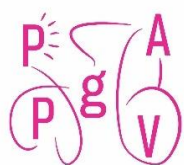
COSMOSFERA: Um Sistema Artístico de Produção do Sagrado / Willian Wilson Bedim. -- Curitiba-PR, 2026.

180 f.: il.

Orientador: José Eliézer Mikosz.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Arte contemporânea. 2. Pesquisa em arte. 3. Produção artística. 4. Sagrado e profano. 5. Simbolismo. I - Mikosz, José Eliézer (orient). II - Título.



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS

TERMO DE APROVAÇÃO

Willian Wilson Bedim

COSMOSFERA Sistema Artístico de Produção do Sagrado

Dissertação apresentada e aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 22 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof^ª. Dr^ª. Teresa Lousa

Membro Avaliadora | FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (FBAUL)

Prof. Dr. Renato Torres

Membro Avaliador | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

Agradecimentos

Agradeço ao professor Dr. José Eliézer Mikosz, meu orientador, pela generosidade intelectual, pela paciência ao longo do processo e pela confiança no desenvolvimento desta pesquisa. Sua escuta atenta e seu vasto repertório foram fundamentais para a construção deste trabalho.

À minha família, que, mesmo sem compreender completamente os caminhos sinuosos que a arte e a pesquisa costumam tomar, apoiou minhas escolhas e minha formação.

À instituição e ao Programa de Pós-Graduação, que tornaram possível a realização de um projeto que por muito tempo pareceu distante.

Agradeço também ao professor Dr. Renato Torres, que, em um momento decisivo, acreditou em mim e me incentivou a retornar à academia quando faltavam apenas dois dias para a submissão do projeto. Sem esse gesto, esta pesquisa provavelmente não existiria.

Aos colegas do mestrado e às pessoas que compartilharam esse percurso, pelas conversas, trocas e inquietações que atravessaram este processo.

Aos meus professores, ao longo do curso, que, cada um à sua maneira, contribuíram para ampliar meu horizonte de mundo.

À escola pública e aos espaços de ensino em que atuo, que diariamente colocam a arte em contato com a vida real e alimentam muitas das inquietações presentes nesta pesquisa.

Aos meus alunos, que diariamente me lembram por que a arte ainda vale a pena.

A triste verdade é que a vida do homem consiste de um complexo de fatores antagônicos inexoráveis: o dia e a noite, o nascimento e a morte, a felicidade e o sofrimento, o bem e o mal. Não nos resta nem a certeza de que um dia um destes fatores vai prevalecer sobre o outro, que o bem vai se transformar em mal, ou que a alegria há de derrotar a dor. A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se tal não acontecesse ela chegaria ao fim.

Carl Gustav Jung

A arte se aproxima do mundo visto por Deus.

Byung-Chul Han

RESUMO

Esta dissertação investiga, a partir de uma pesquisa em produção artística, os processos pelos quais objetos ordinários podem operar como dispositivos de produção do sagrado no campo da arte contemporânea. A investigação tem como eixo central a prática artística, compreendida como um campo de experimentação e produção de conhecimento. O estudo se desenvolve a partir da série *Cosmosfera*, realizada entre 2018 e 2026, na qual procedimentos de pintura e assemblagem articulam materiais e objetos cotidianos deslocados de seus contextos funcionais e incorporados à obra. Tais procedimentos investigam de que modo objetos comuns podem adquirir densidade simbólica e operar como mediadores de experiências que fragilizam as fronteiras entre o sagrado e o profano. A pesquisa é desenvolvida por meio de uma abordagem qualitativa no campo da pesquisa em arte, articulando prática artística, análise teórica e reflexão ensaístico-reflexiva sobre o processo de criação. Ao examinar como objetos cotidianos podem ser ressignificados no contexto artístico, a pesquisa propõe compreender a arte como um espaço de experimentação simbólica capaz de reconfigurar a percepção do ordinário e produzir experiências sensíveis que aproximam o material do imaginário do sagrado.

Palavras-chave: pesquisa em arte; produção artística; sagrado e profano; objeto artístico; simbolismo.

ABSTRACT

This dissertation investigates, through practice-based artistic research, the processes by which ordinary objects can operate as devices for the production of the sacred within the field of contemporary art. The investigation is centered on artistic practice, understood as a field of experimentation and knowledge production. The study is developed through the series *Cosmosfera* (2018–2026), in which painting and assemblage procedures articulate materials and everyday objects displaced from their functional contexts and incorporated into the artwork. These procedures examine how common objects may acquire symbolic density and function as mediators of experiences that destabilize the boundaries between the sacred and the profane. The research adopts a qualitative approach within the field of art research, combining artistic practice, theoretical analysis, and essayistic-reflective inquiry into the creative process. By examining how everyday objects can be re-signified within the artistic context, the study proposes to understand art as a space of symbolic experimentation capable of reconfiguring the perception of the ordinary and producing sensitive experiences that bring the material closer to the imaginary dimension of the sacred.

Keywords: artistic research; artistic production; sacred and profane; art object; symbolism.

Índice de Figuras

Figura 1 – Fra Angelico. Anunciação. Afresco, 176 x 148 cm. Museu de San Marco, Florença	29
Figura 2 – Kazimir Malevich, <i>Quadrado preto sobre um fundo branco</i> , 1918	31
Figura 3 – Elsa von Freytag-Loringhoven, <i>Enduring Ornament</i> , 1913	41
Figura 4 – Elsa von Freytag-Loringhoven e Morton Schamberg, <i>God</i> , 1917	42
Figura 5 – Marcel Broodthaers, <i>Ovale d’oeufs 1234567</i> , 1965	45
Figura 6 – Maurizio Cattelan, <i>Novecento</i> , 1997	46
Figura 7 – Remedios Varo, <i>El Mundo</i> , 1958	58
Figura 8 – Bill Viola, <i>Martyrs – Earth, Air, Fire, and Water</i> , 2014	59
Figura 9 – Marina Abramović, <i>Seven Easy Pieces</i> , 2005	59
Figura 10 – Leonhard Thurneisser zum Thurn, <i>Anima Mundi</i> , 1574	65
Figura 11 – Francisco de Holanda, <i>O Primeiro Dia da Criação</i> , c. 1545	73
Figura 12 – <i>Christ in the Zodiac</i> , ilustração medieval, século XI	76
Figura 13 – <i>Materia Prima Lapidis Philosophorum</i> , pintura alquímica, século XVIII	85
Figura 14 – Joseph Beuys, <i>Celtic + ~~~~</i> , 1971	95
Figura 15 – Joseph Beuys, desenho da analogia entre planta invertida e corpo humano	103
Figura 16 – <i>Vergonha (Ausência)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2024	106
Figura 17 – <i>Vergonha</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2024	108
Figura 18 – <i>Obrigações (Chaves)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2024	111
Figura 19 – <i>Dragão (Anabolizantes)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2025	114
Figura 20 – Hannah Yata, <i>The Divine Barbarian</i> , 2023	116
Figura 21 – <i>Unção (Azeite)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2024	121
Figura 22 – Florence + The Machine, <i>Dance Fever</i> , 2022	123
Figura 23 – Marina Abramović, <i>Generator</i>	127
Figura 24 – <i>Grande Mãe (Crânio de Ovelha Prenha que Morreu Atacada por um Cão)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2024	130

Figura 25 – Diário de artista: <i>Grande Mãe com ossos</i> , 2024	131
Figura 26 – Virgem Maria, pintura devocional cristã, [s.d.]	133
Figura 27 – SILFERR, Angelita. Iemanjá, [s.d.]	133
Figura 28 – VARMA, Raja Ravi. <i>Kali</i> , 1880	133
Figura 29 – Rá com disco solar, ícone do deus solar egípcio, símbolo do sol e da luz	135
Figura 30 – Buda de pé (Gandhara), séculos I-II d.C., ilustrando o halo na iconografia budista	135
Figura 31 – Cristo Pantocrator, mosaico na Catedral de Monreale	135
Figura 32 – Pisanello, <i>Virgem com o Menino e santos</i> , década de 1430	135
Figura 33 – Hilma af Klint, <i>Altarpiece No. 1 (Group X)</i> , 1915	136
Figura 34 – <i>Sacrifício (TARV)</i> , da série <i>Cosmosfera</i> , 2023	139
Figura 35 – Detalhe da obra <i>Sacrifício (TARV)</i>	141
Figura 36 – <i>Teiniaguá – Vista Ventral</i> , 2008–2012	143
Figura 37 – Diário de artista: interpretação da <i>Flor Invertida</i> de Joseph Beuys, 2017	145
Figura 38 – Diário de artista: rascunho da <i>Biotecnosfera</i> , 2018	146
Figura 39 – Diário de artista: <i>Criatura arbusto singelo</i> e <i>Criatura cabeçamente</i> , 2018	147
Figura 40 – <i>Tríptico de Discos solares matéricos</i> , 2025	148
Figura 41 – Diário de artista: <i>Bebeis do meu sangue (Desfragmentação psicológica em pão e vinho)</i> , 2024	150

Sumário

Agradecimentos	4
RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
Índice de Figuras.....	8
Gênese da Investigação	14
<i>DESVIADO</i>	18
I. O Ordinário e a Arte.....	19
II. Branco, Vazio e Hiato.....	21
O Branco.....	21
O Vazio.....	22
O Hiato	23
III. Os Vazios e as Estruturas	25
O Vazio como Instituição.....	25
O Vazio como Linguagem.....	27
IV. O museu como lugar de consagração	32
Do Altar ao Cubo Branco.....	32
A Legitimação.....	33
O Destino dos Objetos.....	34
A Crítica Institucional	36
Contrapontos ou Contraestruturas	37
V. Genealogia do <i>desvio</i>	39
Mutação.....	39
O ready-made	40
Metamorfoses do objeto.....	43
<i>Desvios</i> contemporâneos	44
VI. O Vazio em Colisão com os Objetos.....	47

O Branco e a Matéria Invisível	47
Colisão	48
Mimese do Cubo Branco.....	50
A Arte como o Fim do Vazio	51
VII. Entre o puro e o impuro: o objeto <i>desviado</i>	14
O Objeto, o Vazio e o Ritual.....	14
A Busca pelo Sagrado.....	14
<i>IDOLATRIA</i>	55
I. O Ordinário e o Sagrado	56
II. A Psique e o Sagrado.....	60
O Inconsciente	60
Inconsciente Coletivo e os Arquétipos	61
III. Hierofania e a Fundação do Mundo.....	67
Cosmos e Caos	67
Entre Sagrado e Profano	68
Hieros e Numen.....	70
Ritual, (Re)apresentação e Transfiguração.....	71
IV. Sistemas de Simbólicos.....	75
Religião, Mito e Perspectiva	75
Resolver o Caos?.....	78
Símbolos entre o Sagrado e o Profano	80
V. A Matéria do Sagrado	83
Matéria-prima ou Matéria Sagrada.....	83
VI. Crise Contemporânea	88
O Indivíduo Religioso na Era da Pós-Verdade.....	88
Dessacralização na Contemporaneidade.....	89

O “Mundo” e a Moral	90
Mitos Quebrados	92
VII. A Idolatria como Matéria Bruta.....	97
<i>SANTO, SANTO, SANTO!</i>	99
I. A Arte e O Sagrado.....	100
Criar o mito	100
II. No Vazio e Na Falha	105
Sensações, Vazios e Hiatos	107
Falha e Vivacidade	109
III. <i>Ave Imaginatio</i>	110
Hermenêutica do regurgitar.....	112
Corpo, obrigação e possibilidade.....	113
Emergência da flor	115
Força ferida	117
Os percursos da imaginação.....	118
IV. A Matéria Apropriada	120
Estandarte, cruz e corpo.....	123
Tinta e Ouro	124
A árvore da vida.....	125
Azeite, culpa e repetição.....	126
Matéria e Substância	127
V. Circuitos Arquetípicos	130
Mediação Materna.....	132
O Circuito do Sacrifício.....	133
A Grande Mãe.....	133
Discos Solares	135

VI. Sacrifício ao Sagrado.....	139
Ritualização da Medicação	141
A Manutenção do Sacrifício.....	142
Materialidades Políticas.....	143
VII. Caleidoscópio.....	146
Apocalipse da Forma	152
Referências.....	155

Gênese da Investigação

Esta pesquisa investiga os processos pelos quais objetos ordinários podem performar o sagrado no campo da arte contemporânea. Trata-se de uma investigação da natureza do sagrado e se ele constitui uma essência imanente às coisas ou um regime simbólico que organiza a percepção, atribui valores e produz experiências. Não se trata de perguntar onde o sagrado está, mas como ele é produzido, por quais mecanismos é legitimado e em quais condições ele pode ser deslocado.

O objeto de estudo consiste em minha própria produção artística, mais especificamente a série reunida sob o título *Cosmosfera*, entendida aqui como sistema poético e conceitual em desenvolvimento entre 2018 e 2026. Ao trabalhar com pintura e assemblagem, incorporo materiais ordinários – fragmentos, objetos utilitários, elementos orgânicos – que, ao serem inseridos na superfície pictórica ou no espaço expositivo, atravessam um processo de mudança de condição. O objeto, antes no circuito da funcionalidade, passa a habitar um campo de potencial simbólico. Assim, esta pesquisa se orienta pela seguinte questão: de que modo objetos ordinários podem operar como dispositivos de produção do sagrado no campo da arte contemporânea?

A escolha desse problema surge de uma formação subjetiva marcada pela religião evangélica e por suas categorias estruturantes: sagrado e profano, o maniqueísmo

entre bem e mal. Buscando me apropriar dessas categorias e termos, que inclusive dão nome aos capítulos, procuro reinscrevê-los criticamente no campo da arte, com o objetivo de expor sua arquitetura simbólica e seus efeitos de agência no imaginário coletivo. Se, no cristianismo, o sagrado frequentemente atua por separação e hierarquização, investigo aqui como essa mesma lógica pode ser deslocada e reconfigurada na prática artística. De modo mais específico, busca-se examinar o estatuto do objeto artístico enquanto construção histórica e discursiva, analisar os processos de sacralização que incidem sobre ele – tanto no campo religioso quanto no artístico – e problematizar o papel das instituições e dos sistemas de legitimação na produção de valor, articulando prática e teoria como dimensões interdependentes de um mesmo processo investigativo.

Esta dissertação adota uma metodologia qualitativa situada no campo da pesquisa em arte, tomando o processo de criação como instância central de investigação. Essa perspectiva encontra fundamento na abordagem de pesquisa artística em ateliê proposta por Sandra Rey:

Pensar a obra como processo implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como dever. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido; ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente

em processo com ela mesma (Rey, 1996, p. 87).

Rey fornece um enquadramento epistemológico que legitima o acompanhamento de operações, impasses, reformulações e decisões do processo criativo como matéria investigável. Assim, procedimentos como seleção de materiais, sobreposição de imagens, hibridação de referências ou alterações de escala não são descritos apenas como escolhas formais, mas analisados enquanto operadores conceituais que produzem sentido no interior da prática. Rey afirma que “a pesquisa teórica pode vir também, em auxílio, a clarear certas posições, a aportar soluções para problemas enfrentados na prática, a conferir posições de artistas que apresentem problemáticas semelhantes às nossas” (Rey, 1996, p. 88). Ao abordar o processo criativo, torna-se importante considerar não apenas a obra finalizada, mas também as condições e caminhos que possibilitam, ou não, sua realização. Dessa forma, a poética pode ser entendida como uma reflexão acerca das condições de produção da obra artística (Passeron, 1997).

Complementarmente, o enquadramento metodológico desta pesquisa aproxima-se das abordagens de *arts-informed inquiry*, que incorporam processos artísticos no desenvolvimento da investigação. Conforme afirmam o *Artem Research Collective*, a *arts-informed inquiry* “utiliza processos artísticos sistematicamente no planejamento da

pesquisa para gerar, analisar e interpretar dados”¹ (Artem Research Collective, 2024, tradução livre). Nesse sentido, a prática artística é compreendida como estratégia de investigação, atuando tanto na produção quanto na análise dos dados. A escrita da pesquisa assume, portanto, o caráter autoetnográfico, articulando análise teórica, memória e reflexão crítica a partir do processo artístico.

A estrutura do trabalho organiza-se em três eixos centrais: o objeto ordinário, o objeto sagrado e o objeto artístico. Esses eixos serão articulados nos três capítulos, porém sob perspectivas distintas: instituição e vazio, o sagrado e a arte e a produção artística e o sagrado.

No campo da arte, o objeto será compreendido como construção histórica e institucional, cujo estatuto se constitui na tensão entre matéria, interpretação e legitimação, em diálogo com Arthur Danto, Brian O’Doherty e Jacques Rancière, que permitem pensar, respectivamente, o papel do discurso, do espaço expositivo e da partilha do sensível na produção do valor artístico.

Quando inserido no campo do sagrado, o objeto não se altera materialmente, mas assume outra densidade simbólica, passando a mediar experiências individuais e estruturas coletivas de sentido. A distinção entre subjetivação e inconsciente coletivo proposta por Carl Gustav Jung oferece uma via para pensar a emergência de imagens arquetípicas e a força organizadora do imaginário, Mircea Eliade trará

¹ Use artistic processes systematically in research planning to generate, analyze, and

interpret data (Artem Research Collective, 2024).

algumas reflexões iniciais acerca da dimensão do sagrado e do profano e a percepção do indivíduo de ambas dentro da religião, enquanto o estudo antropológico de Clifford Geertz permite compreender a religião como sistema cultural, como teia de significados que estrutura a experiência vivida.

É no cruzamento desses dois regimes – artístico e religioso – que esta pesquisa se posiciona. A arte aparece aqui como possível espaço de observação e problematização dos processos de sacralização. Interessa investigar como determinadas experiências, inicialmente individuais e intuitivas, passam por camadas sucessivas de elaboração formal e reflexão crítica, constituindo sistemas internos em reorganização constante. Elementos científicos, imaginários religiosos e materialidades ordinárias se sobrepõem. Assim, mais do que afirmar o que o sagrado é, este trabalho propõe examinar como ele pode ser produzido, projetado e reinscrito na matéria.

Esta pesquisa se estabelece também como experimento formal. Há nela uma espécie de jogo deliberado: aproximar a estrutura de um livro científico da lógica de um livro sagrado. A intenção não é fundilos ingenuamente, mas tensionar seus modos de autoridade. Se o texto acadêmico reivindica rigor e fundamentação, o texto sagrado reivindica revelação e verdade. Nesse sentido, esse texto ensaia a criação de um “livro sagrado científico” sobre o processo de constituição da *Cosmosfera*. As reflexões surgem em fricção com conceitos teóricos, produzindo conhecimento a partir da

prática artística e de seus desdobramentos. A escrita não aparece como comentário externo às obras, mas como continuidade do próprio processo.

Biologia, anatomia, discurso científico e imaginário religioso não são tratados aqui como campos necessariamente antagônicos, mas como regimes de produção de sentido que disputam autoridade. Ao colocá-los em relação, procuro evidenciar a instabilidade de classificações que se apresentam como naturais ou definitivas. O híbrido, nesse contexto, não é apenas imagem, mas procedimento crítico. A organização do trabalho, inicialmente, apresenta o campo teórico, situando o leitor nas discussões que sustentam a pesquisa. Em seguida, os conceitos são tensionados pelas obras e pelos processos que as constituem. O terceiro capítulo assume um caráter mais experimental e aberto, aproximando-se do próprio ritmo da criação.

Esta pesquisa pretende oferecer um deslocamento conceitual no debate sobre o sagrado na arte contemporânea ao tratá-lo não como temática ou resquício transcendental, mas como operação estrutural de produção de valor. Ao analisar a sacralização como processo, e não como essência, o trabalho busca ampliar a compreensão dos modos pelos quais o sistema da arte institui a produção de um valor diferente do ordinário. Contribuindo, assim, para o campo da pesquisa em arte ao articular prática artística, reflexão crítica e metodologia processual como instâncias indissociáveis de produção de conhecimento. Em um

contexto no qual a arte contemporânea frequentemente opera por deslocamentos simbólicos e reconfigurações institucionais, a investigação dos processos de sacralização permite observar criticamente os mecanismos de legitimação que sustentam tais operações.

O interesse aqui é compreender como determinados objetos passam a operar sob um regime de exceção, adquirindo densidade simbólica. Se o sagrado pode ser entendido como resultado de intervenções que separam, enquadram e investem sentido, a arte contemporânea oferece um campo particularmente fértil para examinar essas dinâmicas – inclusive quando as reencena. Entre a materialidade do objeto e as projeções que sobre ele recaem há um intervalo que é instável. É nesse espaço de atrito que a *Cosmosfera* se constitui e que esta pesquisa se desenvolve, analisando como o valor é produzido, legitimado e constantemente renegociado no interior dos sistemas simbólicos que sustentam tanto a arte quanto o sagrado.

DESVIADO

I. O Ordinário e a Arte

A imagem do artista como alguém dotado de clareza visionária sempre me pareceu fantasiosa. No meu caso, o processo criativo se aproxima mais de lidar com um acúmulo desordenado: materiais, ideias, restos e impulsos. Criar é um ato de garimpo. Mexer demais faz desmoronar; mexer de menos mantém tudo soterrado.

Quando comecei a observar esse processo de seleção com mais atenção, notei que aquilo que permanecia não era apenas o essencial, mas também o espaço deixado por aquilo que foi removido. Em vez de representar um problema, tornou-se um método: um campo onde presenças mínimas ganham força justamente por não precisarem competir com o resto. O espaço em branco pareceu organizar e orientar o gesto.

Arthur Danto formula com precisão ao afirmar que “as obras possuem propriedades que não são as de seu equivalente material” (Danto, 2005, p. 163). O objeto permanece o mesmo, mas o modo como ele opera pode mudar completamente. O que o autor indica é que existe um estado da forma que perdura mesmo que suas representações sejam mutáveis: elas ganham ou perdem exemplificações, é claro, mas em si mesmas existem independentemente delas” (Danto, 2005, p. 47). Então a mudança de leitura não depende do objeto em si, mas da forma como ele passa a ser visto.

Jacques Rancière ao nomear “partilha do sensível”, esclarece “o

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2005, p. 15). O desvio do objeto ordinário para o campo da arte implica uma reorganização do que pode ser visto e legitimado como experiência estética. Essa transformação acontece quando suspendemos a função prática do objeto. Danto descreve esse gesto como a simples possibilidade de recuo: “é sempre possível suspender a atitude prática [...] e assumir uma visão distanciada do objeto” (Danto, 2005, p. 59). Não é preciso alterar a matéria, apenas alterar a posição de quem olha. A diferença entre arte e realidade não tende a estar nas coisas, mas na atitude que adotamos diante delas.

O processo se torna menos sobre invenção e mais sobre reorganização: escolher, isolar, reposicionar. A criação acontece naquilo que permanece e no modo como esse resto passa a ser interpretado. O que antes era invisível pela familiaridade ganha potência ao ser recontextualizado.

A reflexão de Walter Benjamin permite pensar esses objetos por outro ângulo: o modo como cada fragmento traz consigo um tempo próprio. Quando ele afirma que “mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte” (Benjamin, 2013, p. 56), o autor está descrevendo uma presença que não pode ser repetida. Antes de qualquer operação artística,

esses objetos já possuem um “aqui e agora”: marcas de uso, camadas de desgaste, pequenas fraturas que registram a vida prática. Aquilo que Benjamin chama de aura, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 2013, p. 57), não se dissolve quando esses fragmentos entram no ateliê. O que acontece é o contrário: ao serem deslocados, sua trajetória se torna mais visível. Eles carregam o mundo consigo e sua agência sobre a matéria se manifesta.

Então este capítulo trata justamente desse deslocamento: o percurso que leva um objeto comum a assumir outro papel no interior da prática artística. Aqui a criação depende da capacidade de olhar de novo para aquilo que sempre esteve ali, mas que talvez ainda não havia sido percebido como expressão possível. É nesse intervalo que o trabalho se forma. Como algo *desviado*.

II. Branco, Vazio e Hiato

II. I O Branco

O branco é puro, isso é inegável. Uma pureza dura, fria e por vezes apática. Há algo de impalpável no branco, não como ausência, mas como saturação incômoda. Branco não é a falta de cor, mas o esgotamento de todas elas. E nesse esgotamento, paradoxalmente, há excesso. Um excesso tão pleno que se curva sobre si mesmo, transformando-se em vazio. Um vazio saturado. Falo aqui de um branco que apela para uma certa loucura, um frenesi de pureza, um frenesi de vazio.

Essa reflexão advém de um certo momento da minha vida, no início de 2020, em que tive uma visão. Estava em um infinito vazio branco, sem existência de tempo, de espaço, de história nem de futuro. Minha consciência era uma única presença ali, e toda a realidade residia dentro de mim, tudo que tinha vivido até então seriam simples projeções do meu inconsciente para meu consciente, junto de tudo que toquei, os frios, os calores, emoções, prazeres e dores. E eu era apenas um solitário ponto no vazio... branco.

Essa visão, pouco antes da pandemia da covid-19, foi um momento de virada para minha percepção de mundo. Foi

arrebatadora, assustadora e fascinante. Eu me senti nesse vazio por muito tempo, mesmo sabendo que objetivamente foram algumas poucas horas. Dentro desse vazio, por esse tempo subjetivo, não existiu certo ou errado, sagrado ou profano, apenas um hiato de toda a realidade. Stanislav Grof (1994) discute a autopercepção no vácuo cósmico:

O Vácuo existe, além de qualquer forma. Sendo a fonte de tudo, não pode ser derivado de nada. Está além do espaço e do tempo. Mesmo que nada de concreto percebamos no Vácuo, temos também uma sensação profunda de que nada está faltando. Esse absoluto vazio é, ao mesmo tempo, prenehe de tudo da existência, uma vez que contém tudo, em forma potencial (Grof, 1994, p. 209).

O autor narra precisamente o conjunto de percepções que presenciei naquele momento. Todo esse branco, sem uma intenção deliberada, ressurgiu nos meus trabalhos. Posso dizer que eles emergiram, em certa medida, de dentro desse branco e dele se alimentam, do hiato vazio e branco que habita minha psique², ainda que eu o reconheça apenas como aquela

² *Psique*, do grego *psyche*, é tradicionalmente traduzido como “alma” ou “princípio vital”. No contexto mitológico, está associada à figura de Psique, que representa a alma humana. (BRANDÃO, 1987). Para Jung a personalidade humana é constituída de duas

partes: a primeira é a consciência e tudo o que ela abrange; a segunda é o interior de amplidão indeterminada da psique inconsciente (JUNG, 2012).

eternidade condensada em poucas horas.

II. II O Vazio

O branco é, talvez, o maior clichê visual do “vazio”. E, talvez, um de seus maiores disfarces. Ele aparece como ausência “sem sombras, branco, limpo, artificial - o recinto é consagrado à tecnologia da estética” (O’Doherty, 2002), mas opera como uma presença estruturante. No espaço expositivo, o branco é o pano de fundo que neutraliza o contexto para destacar o objeto. Mas essa suposta neutralidade é uma construção: histórica, estética e política. O branco da galeria ou do museu é tudo menos neutro: ele aciona mecanismos de sacralização, que isolam e conferem valor ao que está exposto.

Bourdieu afirma que dentro dessa estrutura “o objeto de arte é um artefato cujo fundamento só pode ser achado num *artworld*, num universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética” (Bourdieu, 1989, p. 281). Esse pretense espaço “vazio”, na verdade, está saturado de códigos, os objetos ordinários começam a sofrer a mutação simbólica que aqui interessa. O que era banal, ao ser enquadrado pelo branco institucional, passa a carregar outra densidade, “o cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico (O’Doherty, 2002). As instituições (galerias, museus, academias), dentro de seu repertório simbólico, são agentes centrais no que Bourdieu (1989) chamaria de milagre da transubstanciação:

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade (O’Doherty, 2002, p. 3).

Nesse ponto, o gesto de Duchamp pode ser relevante: o urinol não era uma escultura, pelo menos não até ser inserido no sistema da arte e intitulado como tal. O gesto de desvio só funciona porque há um espaço simbólico-institucional disposto a absorvê-lo. O vazio do cubo branco é parte central dessa operação de ativação estética:

Os objetos manufaturados eram aproveitados por Duchamp precisamente por causa de sua não-descritividade estética, e ele demonstrava que eram arte, ainda que não fossem belos, e que a beleza na verdade não poderia constituir nenhum atributo definidor de arte (Danto, 2006, p. 92).

O branco nesse contexto institucional: é moldura e filtro, uma superfície ativa que organiza o campo

do visível. Em sua aparente neutralidade, surge o que O'Doherty chamou de "cubículo sacralizado": um espaço que promete objetividade, mas carrega ideologia. É nele que o objeto encontra (ou simula encontrar) um novo sentido. E talvez por isso o vazio seja necessário: porque ele estabelece a tensão entre o que é e o que pode vir a ser. Em minha prática tento corporizar essa metáfora. O vazio se torna uma experiência "mais concreta". As salas expositivas, com suas paredes brancas, iluminação controlada e silêncio reverente, parecem cristalizar essa suspensão. Não é difícil perceber como esse ambiente se aproxima da ideia de um altar, porém, contemporâneo: espaço limpo, isolado do mundo exterior, onde o tempo é diferente e as posturas são outras. O branco não apenas embala a obra, ele a ritualiza. Expor é uma ritualização.

Para Beuys os lugares possuem uma qualidade anímica que o trabalho humano não gera, apenas desperta. Até o cubo branco, a sala perfeitamente anódina, não é insignificante, porque o isolamento total, a redução a um grau zero de comunicação, é uma etapa importante no

II. III O Hiato

Além de uma metáfora, o hiato é um espaço quase concreto onde a produção se sustenta. Ele se manifesta na tensão entre dois brancos: o branco subjetivo, que envolve minhas pinturas, e o branco institucional, que envolve a obra quando ela é exposta. Se um trabalho emerge do branco psíquico, ele entra em fricção quando é desviado para o

ritual de iniciação a que a arte constantemente remete: representa a aceitação e a incorporação da morte (Mamí, 2004, p. 94).

Ao ser instalado ali, o trabalho é elevado à condição simbólica, separado do mundo por uma distância física e ideológica. Mas esse branco carrega ambivalência. Sua suposta pureza também esconde camadas de exclusão, apagamentos e normatizações. Há um controle simbólico que se exerce a partir dessa assepsia visual, sendo um modo de hierarquizar o que merece ser visto, preservado, sacralizado. O altar do museu é também um campo de disputas. Nele, a consagração é sempre política e combativa. Pensar o branco como espaço consagrado é reconhecer sua potência simbólica e sua função institucional. Ao mesmo tempo em que acolhe o trabalho e o consagra, o "cubo branco" delimita o que é reconhecido como arte. Dentro dessa estrutura, o vazio branco do museu se aproxima de um lugar onde o tempo se dissolve, onde o sagrado e o profano colapsam, que chamarei aqui de *hiato*.

branco institucional. Um reverbera o outro.

No processo pictórico, utilizo o branco como uma espécie de moldura (espiritual ou psíquica), ainda que contraditória. Esse branco respira, pressiona, cria silêncio. Ao mesmo tempo, quando o trabalho é exposto, ele passa a ser cercado por outro branco: o das paredes institucionais, o

do cubo branco da legitimação. Esse branco institucional age como filtro, isolando a obra, transformando-a em objeto de contemplação. A consagração museológica pode asfixiar ou transfigurar o objeto. Ele reforça o caráter ritual da exposição, organizando o olhar, instaurando um tempo suspenso.

O que considero o hiato é o intervalo entre esses dois brancos – o que pertence a tela e o que a envolve no espaço expositivo. É nessa brecha que o objeto acoplado às pinturas se posiciona. Ele não pertence inteiramente ao branco pictórico, tampouco se dissolve no branco institucional: paira entre ambos, como um desvio pelas bordas. O objeto acoplado carrega a marca do ordinário, do vivido, mas, ao ser tragado por essa dupla camada de vazio, sofre sua mutação simbólica.

Suponhamos que se examine o hiato entre as imitações e a realidade para determinar de que tipo de hiato se trata, e depois se procure descobrir o que ele tem de comum com a lacuna entre a arte e a vida que os artistas contemporâneos parecem tão empenhados em explorar – é bem possível que o resultado seja uma compreensão melhor da arte e da vida simultaneamente (Danto, 2005, p. 49).

O hiato é a zona de fricção onde minha obra acontece. Um espaço saturado e contraditório, onde se cruzam a interioridade do processo criativo e a exterioridade institucional. Se o branco vivido funda minha experiência e o branco construído molda a lógica da arte, o hiato é a dobra entre ambos: lugar de suspensão, onde a obra é atravessada pelo vazio e, ao mesmo tempo, se

alimenta dele, o que me leva à mesma questão já levantada por O'Doherty (2002): “quando um Vazio é um espaço pleno?”. É o que vamos explorar a seguir.

III. Os Vazios e as Estruturas

III. I O Vazio como Instituição

Existem vazios que estruturam coisas? Potências de ser e um “ser” de fato? No processo artístico o ato de criar é preencher determinados vazios... ou seriam vazios determinados? Ao que parece, estamos determinando vazios subsequentes dentre possibilidades de vida concretas e preenchidas. Acho que acima de todos esses questionamentos, se impõe um: *o vazio pode instituir algo?* Essa pergunta, aparentemente paradoxal, atravessa desde os mitos de criação mais arcaicos até as reflexões filosóficas e artísticas mais recentes. Na Teogonia de Hesíodo, o primeiro a nascer é Caos (Khaos), não como desordem, mas como abertura primordial, um vazio originário ainda sem forma:

Sim, bem primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros, o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade (Hesíodo, 1995, v. 116–122).

Há certa ambiguidade: o Caos surgiria do vazio ou seria ele próprio. De todo modo, o que precede é uma vasta indeterminação onde o mundo

começa a se desenhar. Dela emergem Gaia, Tártaro e Eros, e com eles toda a cadeia de forças que constitui o universo mítico. O vazio, no contexto mitológico grego, é anterior à matéria e ao tempo: ele é o início de tudo.

No relato bíblico, o vazio também está presente. A narrativa da criação começa com uma terra “sem forma e vazia”, coberta por trevas até que Deus pronuncia: “Faça-se a luz”. É interessante notar que a primeira criação divina não é um objeto, um ser ou uma paisagem, mas uma separação: luz e trevas, forma e informe. A existência começa com uma cisão do vazio, com uma delimitação simbólica concreta da realidade.

Na cosmologia contemporânea, o vazio também ocupa um lugar central. O vácuo quântico, por exemplo, não é um “nada”, mas um campo de flutuações energéticas onde partículas surgem e desaparecem num ritmo frenético. Mesmo nos limites da física, o vazio não é inatividade, mas potência invisível. Como explica Serrano (2019), “no vácuo quântico, mesmo se removermos qualquer elemento do mundo visível, como luz ou calor, e não houver ‘nada’, de repente começam a aparecer partículas que podem ser detectadas por instantes muito breves, como um fantasma”. Essa aparição súbita não é uma anomalia: trata-se de uma

propriedade estrutural desse vazio hiperativo.

Em culturas menos ocidentalizadas, o vazio continua sendo ponto de partida. No budismo, a ideia de vazio, ou vacuidade, como menciona Bartz (2018), não carrega uma conotação negativa, mas revela a interdependência de todos os fenômenos. “A vacuidade é ela própria vazia, existente em co-originação dependente é mera convenção humana” (Bartz, 2018, p. 2). Tudo é vazio de existência própria, porque tudo está em relação, em processo, em fluxo, pois “a vacuidade não nega a existência dos entes, ela apenas justifica que os entes não possuem uma essência” (Bartz, 2018, p. 11).

Já no taoísmo, a ideia de vazio ou vacuidade, ou o nada, é melhor resolvida desde sua cosmologia, sendo um de seus conceitos mais importantes, segundo o qual, “para nosso universo existir foi necessário que houvesse um vazio que o pudesse conter, pois nada poderia existir sem um espaço para que existisse” (Silva, 2014). “Para a filosofia taoísta, tudo o que existe só possui essa realidade porque um espaço vazio permitiu que existisse” (Silva, 2014), desenvolvendo o conceito de Vazio Primordial.

Esse conceito, chamado de *Wuji*, refere-se a um estado primordial de não diferenciação, anterior mesmo ao Yin e ao Yang. Esse “vazio absoluto” ou “vazio supremo” não é visto como ausência, mas como plenitude potencial, como fonte geradora de todas as polaridades e transformações possíveis:

É um termo muitas vezes utilizado para se definir o infinito, o que não tem limites, e também um estado de vacuidade absoluta, não representado apenas pela ausência de tudo, mas uma vacuidade que tende à transcendência já que é a matriz de tudo o que existe (Silva, 2014, p. 94).

A partir dessa compreensão do *Wuji* como condição anterior a qualquer distinção, algumas interpretações taoístas descrevem o surgimento do cosmos como um desdobramento desse vazio absoluto, enfatizando que a existência só se torna possível porque há, antes dela, um espaço indeterminado que a pode acolher:

*[...] para os taoístas, o Universo, compreendendo tudo o que existe, nasceu de uma grande explosão repentina que reverberou no vazio primordial. Qualquer semelhança com a ideia do ‘Big Bang’ não é mera coincidência. Após a explosão o universo cresceu, de maneira expansiva, tornando-se o que conhecemos hoje. Mas para que ele exista e continue se expandindo (os chineses acreditam nisso, também) é necessário que tenha havido um espaço vazio anterior, que pudesse comportá-lo – o *Wuji*. A existência depende inteiramente da não-existência que a precede (Silva, 2014, p. 94).*

Seja no mito, na metafísica ou na física, o vazio aparece como útero fértil. Um espaço de gestação, onde as formas ainda não existem, mas já insistem. Um lugar de suspensão e de latência, onde o vir a ser encontra sua origem. O vazio atua como horizonte de decisão: aquilo que pode existir, existe porque um campo indeterminado permitiu sua

emergência. O vazio não é mero pano de fundo: é operador ativo da realidade.

Na arte, essa lógica não é diferente. O vazio também atua como instância que decide. A ausência, o intervalo ou o espaço em branco não funcionam apenas como recurso formal, mas como agente que molda o sentido. Antes de qualquer pincelada, gesto ou objeto, há um

campo de indecisão que organiza o que virá – e, talvez mais importante, o que não virá. No suporte, no espaço expositivo ou no próprio processo criativo, o vazio opera como força de estruturação, definindo tensões, distâncias e proporções. Ele delimita a obra não só materialmente, mas conceitualmente, porque aquilo que não é preenchido diz tanto quanto o que é.

III. II O Vazio como Linguagem

A partir deste ponto, o branco, o vazio e o hiato, antes observados nas estruturas institucionais, passam a operar também como elementos perceptíveis e intencionalmente projetados. Eles aparecem tanto na minha prática, nas peças que exploram o branco da pintura e o branco da instituição, quanto em diferentes trabalhos ao longo da história da arte. O vazio absoluto, associado ao início de tudo, frequentemente surge como ponto de partida da própria pintura.

É no taoísmo que encontramos o registro mais antigo e persistente do uso do vazio e do espaço em branco como recurso estético, seja em chave religiosa ou filosófica. A pintura chinesa utiliza tais ausências de forma deliberada e estruturante, incorporando-os à lógica complementar entre yin e yang, entre cheios e vazios, como fundamento de sua linguagem visual. É um patrimônio cultural profundamente enraizado: “no período pré-Qin, ela aparece em bronzes, cerâmicas e outros artefatos, sendo que o taoísmo estabeleceu as bases desse pensamento estético” (Wang; Wang, 2025, p. 5, tradução livre). Para os

autores, essa concepção “expressa a observação da natureza, o pensamento filosófico e a compreensão do espaço por parte do artista” (Wang; Wang, 2025, p. 5, tradução livre).

Wang e Wang destacam que o uso dos espaços em branco nessa tradição pictórica é fundamental para a constituição do todo da imagem. “Ela enfatiza o valor do vazio e realiza a unidade entre o ‘virtual’ e o ‘real’ pela interação entre ambos” (Wang; Wang, 2025, p. 5, tradução livre). O vazio funciona como parte da tessitura do sentido, revelando que, para além dos espaços físicos da arte, há ausências estruturantes cuja função estética gera relações mais complexas do que uma simples limpeza visual.

O que se mostra na arte chinesa é a sua distinção com relação à arte ocidental. Os autores deixam essa diferenciação definida, justamente, pelo “nada” que valoriza o todo e as relações: “a cultura chinesa se baseia em um modo de pensamento cíclico, dinâmico e interdependente, em contraste com o

pensamento linear ocidental”³ (Wang; Wang, 2025, p. 10, tradução livre).

Daí vem, talvez, uma das principais diferenças entre a pintura chinesa e a arte ocidental, que tem, em suas perspectivas, uma crescente de criação, uma relação, de certa forma, evolutiva da arte, e por outro lado a busca de equilíbrio entre o criar e o não criar, onde existe uma relação mais íntima com a autonomia da imagem. Apesar de suas diferenças, é indiscutível dizer, tal qual os autores assumem também, que tanto o “vazio” na arte chinesa, quanto a “forma” na arte ocidental, exprimem os modos únicos de cosmovisão e sentimentos humanos em ambas as culturas.

Didi-Huberman fala sobre o espaço claro do afresco de Fra Angélico, *Anunciação* (1440-41) (figura 1), uma pintura composta pelo anjo Gabriel, à esquerda, como a figura mais alta, longas vestes num tom marrom, asas coloridas quase como se fossem iridescentes. Maria à direita, curvada, com as mãos sobre o peito em uma pose quase teatral de devoção e submissão a figura angelical. Ambas as figuras posicionadas sob uma representação arquitetônica que colabora com a claridade da composição. Entre as figuras principais há um perceptível espaço claro e luminoso, como um intervalo necessário para que a aura do anjo apareça e a dramaticidade da cena se estabeleça. Quando Didi-Huberman chama a atenção para o

espaço “entre” as figuras principais, ele aponta a conexão entre aspecto formal com o espiritual:

Compreende-se assim que o audacioso clarão da imagem, essa espécie de desnudamento ou de catarse, visava em primeiro lugar tornar o próprio afresco misterioso e puro como uma superfície de unção – como um corpo santificado em alguma água lustral –, de modo a virtualizar um mistério que ele sabia de antemão ser incapaz de representar (Didi-Huberman, 2013, p. 31 e 32).

Tal qual a pintura tradicional chinesa, Fra Angélico define o aspecto de arrebatamento entre as entidades angelical e mundana. O corpo pictórico não difere tanto assim do corpo humano quanto a sua capacidade de receber o sagrado. Em meu processo criativo o branco aparece como um campo que orienta a construção da imagem. Ele pode funcionar como esse “espaço claro” de que fala Didi-Huberman, algo que condiciona o modo como a cena se organiza. Na prática, é a partir desse branco que certas decisões se tornam possíveis, seja na ordem dos elementos, seja na forma como a luz e o intervalo entre elementos ganham sentido. É um ponto que abre a discussão sobre o papel do vazio e da claridade na pintura e como ele dialoga com a percepção de inefabilidade nessas imagens.

³ The emphasis on “nothingness” reflects the characteristic of Chinese philosophy that emphasizes the whole and relationships. Chinese culture is a cyclical, dynamic and

interdependent way of thinking that contrasts sharply with Western linear thinking (Wang; Wang, 2025, p. 10).



Figura 1 - Fra Angelico. Anunciação. Afresco, 176 x 148 cm. Museu de San Marco, Florença.

De certa forma, o que Didi-Huberman nos faz perceber é que esse espaço formal usado por Fra Angélico é um tipo de espaço em branco, de branco deliberadamente usado, para dar materialidade a uma força percebida pelo frade, mas impossível de ser transposta para a pintura por figurações mais objetivas. Figurações essas que poderiam não abarcar o todo do sentido e sentimento que as expressões de um sagrado ou de uma aura transcendental a qual essas obras

demonstram exprimir. “As obras de arte não são apenas portadoras de experiências estéticas, mas também manifestações de identidade cultural e consciência ideológica”⁴ (Wang; Wang, 2025, p. 12 e 13, tradução livre). E nem cabe aqui a discussão exotérica dessa condição, pois Wang e Wang (2025) abordam essa condição do espaço em branco, místico, de forma contundente:

Ao mesmo tempo, o vazio possui um poder invisível, conferindo à obra uma

⁴ “Artworks are not only a carrier of aesthetic experience, but also a manifestation of cultural identity and social ideological

consciousness” (WANG; WANG, 2025, p. 12 e 13)

*espiritualidade que transcende a forma. Quando o observador se coloca diante desse espaço vazio, emoções ainda não expressas podem permanecer em sua mente, como se ele estivesse em diálogo com o mundo retratado, criando assim uma ressonância emocional singular*⁵ (Wang; Wang, 2025, p. 5 e 6, tradução livre).

Essa complexidade multidirecional e multiformal de que os “objetos visuais”, como chamava Didi-Huberman, possuem, ainda na opinião do autor, sua indissociabilidade das relações contextuais, sejam elas antropológicas ou metapsicológicas. Tal condição pode estar implicada nas características formais que aqui aponto, em específico na relação estruturante do espaço em branco em sua amplitude estruturante e conceitual. Exemplo disso é a condição dialética entre “existir” e “não existir” de Wang e Wang (2025), onde o vazio não é apenas recurso estético: “Ao deixar deliberadamente espaços vazios, o pintor não apenas seleciona o que omitir, mas cria uma fronteira física que ultrapassa o

tangível, permitindo ao observador imergir e estimular sua imaginação e emoções”⁶ (Wang; Wang, 2025, p. 10, tradução livre). Mecanismo discursivo que também vemos nas pinturas de Malevich (figura 2), onde espaços vazios, em branco, assim como suas fissuras, se mostram esteticamente eloquentes.

Mas essa construção não fica exclusivamente no campo da discussão filosófica ou puramente sensorial. O uso do vazio, quando empregado de forma estruturante, evidencia-se pela técnica. Parte da “interação entre realidade e ilusão” que se vê na pintura chinesa à qual proponho diálogo com minha produção, “o tangível é expresso com pinceladas e cores; o intangível, com espaços vazios. Ambos se complementam, criando um domínio artístico onde o concreto e o abstrato coexistem”⁷ (Wang; Wang, 2025, p. 6, tradução livre). É essa integralidade que interessa no processo criativo: como o espaço branco, o vazio como linguagem e conceito, “neutraliza a neutralidade”, sendo o território de ação e disputa, desde o processo criativo até o observador.

⁵ “At the same time, the blank also has an invisible power, giving the work a spirituality that transcends form. When the viewer faces this blank space, the emotions that have not yet been immediately expressed can remain in their mind, as if they are in dialogue with the world in the picture, thus creating a special emotional resonance” (Wang; Wang, 2025, p. 5 e 6).

⁶ “By deliberately leaving blank spaces, the painter not only selectively ignores, but also creates a physical boundary that transcends the tangible, allowing the audience to

immerse itself and stimulate its imagination and emotions (Wang; Wang, 2025, p. 10).

⁷ “The ethereal aesthetic emphasizes the “interplay between reality and illusion”, which refers to the mutual influence between visible and invisible elements in painting. Tangible things are expressed with brushes and colors, while intangible things are expressed with blank spaces. The two complement each other, creating an artistic realm where concreteness and abstraction coexist” (Wang; Wang, 2025, p. 6).

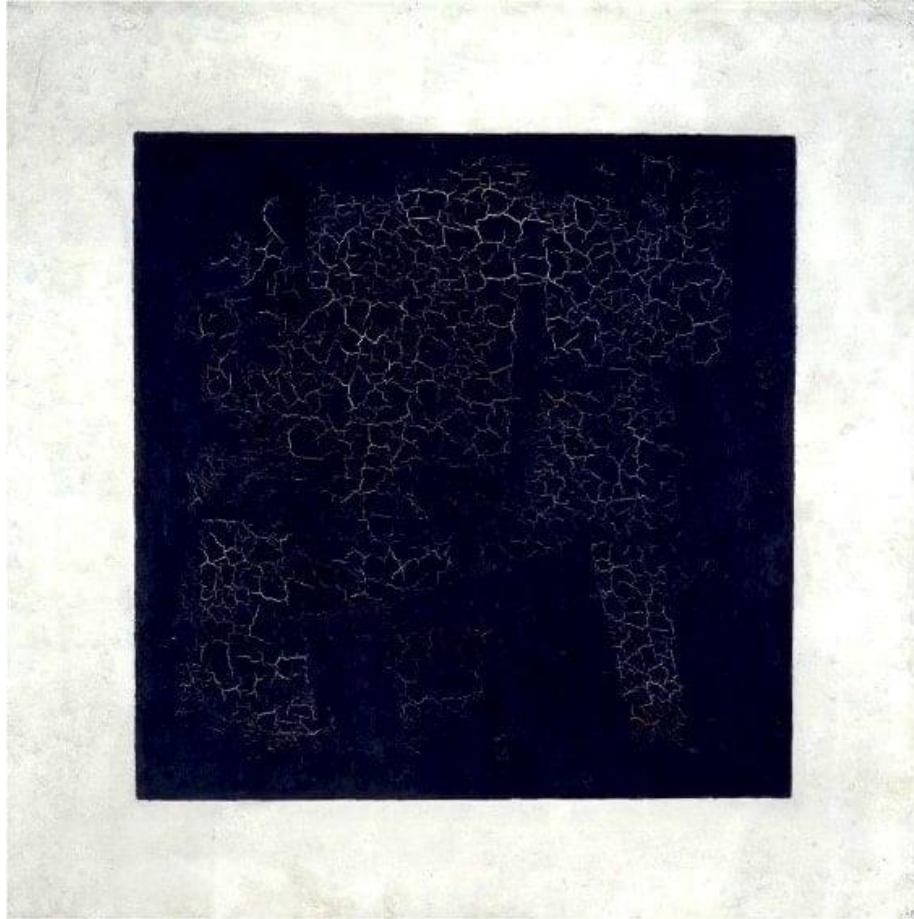


Figura 2 - Kazimir Malevich, Quadrado preto sobre um fundo branco, 1918.
Fonte: DASartes.

O que importa é como em diferentes campos de conhecimento, diferentes linguagens, diferentes formas de uso do conceito, o espaço em branco, vazio, é uma potência. “A aparente neutralidade da parede branca é uma ilusão. Ela representa uma comunidade com idéias e suposições comuns. Artista e público estão, por assim dizer, invisivelmente estatelados em duas dimensões num território branco” (O’Doherty, 2002, p. 90). E é esse o espaço de construção de relações não previstas pelo artista, ao mesmo tempo em que é onde o observador se permite existir na obra. Espaço onde o divino se apresenta e, como veremos a seguir, espaço no qual as políticas se desnudam.

IV. O museu como lugar de consagração

IV. I Do Altar ao Cubo Branco

O cubo branco não é apenas um espaço, mas uma moldura opaca, como sugere O'Doherty (2002), inserindo discursos, ideologias e métricas, constroi uma operação quase mitológica, uma estrutura física e ao mesmo tempo etérea agindo ao redor da obra. O'Doherty observa que "a galeria moderna foi construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os de uma igreja medieval, instaurando um regime espacial que, em sua suposta neutralidade, é profundamente normativo" (O'DOHERTY, 2002). Nesse ambiente, a ausência de sombras, o branco clínico, a assepsia artificial, tudo consagra um espaço à "tecnologia da estética". Essa relação notada por O'Doherty também já foi mencionada por Danto (2005) quando ele menciona que "há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados (como a gruta de Dioniso) e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte" (Danto, 2005, p. 55). Todo esse vazio construído que é a instituição atua como um agente de transcendência, onde, em sua materialidade, constitui um lugar de ritualização de viés antropológico. O cubo branco transforma-se em um altar contemporâneo. A neutralidade arquitetônica é um artifício: espaço limbo, onde "não existe o tempo [...] é preciso já ter morrido para estar lá" (O'Doherty, 2002).

Esse vazio não é uma forma de ausência, mas uma saturação, temos por exemplo essa relação no modernismo: "O típico vazio do Modernismo acaba abarrotado de ideias, todas prontas para saltar à primeira pincelada" (O'Doherty, 2002). O espaço institucional aparece como campo tensionado: superfície carregada de promessas. Rancière afirma que esse regime "identifica a arte não mais por critérios de fabricação, mas por um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte" (Rancière, 2005, p. 32). O branco institucional atua como um dispositivo que intensifica a visibilidade do objeto e reorganiza sua leitura.

A colagem, como um exemplo do movimento, escancara a materialidade das paredes da instituição ao arremessar fragmentos do mundo real para dentro da superfície pictórica, inaugurando um movimento expansivo: "se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço. O fragmento do mundo real (...) é o imprimátur de uma energia geradora irrefreável" (O'Doherty, 2002, p. 36-37). Essa dinâmica se torna, para o artista e o contexto artístico, uma forma de atravessar para o mundo do observador. O objeto tornaria possível a transcendência do observador. O cubo branco é uma matriz consagradora, capaz de converter

qualquer objeto ordinário em obra — não pela essência da coisa, mas pela força simbólica de seu

IV. II A Legitimação

A instituição de arte, muito além de ser um depósito de obras, é uma fronteira que separa o mundo da arte do mundo cotidiano, para que não se confunda com a vida secular. A legitimidade da instituição, como menciona De Duve (2009), está em como “museus de arte colecionam e preservam coisas como sendo arte e as exibem em nome da arte”. Ele faz uma proposição, que aqui tem certa pertinência, de que o julgamento do status de arte recaia sobre o público e sua liberdade de sacralizar o objeto de sua deliberação. De Duve põe essa discussão à prova quando expõe as polêmicas exposições “S-21”, em Arles, que ocorreram em 1997 e “Fotografias de S-21: de 1975 a 1979”, realizado no MoMA no mesmo ano. As exposições consistem em retratos das vítimas do genocídio cambojano composta por mais de seis mil negativos de pessoas retratadas momentos antes da execução. Essas fotos foram tiradas pelo fotógrafo Nheim Ein, contratado pelo regime ditatorial de Pol Pot. De Duve aponta as decisões curatoriais como fundamentais, junto da crítica do público, para a absorção das fotos do genocídio como obras de arte. Mas ambas as condições, me parece, são indissociáveis da instituição como espaço, conceito e história. Todas as ações precisas executadas, intencionais ou não, em ambas as exposições construíram um local onde a possibilidade de um *desvio* se

enquadramento. Vamos analisar quais mecanismos entram em ação nessa transfiguração.

mostrou possível. Prova disso é o Museu S-21 em Phnom Penh, a antiga escola onde as mortes aconteceram; lá o caráter dessas fotografias é de memória às vítimas e dos horrores sofridos no regime de Pol Pot.

Pelo espaço, um corte, se estabelece um deslocamento entre a vida comum e aquilo que passa a ser reconhecido como arte. Essa operação não é apenas formal, é uma mudança de estatuto: aquilo que era coisa, por mais banal ou grotesca que seja, torna-se obra. O contraste entre a experiência cotidiana e a sacralização da arte moderna e contemporânea pelo espaço institucional se dá pelo seu valor ritual, como afirma Benjamin (2013), herdado desde as formas de arte mais antigas, segundo ele “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual. Essa fundamentação pode ser tão mediada quanto quiser; ela ainda é recognoscível como ritual secularizado mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza” (Benjamin, 2013, p. 61).

Essa ritualização secular ocorre já na própria arquitetura da galeria (as paredes brancas, o vazio controlado, a neutralidade planejada) interfere na leitura das obras: hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal da saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente “artificar” a obra

de um modo que quase sempre dispersa suas intenções (O'Doherty, 2002, p. 23). O museu não apenas abriga a obra, mas define as condições de sua aparição. Para Rancière, "o que está em jogo na arte não é a autonomia das obras, mas a configuração de um campo de visibilidade" (Rancière, 2005, p. 50). A instituição opera como um dispositivo que hierarquiza objetos e distribui valores. A consagração, nesse caso, é uma operação política que regula o que pode ser visto, reconhecido e preservado como arte.

O espaço expositivo atua como um agente de transfiguração: é ele quem transforma o objeto em obra, justamente por criar a descontinuidade necessária entre arte e vida, "só existe arte na medida em que há descontinuidade (...). Assim, se a arte quiser ser eficiente em qualquer função que pretenda realizar, não pode ser pela mimese" (Danto, 2005, p. 62). O espaço impõe sua marca sobre aquilo que exhibe. É como se a instituição criasse uma atmosfera totalizante, um novo poder simbólico que recobre a obra, mesmo quando a intenção do artista aponta em outra direção. O que Danto leva a entender é que esse espaço atua de forma dinâmica para situar cada obra no contexto que mais valida o trabalho: "pode-se

dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista" (Danto, 2005, p. 62). Sendo assim, a fronteira entre arte e vida se revela ainda mais nítida quando se pensa nesse dilema do realismo. Ou seja, não é a forma ou a aparência que define a condição artística, mas a legitimação institucional.

Assim como papéis sociais só existem porque são sancionados por convenções ritualizadas, uma obra de arte só é obra porque cumpre as condições impostas pela instituição que a consagra, o novo deus, espaço amplo, homogêneo, fluiu facilmente por todos os lados da galeria (O'Doherty, 2002). Esse processo não pode ser reduzido ao campo estético. O museu também se coloca diante de dilemas éticos. Legitima não apenas obras de grande densidade técnica e simbólica, mas também objetos banais, e ao fazer isso coloca em questão os próprios limites da legitimação. Se tudo pode ser sacralizado, também tudo pode ser questionado. O ato de consagrar convive com o risco de expor as próprias contradições da arte e da cultura.

IV. III O Destino dos Objetos

Quando atravessam os limites do museu, os objetos ordinários sofrem um deslocamento que altera profundamente seu estatuto. Aquilo que antes era utensílio, fragmento de uso, matéria trivial, perde sua função prática. A vida cotidiana, que lhe

conferia sentido pelo desgaste e pelo manuseio, é suspensa. Como observa O'Doherty (2002), ao adentrarmos o espaço da galeria, talvez sejamos nós que passamos para dentro do quadro, protegidos por "um plano opaco que nos isola do vazio".

O esvaziamento da função utilitária, porém, não é uma perda absoluta. É também a condição de um ganho. Ao ser arrancado da rotina, o objeto passa a receber uma nova camada de sentido, uma aura fabricada pela própria instituição que o abriga. “Se for uma obra de arte, não haverá maneira neutra de olhá-la; melhor dito, olhá-la de maneira neutra é não vê-la como uma obra de arte” (Danto, 2005, p. 183). Agora ele é contemplado, reverenciado, mesmo que com desconfiança. Danto ilustra esse deslocamento com precisão: tratamos de modo diferente um objeto quando descobrimos que ele é um fragmento da cruz de Cristo, ou uma pessoa quando sabemos que é herdeira de um trono (Danto, 2005, p. 157). Essas mudanças têm caráter institucional e social. O objeto não se transforma por si, mas pela força simbólica da comunidade que o reconhece.

Não é possível ignorar a natureza sacralizadora das instituições, esses templos da arte. Também não me parece possível desvincular a natureza de relíquia sagrada inferida a objetos em exposição nas instituições. A comparação é incômoda, mas necessária. Isso leva a uma questão incontornável: até que ponto o mundo da arte repete a lógica da religião? Talvez mais do que gostaríamos de admitir, já que tanto um quanto o outro organizam sua força simbólica a partir da separação entre a banalidade e a transcendência. Para Benjamin esta questão se resolve com os avanços da idade moderna à criação do cinema. “A reprodutibilidade técnica da obra

de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (Benjamin, 2013, p. 61).

A aura contemplativa, no caso dos objetos na arte, se deve não ao toque pelo divino, mas por fatores mais seculares. Nesse processo, se instala uma tensão difícil de ser resolvida. O objeto continua sendo o que era, seja uma cadeira, uma caixa, um pedaço de ferro, mas agora é obrigado a sustentar uma promessa de transcendência. O objeto não deixa de ser o que era, mas passa a carregar um outro estatuto, eleito para habitar esse espaço de exceção que chamamos arte. Um acontecimento fundamental com o objeto para essa elevação, pelo que afirma Danto, é a interpretação. “Na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos” (Danto, 2005, p. 190). Ela é a ação ritualística que transfigura, de fato, o objeto em uma obra de arte.

O destino do objeto ordinário no museu é ambíguo. Ganha valor simbólico, mas ao preço de perder sua vitalidade cotidiana. O que antes circulava no mundo dos homens como coisa viva é transformado em obra, preservado e consagrado, mas também amputado de sua função. “Esse processo de identificação artística tem uma função transfiguradora, aparentada à identificação mágica, mítica ou mesmo religiosa” (Danto, 2005, p. 191). Não se trata apenas de mudar o contexto, mas de instaurar uma nova camada de realidade, capaz de

desviar o objeto de sua banalidade e convertê-lo em signo, multiplicando seus sentidos. Entretanto, essa transfiguração, que em outro momento se sustentava sobre uma base ritual, perde força na modernidade. Quando o critério de autenticidade deixa de ser fundamental, também se altera a própria função social da arte. É nesse ponto que Benjamin observa a virada decisiva: “no lugar de sua fundação

IV. IV A Crítica Institucional

Se na seção anterior o foco estava no objeto e em sua metamorfose no espaço museológico, aqui a atenção se volta à própria instituição. Tornou-se necessário compreender, ainda que em parte, os mecanismos estruturais que operam rizomaticamente por entre os sistemas de arte, já que o uso dos objetos sobre o cubo branco acaba por tangenciar a própria dinâmica institucional. No museu, o objeto ordinário adquire aura e se transforma em obra, mas é a máquina institucional que garante que essa mudança se insira em uma economia de poder e visibilidade. Cada escolha curatorial funciona como um filtro que define o modo como o objeto será percebido.

Desvendar essa mística que aparecia lentamente nos trabalhos revelou uma estrutura movida pela lógica capitalista, onde a sacralização do espaço é dada de forma artificial, “a parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose” (O’Doherty, 2002, p. 89). Se para O’Doherty a parede já não é neutra, Luiza Crosman (2018) amplia

sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política” (Benjamin, 2013, p. 62). Assim, o que antes era um gesto de sacralização se converte em ato político: o museu, ao deslocar o objeto também redefine os modos de poder e de discurso que o circundam. Por fim, não é apenas o objeto que se transforma: o próprio espaço expositivo participa desse processo.

a análise para além da arquitetura da galeria, mostrando que a própria rede institucional funciona como infraestrutura de poder enraizada por entre cada fresta das instituições:

Há muito mais no sistema de Arte Contemporânea do que apenas arte. Processos e dispositivos de produção, financiamento, circulação, sociais e de comunicação estão presentes e dão forma a este sistema, por meio de uma megaestrutura composta pela conexão de várias infraestruturas técnicas e sociais (Crosman, 2018, p. 2).

A autora tem uma visão muito clara sobre o imbricamento da arte contemporânea com o capitalismo em seu estado atual, segundo ela, “o sistema de arte funciona como um agente central, ainda que dissimulado” (Crosman, 2018). Essa ambiguidade, de absorver a crítica para transformá-la em relevância e lucro, é um dos paradoxos centrais do sistema. E nesse ambiente o artista acaba assumindo um papel quase cênico: a

crítica é teatralizada e o artista é uma ficção:

O artista como persona irresponsável é uma invenção burguesa, uma ficção necessária para impedir que certas ilusões passem por uma análise incômoda - ilusões compartilhadas pelo artista, pelo marchand e pelo público. É difícil evitar a conclusão de que a arte pós-moderna é inevitavelmente dominada pelas suposições - na maioria inconscientes - da burguesia (O'Doherty, 2002, p. 86).

Essa dinâmica é profundamente moldada pela lógica do capitalismo. O sistema da arte, como parte integrante do mercado cultural, opera por meio de mecanismos de valorização e exclusão, que se baseiam não apenas em critérios estéticos, mas também, por óbvio, em interesses econômicos, relações de poder e estratégias de visibilidade. Se parte da estrutura é composta por suposições burguesas, e o artista, para ser viável, deve ser tomado como persona para receber a glória da aceitação das instituições, resta muito pouco para grande parte da comunidade de artistas, talvez até mesmo dentro da crítica institucional.

O desafio do artista é, em sua não neutralidade, atuar

genuinamente em um mundo/sistema da arte em que “é importante soar subversivo ou autorreflexivo. [...] Assim, as instituições apontam o dedo para si mesmas e o sistema segue igual” (Crosman, 2018, p. 15). A arte crítica, contestadora, muitas vezes é incorporada não como forma de diálogo, mas como produto simbólico. O museu não apenas expõe, mas também neutraliza, retirando da obra sua força de choque ao inseri-la num contexto de reverência e até controle. Como Crosman (2018) afirma:

A Arte Contemporânea, como sistema, é intrínseca e globalmente definida por uma economia moral que, pela repetição constante de uma semântica de virtude crítica, diferença, indeterminação e inutilidade, prioriza efeitos políticos simbólicos em detrimento de mudanças estruturais (Crosman, 2018, p. 20).

O museu cria um campo de poder que transforma o ordinário em arte. A banalidade, atravessando a curadoria, deixa de ser trivial e se torna meio de poder, mostrando que o mundo da Arte Contemporânea é uma máquina que organiza percepções e valores segundo sua própria moral.

IV. V Contrapontos ou Contraestruturas

O crivo institucional seleciona o que será preservado como patrimônio e o que permanecerá como ruído. Diante disso, torna-se urgente refletir sobre as potências da arte produzida em territórios não

consagrados. Espaços que muitas vezes negligenciados, mas abrem margem para experimentações menos sujeitas à lógica da consagração e mais abertas à invenção, à partilha e à construção

de sentidos coletivos. Neles, o artista não apenas apresenta uma obra, mas participa de uma rede de trocas e afetos que desafiam os modos hegemônicos de produção e circulação da arte.

Como professor-artista, minha trajetória expositiva se deu, na maior parte das vezes, fora dos espaços institucionais tradicionalmente destinados à arte. Em vez de museus ou galerias, algumas de minhas ações ocorreram dentro das instituições de ensino, espaços onde os projetos artísticos se entrelaçam com práticas pedagógicas. Essas propostas, ainda que realizadas em contextos menos reconhecidos pelo circuito artístico hegemônico, não possuem menor valor estético ou conceitual. Pelo contrário, operam em uma lógica em que o fazer artístico se mistura à construção coletiva do conhecimento.

Talvez justamente por não se moldar aos formatos da consagração institucional, essa arte mantenha viva uma tensão vital entre criação e poder. Uma arte que não busca ser legitimada, mas que se legitima pela experiência, pela presença, pelo encontro. Torna-se interessante pensar em deslocamentos institucionais como estratégias possíveis para a pesquisa: expor em uma igreja, por exemplo, pode criar uma tensão entre o sagrado e o estético, deslocando o objeto do contexto museológico tradicional e abrindo novas leituras e experiências. Da mesma forma, transformar a aula em obra ou espaço de exposição evidencia como a escola pode funcionar como uma anti-instituição, extensão

experimental do museu, permitindo reapropriações e vivências distintas do objeto e do espaço. Para Crosman “dissociar Arte Contemporânea e neoliberalismo, portanto, exige um espírito de mudança epistêmico, estético, infraestrutural e administrativo” (Crosman, 2018). Essa proposição pode funcionar como ponte: do diagnóstico da absorção da crítica pelo sistema à necessidade de novas práticas que rompam com a neutralidade e a hierarquia do circuito hegemônico.

Mesmo que essas experiências ocorram fora do circuito institucional tradicional, é importante lembrar que a genealogia do ordinário como arte só se entende plenamente dentro da consagração institucional. O museu continua a ser referência para legitimação, enquanto a escola pública, a igreja ou o espaço experimental oferecem alternativas críticas e complementares à lógica da instituição tradicional.

V. Genealogia do *desvio*

V. I Mutação

Proponho neste momento que olhemos a história da arte de uma forma diferente: como um código genético. Ele existe desde o passado distante, sua origem é envolta em mistérios, e cada informação nova é inserida como mutação, sem apagar as anteriores, que por vezes se tornam inativas ou são apenas desconhecidas. As mutações podem ser benéficas e perdurar por gerações, mas outras também tornam a linhagem mais suscetível aos perigos do ambiente – esse mesmo ambiente que rege a sobrevivência de cada uma delas. O surgimento dos objetos desviados de seu uso secular faz parte de uma dessas mutações. O gesto de deslocamento não foi apenas uma ruptura, mas a inserção de um gene anômalo no corpo da arte: o objeto ordinário transfigurado pelo contexto. Esse gene se propagou, sofreu derivações, contaminou movimentos, até se tornar uma linhagem reconhecível dentro da instituição e da história da arte.

Do ready-made à arte povera, do minimalismo ao conceitual, do pop ao absurdo irônico de Cattelan, o que vemos não é uma linha reta de sucessão, mas uma genealogia: um conjunto de desvios que tensionam a função do objeto. Essa genealogia não é apenas histórica, mas também conceitual. O ordinário, quando desviado, nunca retorna intacto: é impregnado por camadas

institucionais, simbólicas e subjetivas, tornando-se um corpo híbrido entre matéria e conceito.

É nesse ponto de tensão que se insere minha própria questão. Entre as naturezas possíveis de transformação, o ritual é uma delas. O processo ritual é importante e já na escolha esse processo se inicia, talvez até mesmo antes. É nesse ponto que Danto (2005) amplia a questão ao sugerir que a transformação de um objeto em arte não depende de qualquer alteração material, mas de uma mutação conceitual: um deslocamento no modo como compreendemos a relação entre aparência e realidade:

Se aceitarmos que as representações miméticas se desenvolveram a partir daquilo que os antigos pensavam ser representações, naquele sentido originário – (re)apresentações da coisa em si –, então, assim como era possível acreditar, nesse primeiro caso, que a coisa estava literalmente presente, também era possível alimentar a falsa crença de que nas representações miméticas a coisa está literalmente presente, presumindo-se (em contradição com o fato histórico) que as duas representações se assemelham e que conseqüentemente, no segundo caso, se assemelham àquilo que se considera como a coisa real. Isso porque não há necessidade alguma de mudança na aparência exterior, e sim em nossa concepção da relação entre a aparência e

a realidade. Em um dos casos, a relação era de identidade – se vemos a aparência, vemos a coisa (Danto, 2005, p. 58).

Custo a acreditar que os dadaístas apontassem aleatoriamente para objetos em seus ateliês e os arrastassem até as galerias como quem joga dados. Quando Danto propõe pensar a natureza da transformação dos objetos em obras de arte, ele me

V. II O ready-made

Os dadaístas, segundo Benjamin (2013), atingiram a aniquilação da aura através da marca de uma reprodução, para ele, eles davam muito menos peso à valorização mercantil de suas obras do que a sua inutilidade enquanto objetos de imersão contemplativa (Benjamin, 2013, p. 92). Antes mesmo de Marcel Duchamp apresentar seus readymades, a alemã Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven já intuía essa subversão. Vivendo em Nova York nos anos do dadaísmo, Freytag-Loringhoven utilizava objetos encontrados nas ruas em suas assemblages e colagens corporais, tornando-se uma figura excêntrica mesmo no cenário vanguardista.

Como observa Eliza Jane Reilly (1997), a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) foi precursora das esculturas e assemblages feitas com objetos de descarte, antecipando práticas como a body art e a performance. Seu

instiga a rever meu próprio gesto: até que ponto participo, conscientemente, dessa coreografia conceitual? Seria possível que a natureza do objeto mude apenas pela experiência que desenvolvo com ele? O simples alocamento dentro da pintura, por si, seria capaz de operar essa transmutação? São perguntas que me assombram – e talvez sejam justamente elas que mantenham vivo o organismo da arte.

primeiro *ready-made* foi *Enduring Ornament* (figura 3) já em 1913, “nomeado como obra de arte um ano antes de Duchamp criar seu primeiro *ready-made*”⁸ (Thill, 2018, tradução livre). Mesmo assim, a artista foi por muito tempo reduzida à imagem de uma excêntrica.

⁸ [...] her first readymade work was a heavily rusted metal ring, *Enduring Ornament* (1913), named as a work of art a year before

Duchamp created his first readymade (Thill, 2018).



Figura 3 – *Enduring Ornament* - Elsa von Freytag-Loringhoven, 1913. Found object em metal (anel enferrujado). Fonte: *Enduring Ornament*, site *The Art History Project*.
Fonte: arthistoryproject.

Em contraste com a ironia e o distanciamento conceitual de Duchamp, a Baronesa operava uma poética do excesso e de certa vitalidade. “Enquanto utilizava materiais produzidos industrialmente, ela os transfigurava e recontextualizava através da justaposição com materiais sensuais e orgânicos, como cera, penas, madeira, tecido e pedra”⁹ (Reilly, 1997, p. 30), tradução livre). Essa operação desloca o gesto do simples descontextualizar para o reencantar o mundo material (figura 4). Reilly

acrescenta que “sua obra celebra, de modo explicitamente não irônico, o potencial do ordinário e do esquecido para se tornar arte”¹⁰ (Reilly, 1997, p. 31, tradução livre). Dessa forma, Elsa tenciona a própria noção de *ready-made* vigente na arte duchampiana. Em vez de se apoiar na neutralidade dadaísta, ela investe no corpo e na matéria.

⁹ While Freytag-Loringhoven used machine-made materials, she transfigured and recontextualized them through juxtaposition with sensual and organic materials such as wax, feathers, wood, cloth, and stone (Reilly, 1997, p. 30).

¹⁰ [...] her work celebrates, in a distinctly unironic way, the potential of the overlooked and ordinary to become art (Reilly, 1997, p. 31).

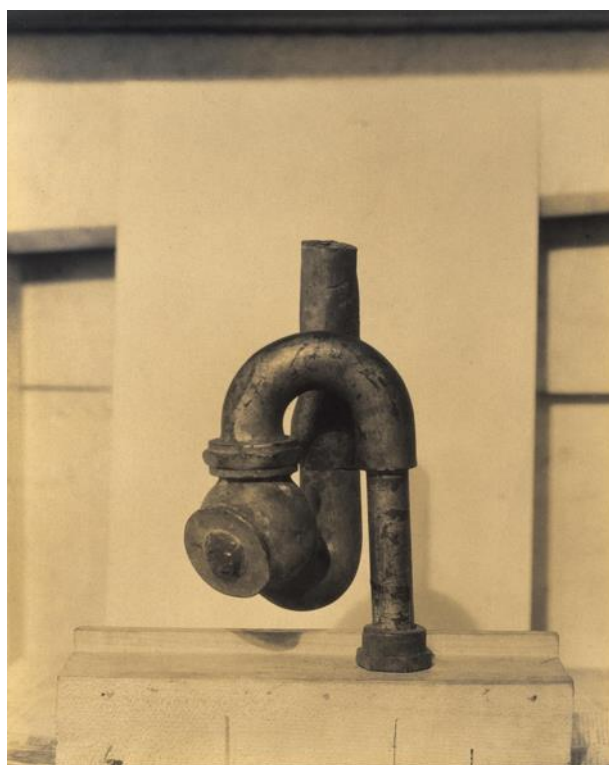


Figura 4 – *God*. Elsa von Freytag-Loringhoven e Morton Schamberg, 1917.
Fonte: Wikipédia.

Se Duchamp sistematiza o desvio moderno, o faz ao revelar que o contexto, e não apenas a forma, funda a obra de arte. Ao colocar o urinol num museu “transforma o ato de escolher em ato criador” (O’Doherty, 2002), deslocando o olhar do objeto para o sistema que o legitima. O que Duchamp estabelece é uma outra lógica: a do olhar institucional como dispositivo de sacralização. Elsa, por outro lado, tem o olhar de materializar o gesto

sensível, em vez de delegá-lo à instituição: “enquanto a obra de Marcel é racional e seca como um osso, a de Elsa é confiante e profundamente sentida. Em seus readymades há uma alegria incontestável”¹¹ (Thill, 2018, tradução livre). O gesto de ambos insere nas veias da arte uma nova potência simbólica, junto de todas as suas contradições.

É nesse campo expandido¹² que surge Joseph Beuys, herdeiro e

¹¹ Freytag-Loringhoven’s definition of the readymade is the opposite: Where Marcel’s work is thoughtful, yet dry as a bone, Elsa’s is confident and deeply felt. In her

readymade, there’s undeniable joy (THILL, 2018).

¹² Entende-se por campo expandido o deslocamento das fronteiras tradicionais das linguagens artísticas, permitindo que a obra

ao mesmo tempo desestabilizador da linhagem duchampiana. Em sua prática, o objeto não é apenas deslocado, mas carregado de energia simbólica:

A história da experiência de Beuys na guerra, de como ele fora abatido com seu avião sem ter paraquedas, de como fora resgatado e mantido vivo sendo besuntado com gordura e enrolado em feltro para ficar quente, tinha se tornado parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte (Archer, 2013, p. 114).

V. III Metamorfoses do objeto

A Arte Povera, já na década de 1960, propôs uma aproximação radical entre arte e vida. O uso de materiais pobres, como terra, trapos, ferro, madeira, vidro, era a afirmação da matéria como autônoma na linguagem. A obra deixava de representar para existir enquanto fato. A matéria não simboliza: ela é. Para Michael Archer (2013), a Arte Povera constituía “a convergência de vida e arte rica”, voltando-se para “fatos e ações” em vez de para objetos simbólicos ou narrativos. Essa postura desafiava a ordem estabelecida no modernismo e valorizava mais os processos da vida do artista – que buscava poesia na presença dos materiais, o “observador dessas obras, ao ser

Logo, materiais ordinários – gordura, feltro, mel – tornam-se condensadores de forças vitais e espirituais, como se o artista fosse um mediador xamânico entre o visível e o invisível da arte. O ordinário, em Beuys, é energia latente. A gordura, que derrete e se solidifica, como demonstração da mudança social e transformação interna; o feltro, isolamento e proteção; o mel, fluxo e vitalidade. Em vez de depender do contexto institucional, como Duchamp, Beuys reativa o poder mítico do objeto, reconectando arte e ritual. Enquanto o *readymade* desloca o olhar, Beuys transfigura a substância.

confrontado com o fato cru de sua existência, deveria sentir-se igualmente livre para explorar as informações e possibilidades que elas ofereciam” (Archer, 2013, p. 93).

Com a arte conceitual, o objeto sofre uma nova mutação: deixa de ser o centro da experiência estética para tornar-se veículo de pensamento. A Arte Conceitual propunha que “as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida”, e o inverso também é verdadeiro, “as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem” (Archer, 2013). Um exemplo clássico é a pintura de Magritte “A traição das imagens” (1929), desafiando a relação entre

incorpore objetos, ações, instalações, imagens, arquivos e outros elementos que extrapolam categorias convencionais. O conceito, desenvolvido por Rosalind Krauss

(1979), tornou-se uma importante referência para compreender a diversidade de procedimentos da arte contemporânea.

signo e coisa. Nesse contexto, a materialidade torna-se secundária: o essencial passa a ser a proposição. A Arte Conceitual desloca-se “do objeto para o campo da linguagem e do conceito” (Archer, 2013, p. 88), substituindo a ênfase na execução material pela formulação de ideias. Essa passagem marca um ponto de inflexão na genealogia do objeto: da mutação material à mutação conceitual.

Já a Pop Art introduz um novo deslocamento: o banal torna-se “imagem”. Andy Warhol transforma o objeto comum em ícone. A lata de sopa, a caixa de sabão, o retrato serializado. Essa aproximação forçada torna os símbolos de uma cultura em um substituto do mito. A Pop Art levou, entre outras coisas, uma nova avaliação sobre “a produção de coisas e o entendimento da unicidade de um objeto” (Archer, 2013, p. 48).

Warhol não ironiza apenas; ele participa do jogo. Ele adota a linguagem da mercadoria e devolve

ao espectador um espelho brilhante e vazio. Como observa O’Doherty (2002), “a relação astuciosa de Warhol com a riqueza, o poder e o refinamento têm uma implicação profunda nos mitos da inocência norte-americana”. Para Danto (2005, p. 297), Warhol encerra um ciclo: “uma vez possível, algo como a Brillo Box já era a um só tempo inevitável e vão. Inevitável porque o gesto tinha de ser feito [...] e vão porque, uma vez feito, não havia mais razão alguma de fazê-lo”. O instante em que a arte reconhece sua redundância e encara o próprio esvaziamento, independentemente de ela ser um cubo de madeira serigrafado ou de fato unidades do produto em si. Esse movimento de olhar o real parece atravessar boa parte da produção artística do período. O cotidiano (banal, simbólico ou industrial) torna-se uma força central, consolidando a arte dentro de um circuito institucional cada vez mais global.

V. IV *Desvios contemporâneos*

Com Marcel Broodthaers, o foco se desloca novamente — do objeto ao sistema. Suas obras desmontam a estrutura simbólica do museu, transformando-o em parte da própria instalação. Ovos e mexilhões, frágeis e meticulosamente organizados (figura 5), ironizam o acúmulo e a autoridade da instituição, a qual era ao mesmo tempo seu objetivo e sua crítica.

Broodthaers era poeta, mas ao observar, como ele mesmo disse, que os artistas estavam fazendo a mesma coisa que ele, com a significativa diferença de que estavam ganhando dinheiro, resolveu tornar-se artista. Seu primeiro ato foi fazer uma escultura, Besta-pensante (1964), ao incrustar no gesso as cópias remanescentes de uma edição de suas poesias. Palavra e objeto, daí em diante, permaneceram intimamente conectados em seu trabalho (Archer, 2013, p. 87 e 88).

Broodthaers traz na banalidade dos objetos e palavras que escolhe a fragilidade, esvaziamento e engessamento de um sistema que já demonstrava há tempos seus vícios e desgastes. “Nos quatro anos entre 1968 e 1972, o trabalho de Broodthaers constituiu uma extensa crítica ao sistema de museus” (Archer, 2013, p. 88). O museu deixa de ser um templo e se torna corpo do problema. Broodthaers age como um anatomista que disseca a arte e expõe seus órgãos: o ritual, a hierarquia, a

crença. O gesto não destrói o museu, mas o revela como ficção necessária. “Os museus normais, baseados na classificação, só são capazes de apresentar uma forma da verdade: ‘Falar sobre este museu’, disse Broodthaers, ‘significa falar sobre as condições da verdade’” (Archer, 2013, p. 90). O dispositivo institucional converteu-se em campo de operação político-social. A arte contemporânea emerge desse duplo movimento e se define pelo modo como confronta e reencena seus próprios limites e contradições.



Figura 5 – *Ovale d'oeufs 1234567*. Marcel Broodthaers, 1965. Casca de ovo e tinta a óleo sobre painel de madeira, 100 × 80 × 12,1 cm.

Fonte: *The Warehouse Dallas*.

À medida que a natureza do objeto na arte passa por suas

metamorfoses, surgem práticas contemporâneas que deslocam

novamente o ordinário, mas desta vez em relação direta à instituição e ao espaço do museu. Se Warhol e Broodthaers já questionavam o

objeto e seu contexto, artistas como Maurizio Cattelan escancararam o absurdo do ordinário deslocado.



Figura 6 - *Novecento*, Maurizio Cattelan, 1997. Fundação de Serralves.
Fonte: Arte Capital.

O humor de Cattelan se manifesta com pouca ou nenhuma sutileza. A instituição torna-se um espaço a ser invadido pelo inusitado, ainda que sua crítica não seja tão contundente quanto a da arte institucional. A animalidade, por vezes literal, presente em seu trabalho reforça essa tensão. Em *Novecento* (figura 6), o cavalo empalhado suspenso no centro da sala é uma presença poderosa, tanto pela dimensão escultórica quanto pela expositiva. A obra evidencia a natureza obsessiva do desejo de contato com a arte, escancarando certa perversidade na busca estética por ser afetado. A instituição, por sua vez, tem consciência disso — e da espetacularização à qual tanto a obra quanto o artista estão sujeitos.

VI. O Vazio em Colisão com os Objetos

VI. I O Branco e a Matéria Invisível

A cor branca e a ausência física emergem como matéria invisível, presença disfarçada de vazio. A ausência não é um apagamento. Sendo assim, o branco em meu processo torna-se um instrumento para além de uma moldura: é o espaço que além de delimitar, orienta e desafia as formas que ali contrastam. No processo de ateliê, ele atua como campo disciplinador. Restringe o excesso, força a contenção e cria um ambiente propício para surgirem mínimas perturbações. O curioso desse processo é como o sutil ganha potência em múltiplas direções quando é capturado nesse espaço em branco.

Talvez por isso meu trabalho se organize com poucos elementos, porque o caos só faz sentido quando aparece de forma controlada, em zonas onde a tensão realmente produz deslocamento. A economia de formas é uma estratégia para que cada intervenção se torne legível dentro de um campo que já nasce disputado. O branco regula a densidade da matéria, define o alcance dos gestos e cria um campo de possibilidades que a imagem precisa negociar.

Ele também se revela como ferramenta para investigar a “pureza”. Me interessa explorar tanto as purezas físicas quanto as metafóricas, assim como o inverso, as impurezas. O puro molda e limita o impuro, mantendo um limite ativo;

há separação entre os campos, ainda que ela não seja estática: “[...] o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 148). A pureza de que falo não tem relação com moralidade, mas com uma operação de delimitação. É um território que tenta conter, organizar e suspender a proliferação da forma. O vazio, aqui, não funciona como espaço pacificado. Ele é um campo de tensão, onde os significados precisam se estabilizar diante da pressão constante da matéria, das marcas e das imagens. É nesse embate entre contenção e excesso que o vazio se torna produtivo como estratégia para que algo possa de fato existir.

O impuro funciona como vetor de contaminação pelo mundano, rompendo a separação entre o espaço idealizado da arte, a instituição e aquilo que costumamos chamar de sagrado. Sua infiltração evidencia que a pureza não se sustenta como estado, apenas como tentativa; o cotidiano sempre encontra brechas para reinstalar sua materialidade, sua lógica de uso e sua carga simbólica. O impuro não nega o vazio, mas o confronta, obrigando-o a se reorganizar diante da presença concreta do mundo. No processo criativo, o branco atua como operador conceitual: tenciona

visível e invisível. Ali se encena o desejo de revelar e a necessidade de reter.

VI. II Colisão

Meu trabalho não é exatamente limpo. Ele tende à limpeza, mas nunca chega lá. O processo deixa marcas, arranhões, pequenos acidentes que vão se acumulando na superfície – como se a obra registrasse a própria tentativa de organização e, ao mesmo tempo, o fracasso inevitável dessa tentativa. O que busco é uma certa nitidez estrutural, mas ela sempre é atravessada por gestos imprecisos, desvios, restos. Nesse movimento entre o que tento controlar e o que escapa, surge a fricção que estrutura o meu processo: a tensão entre o puro que desejo e o impuro que se impõe.

O impuro, no meu caso, não é apenas excesso ou desordem. São os objetos comuns que, ao serem incorporados ao trabalho, deslocam o campo simbólico e visual, contaminando aquilo que deveria permanecer intacto. Quando entram no espaço da pintura, esses elementos do dia a dia desestabilizam a distância suposta entre arte, instituição e sagrado. Eles funcionam como uma infiltração que compromete a idealização do branco, corroendo a promessa de pureza e introduzindo uma outra lógica, mais terrestre, mais usada, mais vivida.

O vazio, que no branco do ateliê se apresentava inicialmente como espaço neutro e silencioso, transforma-se em campo de tensão

quando os objetos ocupam seu território. No meu processo, essa colisão se manifesta como um hiato entre puro e impuro, um intervalo instável em que matéria e gesto coexistem. O vazio deixa de ser pano de fundo e passa a atuar como agente da obra, espaço que emerge da tensão entre opostos. Pergunto-me: seria possível criar o vazio deliberadamente ou ele surge apenas do colapso, do vão entre objeto e gesto de desvio?

A tensão entre o puro e o impuro ganha outra camada quando penso nas formulações de Danto sobre o estatuto do objeto artístico. Quando afirma que “uma obra de arte é um objeto diante do qual só uma atitude estética é apropriada” (Danto, 2005, p. 60), ele não está defendendo um distanciamento contemplativo, mas indicando que o objeto de arte exige uma ação interpretativa que o separa do uso cotidiano. Por isso sua observação de que duas coisas idênticas podem divergir radicalmente em significado torna-se essencial para compreender a prática da assemblage e a infiltração do banal no meu trabalho. Não é o objeto em si que importa, mas a fratura instaurada quando ele deixa de operar pela lógica utilitária e passa a integrar um campo simbólico.

Quando Danto descreve o ato de isolar um elemento dentro de

uma população homogênea, “esse objeto retirado continua fazendo parte dessa população, o que é indispensável para poder representar o todo” (Danto, 2005, p. 137), então ele oferece uma chave para lidar com aquilo que chamo de impuro. O objeto banal só produz senso no espaço da obra porque carrega consigo sua origem profana: ele representa seu “todo” cotidiano mesmo quando deslocado para o cubo branco. Ele não perde o mundo, ele o (re)materializa.

Da mesma forma, quando Danto afirma que um fragmento da realidade pode integrar uma obra “sem ser redutível a esse fragmento” (Danto, 2005, p. 137), ele delimita exatamente o tipo de operação que busco realizar: o objeto não é ilustrativo, nem metafórico, nem alegórico. Ele é um corpo que atravessou as fronteiras do uso para o sentido.

No ateliê, essa colisão se revela em gestos concretos: cravar um objeto banal na parede branca, deslocar elementos periféricos, observar o impacto visual de um fragmento isolado. Cada ação desloca sentidos e evidencia que o branco não é apenas pano de fundo, mas suporte e oposição simultaneamente. O cubo branco que envolve o trabalho, seja tela, parede ou ambiente, deixa de ser mero fundo e passa a participar ativamente da colisão. Ele funciona como sombra institucional, protegendo e tencionando os objetos ao mesmo tempo. Fragmentos de realidade, peças ordinárias e objetos manufaturados tornam-se preciosos por evidenciar o gesto que tenciona o espaço, provoca hiatos e abre

possibilidades interpretativas. Danto reforça essa dimensão crítica do processo:

E ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível (Danto, 2005, p. 297).

As ideias de *assemblage* ampliam essa leitura, porque reafirmam que o objeto nunca abandona totalmente sua ligação com o cotidiano. Ele entra no espaço artístico carregando o mundo consigo, reafirmando a impossibilidade de uma pureza absoluta. Archer afirma que existem duas ideias-chave associadas ao termo: primeiro, que “por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados”; e segundo, que essa ligação com o cotidiano “deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico” (Archer, 2013, p. 3-4).

A colisão entre vazio, objeto e espaço revela seu caráter simultaneamente prático, simbólico e ideológico. Não é apenas uma justaposição de elementos, mas um choque de regimes: o do cotidiano que invade, o da instituição que tenta organizar, o do gesto que insiste em criar brechas. É nesse território

fraturado que a obra realmente se define. A experiência estética passa a ocorrer nesse “entre-lugar”, onde

nenhum dos polos se estabiliza por completo.

VI. III Mimese do Cubo Branco

A questão neste momento nasce de uma inquietação prática: como carregar o museu para dentro do meu trabalho? Não se trata de miniaturizar instituições nem de transformar o ateliê em um simulacro frágil do cubo branco, como se a instituição pudesse ser reduzida a um recurso didático. O que me leva à outra questão mais desafiadora: como instaurar um espaço que funcione como instituição, com toda a carga simbólica, ideológica e disciplinar que ela aciona?

Essa epifania me conduz à noção de instituição mimética: não replicar o museu literalmente, mas reproduzir seus efeitos, sua gramática espacial e sua política de visibilidade. O fundo e a parede brancos tornam-se essa plataforma. São brancos carregados, superfícies que administram o que pode ou não aparecer, o que é legitimado e o que permanece impuro, do lado de fora. Como coloca O’Doherty, “Se não se pode aposentar sumariamente a parede branca, pode-se entendê-la” (O’Doherty, 2002). Ao cravar um objeto na parede, eu não só intervenho materialmente – eu busco ativar essa estrutura. A superfície deixa de ser pano de fundo e passa a ser parte da obra, impondo regras de organização, de pureza e de exclusão. A parede, nas palavras incisivas de O’Doherty, é também “nossas presunções”

(O’Doherty, 2002). Segundo ele, em se tratando da instituição: “O que o mantém inabalável é a falta de alternativas. Uma farta constelação de projetos refere-se a questões de localização, não tanto sugerindo alternativas, mas classificando o recinto da galeria como uma unidade do discurso estético” (O’Doherty, 2002, p. 91). É justamente essa falta de alternativas que me interessa tensionar. Ao mimetizar o cubo branco, eu não apenas usufruo dele: eu tento colocar-lo em xeque. Pergunto-me se o meu espaço branco, instaurado no ateliê, na escola pública ou no espaço onde o trabalho esteja, realmente constitui uma instituição ou apenas encena uma. Minha “instituição mimética” é uma forma de proteção contra o mundo externo? Ou é só mais uma tentativa fracassada de separar puro e impuro, num ambiente contaminado desde a origem?

Os objetos introduzidos no branco são decisivos nessa disputa. Alguns ficam dentro, obedientes ao regime da instituição. Outros escapam pelas bordas, permanecem conectados ao mundo e operam como acessos, como pontes entre o ateliê e a realidade material que ele tenta dissociar. Quando um objeto banal (uma fita, um fragmento, algo gasto pelo uso) é cravado no branco, ele fere a promessa de neutralidade do espaço.

Esses gestos configuram colisões práticas: fissuras na superfície, desalinhamentos, ruídos visuais e simbólicos. O espectador não encontra apenas o objeto, mas o conflito que o sustenta. Cada decisão material busca evidenciar a disputa entre o puro (idealizado, protegido) e o impuro (cotidiano, friccionado,

insistente). Não é só o espaço que delimita o trabalho; é o vazio institucionalizado que molda seu sentido. Ao final, o espaço branco funciona como campo de forças: uma arena onde presença e ausência, puro e impuro, mundo e instituição se colidem.

VI. IV A Arte como o Fim do Vazio

Se o vazio se tornou tema central, é porque ele só existe quando algo o perturba. As figuras e os objetos são precisamente essa perturbação. Eles não apenas ocupam espaço: revelam a fragilidade do vazio como promessa institucional. O'Doherty lembra que, quando esvaziada de conteúdo perceptível, "a galeria torna-se um espaço nulo, mutável ao infinito" (O'Doherty, 2002, p. 102). Mas esse "infinito" é sustentado por regras, expectativas e sistemas simbólicos. O vazio só parece infinito porque está previamente disciplinado.

No meu processo, trabalho justamente nesse limite: não busco preencher o vazio, mas interromper sua autoridade, mostrar que ele já é um campo tensionado antes de qualquer gesto meu. Cada objeto – ordinário, gasto, manufaturado – não anula a brancura: expõe seu artifício. Cada marca ou rachadura acumulada no processo evidencia que o vazio é menos um espaço potencial e mais uma superfície que tenta organizar a aparição do que é impuro. Aqui, Danto oferece um contraponto decisivo ao lembrar que: "essa transfiguração de um

objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz [...] as estruturas da arte" (Danto, 2005, p. 297).

O impacto, portanto, não está na elevação do objeto, mas na exposição das regras que o permitem aparecer. Quando um objeto banal é cravado no branco, a obra não "vence" o vazio, ela torna explícita a disputa: o objeto continua carregando o mundo consigo, e o vazio continua carregando o museu consigo. Por isso, falar em "fim do vazio" não significa decretar seu desaparecimento. Na obra, procuro criar uma brecha onde a coexistência entre o que está ali e o que falta, entre a promessa institucional e suas fissuras, se torne visível.

Se existe alguma proclamação aqui, ela não é triunfante: é um chamado à atenção, um modo de afirmar que o vazio nunca foi absoluto e que os objetos – impuros, insistentes – são os agentes que revelam sua instabilidade.

VII. Entre o puro e o impuro: o objeto *desviado*

VII. I O Objeto, o Vazio e o Ritual

Quando disponho os objetos, não estou só compondo; estou criando um pequeno ritual, quase uma mesa de dissecação do meu cotidiano. É ali que os objetos deixam de ser o que eram e começam a negociar novas existências. Minhas escolhas não são aleatórias. Há objetos que chegaram até mim como presentes de alunos, pequenos fragmentos de vida escolar que, quando entram na obra, ganham um outro brilho. Há também coisas recolhidas no acaso, mas um acaso que já vem filtrado por uma certa obsessão visual. Às vezes é pura rima formal, às vezes uma memória insistente. É impressionante perceber como esses fragmentos carregam histórias antes mesmo de eu tocá-los e como, no espaço da obra, essas histórias se dobram em novas camadas. Ainda me espanta a capacidade de uma obra de arte devorar nossas experiências e regurgitar outra coisa, algo que nem eu sabia que estava ali.

O branco institucional entra como uma espécie de provocação. Ele é esse fundo que se comporta como neutralidade, mas nunca é neutro. Ele intensifica tudo: uma mancha, uma irregularidade, um volume que não deveria importar. Quando coloco ali um objeto trivial, o branco o empurra para o centro da visão, como se dissesse “vê isso direito”. Esse branco faz com que o objeto, antes banal, tenha que se justificar. Ele reage, se transforma, e

a obra se apoia muito nessa “conversão”.

A pintura também participa desse jogo. O procedimento nunca é limpo como eu gostaria. O processo deixa marcas, esfoladuras, restos de tentativa. E é nesse desgaste que o trabalho encontra alguma verdade material. Os objetos e o branco se enfrentam; nenhum dos dois sai intacto. A pintura se contamina pelo objeto e o objeto se contamina pelo espaço.

O vazio nesse contexto é suspensão. Ele cria um intervalo onde o objeto pode ser outra coisa sem precisar abandonar sua origem. É nesse espaço suspenso que o ordinário ganha uma estranha potência. Às vezes penso que cada obra é um fragmento de um espaço maior, uma espécie de geografia branca onde eu vou abrindo fendas, inserindo histórias, testando presenças. No fim, o vazio funciona como uma máquina de reorganizar o mundo. E eu sigo alimentando essa máquina com objetos que me atravessam, que me lembram onde estou e com quem caminho.

VII. II A Busca pelo Sagrado

O deslocamento do objeto ordinário e a ativação do vazio são, no meu processo, menos temas conceituais e mais modos de trabalho. Operam como ferramentas que me ajudam a perceber quando algo começa a adquirir outro tipo de densidade simbólica. É um movimento silencioso, quase lateral: o objeto muda de papel, o espaço muda de função, e essa combinação revela tensões que antes estavam dispersas no cotidiano.

O'Doherty (2002) mostra que a pretensa neutralidade do cubo branco é ilusória ao afirmar que “a parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura”. Levo isso como ponto de partida. Se o espaço já carrega suas próprias contradições, então o vazio é um campo pré-carregado onde qualquer gesto, por menor que seja, altera a percepção geral. Não busco controlar esse campo, mas compreender como ele reage aos objetos que introduzo. Nesse sentido, o *desvio* abre espaço para que o objeto ultrapasse a sua utilidade e entre num outro regime de sentido.

É nesse ponto que a discussão sobre o sagrado começa a se insinuar. Não como crença ou transcendência, mas como operação simbólica: algo se torna “mais do que é” quando se desloca, quando passa a funcionar dentro de um espaço que pede outra atenção. Há uma certa vulnerabilidade nesse processo, que O'Doherty evidencia na imagem do artista isolado na galeria, “há algo de tremendamente patético na figura

isolada na galeria, experimentando limites, criando um ritual com as agressões ao próprio corpo, agrupando informações esparsas na carne de que ela não consegue livrar-se” (O'Doherty, 2002, p. 68). Leio essa passagem não como drama, mas como reconhecimento de que a arte nasce de um acúmulo inevitável de restos.

Quando o objeto ordinário entra em relação com esse espaço tensionado, ele ganha espessura. E essa espessura aponta para um tipo específico de consagração, que não é religiosa, mas simbólica. Algo passa a valer mais do que valia, não por milagre, mas porque foi inserido num sistema que produz esse valor. Danto observa que a imagem tem o poder de fazer um acontecimento:

O artista tinha o poder de tornar de novo presente uma determinada realidade em um meio completamente diferente, como um deus ou um rei numa pedra; para os fiéis, uma efígie da crucificação era como se o acontecimento se fizesse outra vez presente, por milagre, como se a imagem tivesse uma identidade histórica complexa e o mesmo fato pudesse acontecer em várias épocas e lugares (Danto, 2005, p. 57).

Retomo essa ideia porque ela se aproxima do que busco: não dar ao objeto uma transcendência mística, mas permitir que ele carregue outras camadas de presença, outras histórias, outros usos. Assim, a busca pelo sagrado aqui não envolve fé, mas deslocamento, percepção e escolha.

O sagrado emerge como efeito, como uma consequência da relação entre objeto, espaço e gesto. Como afirma Rancière, “a política da arte não consiste em transmitir mensagens políticas, mas em criar novas formas de visibilidade” (Rancière, 2005, p. 60). É a partir dessa reorganização do sensível que o objeto desviado se torna capaz de sustentar camadas simbólicas mais densas, que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes.

IDOLATRIA

I. O Ordinário e o Sagrado

Na inevitável relação entre arte e mente, encontramos tanto trabalhos que abordam diretamente os temas da mente quanto aqueles que os revelam de forma involuntária. Na Pré-história, figuras humanas, animais e elementos do cotidiano ultrapassavam sua materialidade, tornando-se portadores do mistério da natureza. Um marco fundamental dessa transformação está ligado à passagem para um estado de consciência que ultrapassa a própria animalidade e que se estabelece a partir da capacidade de trabalho, conforme observam Lousa e Mikosz:

Uma vez ultrapassado o paradigma da animalidade pelo surgimento do trabalho e da construção de instrumentos e ferramentas (algo que associa ao homo faber), será a arte como rompimento da própria normatividade criada pelo trabalho que permitirá afirmar com segurança o surgimento do humano (Lousa; Mikosz, 2020, p. 3).

Esse processo rompe a condição de imanência do ser humano, inaugurando uma busca constante por transcendência. Nesse sentido, a arte pode ser compreendida como uma forma de exteriorização simbólica da consciência humana, relacionada ao desejo de transformação e transcendência presente na relação entre humano e animal (Lousa; Mikosz, 2020). Por diversos períodos do desenvolvimento humano, essas

questões foram pertinentes, a ponto de ajudar a moldar o que conhecemos por História da Arte:

*Durante o renascimento cresce a autonomia do artista que, anteriormente, o fazer era comparável ao do artesão ou ao do trabalhador braçal. Apesar de um período humanista, voltado mais ao mundo criado do que o espiritual, surgiram artistas bem conhecidos como Bosh (1450-1516) e Bruegel (1525?-1569) onde elementos altamente simbólicos, surreais, estavam presentes nas pinturas. Francisco de Holanda (1517-1585) artista português adentrando no período Maneirista, declara em seu livro *Da Pintura Antiga* o interesse por uma visão interior, de natureza divina inspirado através do que ele chamou de *Divino Furor*. Outros movimentos que se seguiram ao Renascimento e que foram marcantes nessa direção foram o Maneirismo, o Romantismo, o Simbolismo, o Abstracionismo, o Realismo Fantástico e o Psicodelismo, sem levar em conta a produção do período pré-histórico e de outras culturas fora da Europa Ocidental (Mikosz; Lousa, 2022, p. 102 e 103).*

Tomando como exemplo o Surrealismo, que adota uma abordagem que valoriza o irracional, o sonho e o acaso, os surrealistas buscavam acessar um universo simbólico que escapava do pensamento racional. As figuras oníricas da artista espanhola Remedios Varo (figura 7) exemplificam essa busca, habitando

cenários etéreos que uniam o místico e o cotidiano. Seus personagens, frequentemente inseridos em paisagens fantásticas, invocam um simbolismo que parece surgir de um espaço intermediário: entre o consciente e o inconsciente. Dessa forma, sua obra não apenas ilustra o surrealismo como prática, mas também reforça a arte como um meio de sondar diferentes territórios internos.

Hoje, artistas contemporâneos como Bill Viola, com videoinstalações que evocam a ritualização, continuam a explorar essa fronteira entre o terreno e o transcendente. Em *Martyrs – Earth, Air, Fire, and Water* de 2014 (figura 7), Viola constroi uma narrativa visual onde quatro figuras enfrentam os elementos naturais em um processo de resistência e transformação. A obra cria diálogos com rituais de passagem e o sacrifício, a persistência humana diante das forças primordiais, enquanto a repetição e a suspensão criam um espaço de contemplação que reforça a relação entre o sofrimento e a transcendência como agentes complementares.

Na obra da artista Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (figura 9), de 2005, por exemplo, o corpo humano torna-se o ponto de encontro entre o físico e o espiritual, onde dor, êxtase e limitação se encontram. Deitada sobre uma estrutura de metal, com velas posicionadas abaixo de seu corpo, a obra cria uma tensão clara entre o material e o espiritual. O fogo das velas sugere uma dimensão de sacralidade, enquanto a vulnerabilidade do corpo diante do

desconforto e da dor dissolve a separação entre o físico e o imaterial. A performance propõe uma reflexão sobre a experiência do sagrado, uma abertura para entender o que está além do ordinário.

Exemplos não faltam de expressões humanas mergulhadas no viés do sagrado. A pergunta que fica é, afinal, qual é a materialidade do sagrado? Se o divino é por natureza intangível, como ele se fixa em objetos? Como um crucifixo de madeira, uma estátua de barro de Shiva ou um ready-made de Duchamp adquirem significado sagrado ou profano? A materialidade é uma espécie de véu, algo que tanto esconde quanto revela o que há além?

Para Immanuel Kant, o sublime, diferentemente do belo, ligado à forma do objeto e a vitalidade, com o prazer direto e positivo, parece manifestar-se como uma densidade de sentimento mais subjetivada, introspectiva e conectada à sensação de infinito, na qual a faculdade da imaginação fica diante do limite do racional ao tentar apreender a infinitude, sem poder de fato apreendê-la:

[...] enquanto o belo comporta diretamente um sentimento e promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade

na ocupação da faculdade da imaginação (Kant, 1995, p. 90).

Kant deixa claro que se trata de uma experiência marcada pelo limite, na qual “o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão” (Kant, 1995, p. 90). Quando essa experiência é aproximada de imaginários religiosos, entram em jogo sensações como poder, infinitude e temor, frequentemente associadas às representações do divino. É nesse ponto que a discussão se afia e se tensiona, especialmente quando surge a proposta de manipular essas questões e provocar, por meio de códigos estéticos, a sublimidade. É sobre essas provocações que os processos aqui analisados se debruçam. Como uma produção

artística pode estender e dobrar códigos religiosos a fim de se aproximar do que Kant chamava de sublime?

Em minha pesquisa artística, essa tensão se manifesta por meio de uma dialética visual entre a pintura e a assemblagem de objetos cotidianos. De um lado, a pintura, por vezes silenciosa e suspensa, onde o vazio e a composição sugerem campos simbólicos associados ao sagrado. De outro, os objetos reais: pedaços de madeira, ferramentas, frascos, sobras, materiais ordinários recolhidos do cotidiano e fixados ao suporte. Não se trata de fazer a matéria alcançar o sublime, mas de reconhecer seus limites e trabalhar justamente a partir dessa falha. A materialidade não resolve o sublime, mas mantém ativa a tentativa de nomeá-lo, evocá-lo ou tencioná-lo simbolicamente.



Figura 7 - *El Mundo*. Remedios Varo (1908–1963). 1958. Gouache sobre papel e masonite, 60 × 40 cm.

Fonte: WIKIART.

No capítulo anterior Arthur Danto afirmou o potencial de transfiguração do sentido do objeto artístico, vamos explorar o objeto vitimado, não pelas dinâmicas da arte, mas pelas condições religiosas, e como ele, ainda assim, não se afasta do campo ordinário: “Pode-se admitir que a identificação de algo como de caráter religioso o exclui pelo menos da órbita das realidades corriqueiras – a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum”

(Danto, 2005, p. 55). O sagrado, muitas vezes imaterial e intangível, encontra na arte uma forma de manifestação visível, seja por meio de símbolos religiosos, rituais ou imagens de devoção. A arte atua como um veículo que aproxima o humano às suas sacralidades e profanidades, me resta compreender onde as fronteiras entre o cotidiano e o sagrado se dissolvem, e criam um espaço de contemplação e reflexão sobre como o ordinário se torna sagrado, um objeto de *idolatria*.



Figura 8 - *Martyrs – Earth, Air, Fire, and Water*. Bill Viola (1951–2024). Instalação em vídeo, 2014. Fonte: MEMORIAL ART GALLERY.



Figura 9 - *Seven Easy Pieces*. Marina Abramović (1946–). Performance realizada no Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, em novembro de 2005. Fotografia de Kathryn Carr. Fonte: guggenheim.org

II. A Psique e o Sagrado

II. I O Inconsciente

O inconsciente, essa dimensão obscura e misteriosa da mente, tem sido uma incógnita desde muito cedo em minha vida. Sempre senti que ele era ao mesmo tempo um refúgio e um campo de batalha, um lugar onde minha imaginação podia florescer, mas também onde as primeiras tensões começaram a se instalar. A busca por entender as camadas que formam minha expressão artística, e o que é consciente ou inconsciente em minha criação, é uma jornada contínua. Não se trata apenas de um espaço de caos ou de uma fonte de ideias soltas; é também uma dimensão fundamental para a criação. Como Jung descreve, o inconsciente não é apenas uma parte oculta, mas uma dimensão essencial da personalidade humana, que interage com a consciência, influenciando ações, pensamentos e criações:

Em toda personalidade existe inevitavelmente algo de indelimitável e de indefinível, uma vez que ela apresenta um lado consciente e observável, que não contém determinados fatores, cuja existência, no entanto é forçoso admitir, se quisermos explicar a existência de certos fatos. Estes fatores desconhecidos constituem aquilo que designamos como o lado inconsciente da personalidade (Jung, 2012, p. 45).

Em *A Mente Holotrófica* (1994), o psiquiatra Stanislav Grof, desenvolve uma pesquisa sobre a consciência, o que fornece, senão esclarecimentos, pelos menos, coisas a se pensar acerca das camadas mais desconhecidas da mente. Desenvolvendo a hipótese do que ele chama de *consciência transpessoal*, como uma alternativa à ciência newtoniana - de causa e consequência - que comumente se aplica aos fenômenos ocorridos em estados onde consciente e inconsciente ficam menos definidos, como em sonhos, experiências com uso de alucinógenos, frenesias religiosas, insights e outras experiências visionárias.

Enquanto a psicologia tradicional se apoia na ideia de que o cérebro organiza e armazena informações sensoriais, Grof (1994) propõe que, “em determinadas condições, temos acesso a fontes praticamente ilimitadas de informação sobre o universo, que podem ou não se refletir no mundo físico”. A partir dessas premissas, ele redefine o papel do inconsciente, que deixa de ser uma camada abstrata e oculta para se tornar um campo acessível por meio dos estados não ordinários de consciência (ENOC)¹³, revelando aspectos da psique que a

¹³ Stanislav Grof define os estados não ordinários de consciência (ENOC) para

descrever experiências que vão além do estado comum de vigília. Segundo Grof, esses estados

consciência cotidiana frequentemente ignora ou sequer alcança.

Jung ampliou a compreensão do inconsciente ao reconhecê-lo não apenas como uma camada inferior ou reprimida, mas como uma dimensão que pode transcender a consciência individual, antecipando discussões que se aproximam da *consciência transpessoal*. Grof propõe que é possível acessar esse tipo de conhecimento por meio dos estados não ordinários de consciência (ENOC), tais estados possibilitam o acesso a áreas da psique que permanecem inacessíveis no cotidiano, revelando um inconsciente que interage ativamente com o sujeito, expandindo a percepção da realidade. Grof (1994) observa que:

[...] em estados ampliados, os sintomas neuróticos ou psicossomáticos inicialmente associados a traumas

infantis, conforme indica a psicologia tradicional, podem também estar enraizados em experiências de nascimento, temas arquetípicos, ou mesmo memórias de vidas passadas e conexões simbólicas com animais (Grof, 1994, p. 250).

Além dos fatores biológicos e sociais que Grof aponta como temas acessados nos ENOC, os temas arquetípicos e toda uma gama de conexões podem ser acessados. Com um olhar atento, podemos ver vestígios desses temas em produções humanas, tais como a arte, como registros desses momentos de consciência expandida. Ao explorarmos esses outros modos de percepção, o inconsciente se revela como passagem para algo maior, e não como simples depósito de conteúdos reprimidos, abrindo, como propõe Grof, a possibilidade de uma consciência cósmica.

II. II Inconsciente Coletivo e os Arquétipos

O conceito de *inconsciente coletivo*, desenvolvido por Jung, alterou a forma como compreendo o comportamento humano e as manifestações simbólicas, tanto como indivíduo quanto como artista. Ao refletir sobre as imagens que produzo, percebo uma conexão inevitável com essas camadas mais profundas da psique. Jung (2000) reconhece que existe uma camada pessoal do inconsciente, mas

distingue uma profundidade ainda maior, inata, que não se origina de experiências individuais:

Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo 'coletivo' pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal [...] Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza

possibilitam o acesso a esferas profundas da psique, incluindo níveis biográficos, perinatais e transpessoais (GROF, Stanislav; BENNETT, E. Hal Zina. **A mente holotrópica**: novos

conhecimentos sobre a psicologia e pesquisa da consciência. Rio de Janeiro: Rocco, 1994).

psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (Jung, 2000, p. 15).

Isso me leva a considerar que minhas imagens e objetos talvez não estejam apenas no campo do subjetivo, mas possam dialogar diretamente com esse reservatório simbólico universal. Afinal, como o próprio Jung (2000) afirma, “muitos desses conteúdos já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas pela tradição, muitas vezes sob a forma de ensinamentos esotéricos”. Esse diálogo simbólico com o inconsciente coletivo é mediado por imagens universais que emergem de um fundo comum e se manifestam nos processos criativos. Em meu trabalho, essas imagens parecem ultrapassar a experiência pessoal, conectando-se a uma essência humana compartilhada. Isso me conduziu a outra pergunta: como surgiu essa dimensão psíquica? Jung propõe que ela se formou no curso da evolução da mente humana, tal como os instintos: “Não acreditamos que cada animal recém-nascido crie seus próprios instintos como uma aquisição individual, e tampouco podemos supor que cada ser humano invente, a cada novo nascimento, um comportamento específico” (Jung, 2000, p. 75). Assim, como os instintos, os esquemas de pensamento coletivo também são herdados. O inconsciente coletivo

contém conteúdos que “nunca estiveram na consciência e não foram adquiridos individualmente, devendo sua existência à hereditariedade” (Jung, 2000, p. 53). Embora minhas narrativas tragam histórias íntimas, marcadas pela experiência com imagens e a tensão entre o sagrado e o profano, elas podem justamente revelar como o inconsciente coletivo se manifesta na prática artística.

Ao considerar os arquétipos¹⁴ e suas manifestações, percebo que essas figuras não estão apenas no campo do pessoal ou subjetivo; elas podem estar em diálogo com o inconsciente coletivo. Esses símbolos não são criações minhas, mas manifestações de algo que sempre estive lá, aguardando reconhecimento. Ao abordarmos os arquétipos como projeções impessoais da psique, podemos compreendê-los como padrões universais que transcendem o tempo e o espaço.

Tais arquétipos não são fixos, mas se manifestam de maneiras distintas, dependendo da subjetividade de cada indivíduo. Jung aponta que, ao tomarmos consciência desses conteúdos inconscientes, eles se adaptam às percepções e experiências individuais, tornando-se imprevisíveis e dinâmicos: “as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores

¹⁴ Para Jung, os arquétipos são estruturas universais do inconsciente coletivo que se manifestam por meio de imagens, símbolos, narrativas e padrões de comportamento. Entre os arquétipos mais recorrentes em sua obra destacam-se a Persona (máscara social), a Sombra (aspectos reprimidos da

personalidade), a Anima e o Animus (dimensões inconscientes associadas ao feminino e ao masculino), o Velho Sábio, a Grande Mãe e o Self, este último compreendido como a totalidade psíquica e o princípio organizador do processo de individuação (Jung, 2000).

dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos, tão espontâneos quanto os instintos” (Jung, et al., 2000, p. 78). Olhando agora, dado algum tempo da produção, percebo essa fluidez se refletindo no meu trabalho, onde certos arquétipos emergem do conflito entre o sagrado e o profano.

Os arquétipos parecem atuar como uma presença discreta, mas inevitável, na psique. É intrigante como essas forças universais encontram maneiras tão pessoais de se manifestar, revelando-se em sonhos, intuições ou nos pequenos padrões que só notamos muito tempo depois. Há algo sutilmente irônico nisso: sermos influenciados por algo tão profundo e essencial, enquanto seguimos achando que estamos no controle.

Me surpreendi ao perceber que minha própria psique, em um movimento quase autônomo, busca manifestar projeções arquetípicas, não apenas como insights criativos para trabalhos, mas também em contemplações das experiências mais banais do cotidiano. Como alguém imerso no século XXI, na era da informação e com raízes firmes no paradigma do conhecimento científico, fui confrontado pela constatação de que minha essência é permeada por esse inconsciente coletivo e pelos complexos conteúdos arquetípicos que ele carrega. A produção artística se revelou como um canal, quase inevitável, para dar forma e expressão a esses arquétipos abstratos, intrincados e profundos, revelando camadas da mente que normalmente permanecem ocultas, mas instigando a psique:

[...] o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e toda a sua eficiência, continua possuído por "forças" fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm, apenas, novos nomes. E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento e, acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses (Jung, et al., 2000, p. 82).

Esse poder de ação do arquétipo não se dilui com o avanço tecnológico ou a racionalização do pensamento. O homem contemporâneo “aprendeu a realizar eficientemente o seu trabalho sem precisar recorrer a cânticos ou batuques hipnóticos” (Jung, et al., 2000), e mesmo assim essa força segue transpondo as barreiras temporais e culturais. Talvez seja na aparente contradição entre a racionalidade moderna e a intangibilidade do arquétipo que reside sua força. Esse processo, que Grof revisita, oferece uma outra leitura da psique humana e dos padrões que moldam nosso comportamento. Ele destaca três arquétipos fundamentais que influenciam nossa experiência de forma muitas vezes inconsciente, mas com grande poder sobre nossas escolhas e ações:

Após quase toda uma vida estudando os arquétipos, Jung confirmou a existência de três arquétipos-chaves, em seus

estudos da personalidade e do comportamento humanos: 1) a Anima, ou personificação dos aspectos femininos no inconsciente de um homem; 2) o Animus, ou a corporificação de elementos masculinos no inconsciente de uma mulher; e 3) a Sombra, a parte desconhecida, obscura e reprimida de nossa personalidade. Esses três aspectos de nossa psique são geralmente escondidos e desconhecidos por nós. Mesmo assim, exercem fortes influências em nossas escolhas, auxiliando, portanto, a modelar nosso comportamento e nossa experiência de vida, até trazermos tais aspectos à nossa consciência e conhecê-los (Grof, 1994, p. 193).

Além de sua relevância no contexto junguiano, os arquétipos servem como chaves de leitura para diversas manifestações simbólicas em nosso cotidiano e em nossas experiências mais profundas. Não só para Jung, mas também para Grof, os temas arquetípicos aparecem não apenas em experiências interiores, mas também nos mitos e na literatura e, no caso de Grof, nos estados *transpessoais* de consciência. Para ele essas “figuras arquetípicas universais podem se expressar como enredos, parábolas ou histórias incluindo seus conflitos e resoluções” e que esses temas, muitas vezes, “manifestam-se na vida humana social e sexual, com a qual todos somos familiares, como experiências internas” (Grof, 1994).

Nas tradições religiosas, os rituais e símbolos do sagrado são mais do que práticas espirituais; eles são expressões tangíveis de temas arquetípicos, refletindo os mistérios universais que estão além do tempo

e do espaço. De maneira semelhante, a alquimia revela-se como uma linguagem repleta de arquétipos: conceitos como *Anima* (figura 10), *Animus*, Sombra, lápis (a pedra), água, o círculo. Essas expressões simbólicas emergem e se repetem, independentemente de contexto cultural ou histórico, as “imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de tradição direta” (Jung, 2012, p. 56). A produção artística também pode ser compreendida como um espaço simbólico de manifestação de conteúdos psíquicos profundos. Dentro dessa reflexão, a criação artística pode atuar como forma de exteriorização da *anima*, que frequentemente se manifesta na arte de modo semelhante ao papel das musas na tradição simbólica (Mikosz, 2007).

Os arquétipos não são apenas construções simbólicas ou intelectuais; eles são manifestações universais e profundas do inconsciente humano, que permeiam todas as culturas, religiões, mitos e formas de arte. Como Jung (2012) sugere, as imagens arquetípicas não se limitam a ser transmitidas apenas por tradição ou migração; elas podem surgir espontaneamente, como parte de uma herança psíquica que nos conecta a um campo coletivo de experiências humanas. É possível que os arquétipos abram espaço para que elementos do cotidiano (suas imagens e objetos) se tornem veículos do transcendente, do espiritual e do superior, independentemente da condição de espiritualidade subjetiva de quem os experimenta, e o que sou levado a

aferir é que, de alguma maneira, imagens arquetípicas são reveladas para mim através do processo de criação de alguns dos meus trabalhos. Se os arquétipos se apresentam como elementos genitores de uma obra, a seguir, falarei sobre a direção ao qual meu trabalho se encaminha: o conflito na dimensão religiosa. Apresentarei reflexões sobre o sagrado e o profano, o lugar em que habita o processo criativo aqui descrito.

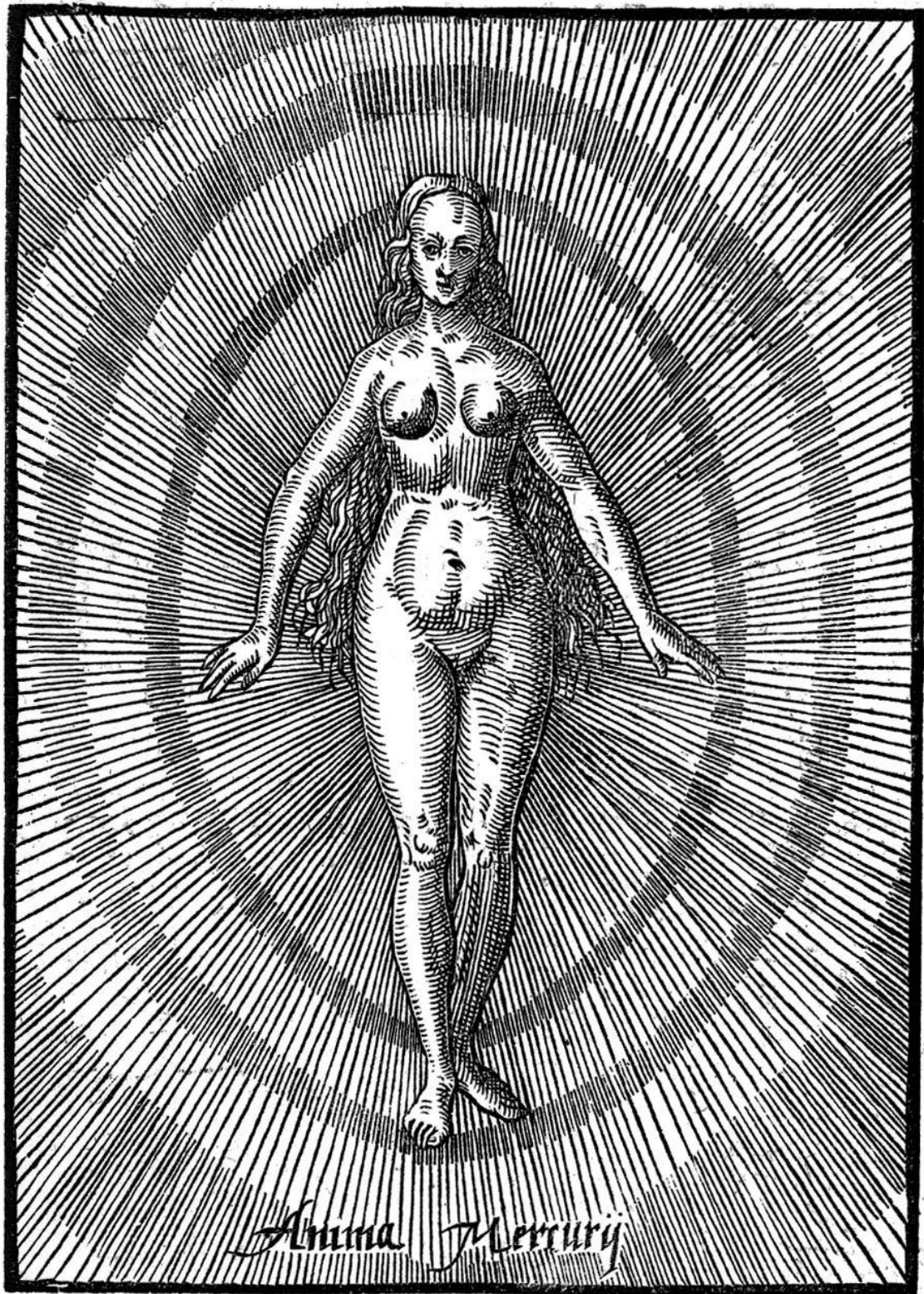


Figura 10 - Anima Mundi. THURNEISSER ZUM THURN, Leonhard. Quinta Essentia. Leipzig: 1574.

Fonte: Lampmagician.

III. Hierofania e a Fundação do Mundo

III. I Cosmos e Caos

Nos termos de Rudolf Otto, o sagrado implica reconhecer que sua manifestação não apenas afeta subjetivamente o indivíduo, mas produz efeitos concretos na maneira como o mundo é percebido, organizado e habitado. É justamente essa capacidade de instaurar distinções (entre dentro e fora, centro e periferia, familiar e estrangeiro) que confere ao sagrado um papel estruturante na organização do espaço e da experiência. A partir desse núcleo experiencial, a reflexão de Mircea Eliade sobre a oposição entre Cosmos e Caos pode ser compreendida não como a formalização antropológica dos efeitos do sagrado na constituição do mundo humano.

Para Eliade (1992), o *Cosmos* é descrito como o espaço ordenado, estruturado pela ação simbólica e pela vivência do sagrado, “é o ‘mundo’, mais precisamente, ‘o nosso mundo’, o Cosmos”; enquanto o caos representa o espaço desorganizado, sem significado, onde a sacralidade ainda não se manifestou, “já não é um Cosmos, mas uma espécie de ‘outro mundo’, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, ‘estranhos’”. Essa ideia me levou a pensar nas minhas próprias criações como tentativas de organizar um "caos pessoal" e transformá-lo em "cosmos estético-simbólico", mas

agora vejo isso como um jogo de dualidades e ambiguidades. A iluminura *O Primeiro Dia da Criação* (figura 11), de Francisco de Holanda, representa visualmente a divisão entre ordem e caos. A imagem mostra o momento em que a luz separa as trevas, simbolizando a emergência, por vontade divina, do *Cosmos* a partir do *Caos*. Essa separação inicial traduz, de forma estética, o processo de passagem do território desordenado para o estruturado: “Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos ‘nossos’) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do ‘Caos’” (Eliade, 1992, p. 22).

Logo, os trabalhos nascem como respostas à necessidade de dar forma a sentimentos e pensamentos que, inicialmente, parecem amorfos e indomáveis. Essa descrição é um indício de que minhas criações emergem justamente desse espaço inicial desordenado, um espaço que depende de construção, uma formação — de vir a ser — um território diferente.

III. II Entre Sagrado e Profano

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo. Ele se apresenta marcado por rupturas e descontinuidades, por porções qualitativamente distintas entre si. Essa concepção aparece na passagem bíblica em que o Senhor diz a Moisés: “Não te aproximes daqui; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa” (Êxodo, 3:5). O gesto de retirar as sandálias indica que o espaço foi separado, diferenciado e investido de valor. Há, portanto, um espaço sagrado, forte e significativo, em oposição ao espaço não sagrado, amorfo e indiferenciado. O sagrado rompe a trivialidade do cotidiano ao instaurar um núcleo de sentido capaz de organizar o caos. Essa fundação ocorre por meio da *hierofania*, uma vez que, segundo Eliade, “quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta” (Eliade, 1992, p. 17). A partir desse ponto, o espaço deixa de ser homogêneo e passa a ser estruturado simbolicamente.

Entretanto, se Eliade descreve o funcionamento do sagrado em sociedades tradicionais, Byung-Chul Han desloca a discussão para o presente, interrogando as condições de possibilidade do ritual e do simbólico na contemporaneidade. Dialogando com a oposição entre sagrado e profano, Han afirma que “rituais são ações simbólicas. Transmitem e representam todos os valores e ordenamentos que portam uma comunidade”, sendo

responsáveis por gerar “uma comunidade sem comunicação, enquanto hoje predomina uma comunicação sem comunidade” (Han, 2021, p. 2). Nesse contexto, “a percepção simbólica é constitutiva dos rituais” (Han, 2021, p. 2), pois é ela que sustenta a experiência compartilhada do mundo. O desaparecimento dos rituais corresponde a uma crise da estabilidade simbólica do mundo.

Essa crise está diretamente ligada à transformação do tempo e da atenção. Segundo Han, “a atenção profunda como técnica cultural se forma justamente pelas práticas rituais e religiosas”, lembrando que “religião não provém por acaso de relegere, prestar atenção” (Han, 2021, p. 7). O enfraquecimento dos rituais implica, portanto, o empobrecimento da experiência, pois o mundo deixa de oferecer a vivência simbólica e passa a ser atravessado por fluxos acelerados de informação. Os rituais operam como estruturantes de experiências totalizantes, organizando as relações sociais e o vínculo com o mundo material. Para Han:

Rituais criam uma comunidade de ressonância capaz de um acorde, de um ritmo comum: “Rituais promovem eixos de ressonância socioculturalmente estabelecidos, ao longo dos quais se tornam experienciáveis relações de ressonância verticais (com Deus, o cosmos, o tempo e a eternidade), horizontais (na comunidade social) e diagonais (em relação às coisas)” (Han, 2021, p. 9).

Esses eixos produzem uma experiência de pertencimento e orientação que hoje se encontra profundamente fragilizada. Enquanto técnicas simbólicas, os rituais produzem constância e desaceleração. Surge, então, uma questão central para esta pesquisa: essas forças simbólicas podem ser deslocadas, torcidas ou reutilizadas pela arte? A arte seria capaz de produzir zonas de permanência simbólica em um mundo que perdeu seus rituais? Essas questões tornam-se ainda mais complexas quando Han afirma que “nos rituais, inscrevem-se, não raro, hierarquias e relações de poder”, que “mediante encenações estéticas, podem aurificar a dominação” (Han, 2021, p. 13). A noção de aura, aqui mobilizada, aproxima-se das reflexões de Walter Benjamin, permitindo pensar se a arte contemporânea pode produzir uma aura simbólica desvinculada de estruturas tradicionais de dominação.

Em diálogo com Jung, é possível pensar que os arquétipos simbólicos permanecem latentes, aguardando condições psicossociais e ordenamentos rituais capazes de reativar sua potência. Então o ato de criar pode ser compreendido como uma forma de ruptura análoga à *hierofania*. Ao interagir com um material ou objeto, algo latente se revela, e o ordinário deixa de ser apenas matéria para tornar-se portador de sentido. Uma pedra, quando inserida em um contexto ritual ou artístico, não muda em sua

materialidade, mas na forma como é percebida. Essa transformação do banal em significativo aproxima o gesto artístico da lógica do sagrado.

Como afirma Eliade, “para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (Eliade, 1992). Criar, nesse sentido, aproxima-se do gesto de fundação, pois instaura um ponto fixo no fluxo indiferenciado do real. Han radicaliza essa leitura ao afirmar que:

Rituais podem ser definidos como técnicas simbólicas de encasamento. Transformam o estar-no-mundo em um estar-em-casa. Fazem do mundo um local confiável. São no tempo o que uma habitação é no espaço. Fazem o tempo se tornar habitável (Han, 2021, p. 3).

Os rituais separam o sagrado do profano, transformam o caos em cosmos e “estabilizam a vida”. Na arte, esse ponto fixo pode emergir no instante em que um gesto ou uma escolha material torna visível aquilo que estava latente. Contudo, o profano não é apenas ausência apática, mas o campo inicial a partir do qual o sagrado pode emergir. É nesse contato com o material ordinário que se abrem as brechas para o simbólico. Quando um objeto é deslocado de sua função original e inserido em um campo estético ou ritual, ele deixa de ser puramente profano e pode operar como uma *hierofania*, articulando novamente sentido, permanência e experiência.

III. III Hieros e Numen

Rudolf Otto cunhou o termo *numinoso*¹⁵ para designar o núcleo irreduzível da experiência do sagrado. Em *O sagrado*, Otto propõe que o sagrado não se funda primariamente em sistemas morais, doutrinas religiosas ou construções racionais, mas em uma experiência específica, qualitativamente distinta, que escapa à plena apreensão conceitual. Para nomear essa experiência, o autor introduz o conceito de *numinoso*, entendido como uma categoria própria de interpretação e valoração, bem como “um estado psíquico específico” (Otto, 2007).

O *numinoso* apresenta um elemento ou “momento” que foge ao acesso racional, sendo algo “*árreton*, isto é, impronunciável, na medida em que escapa totalmente à apreensão conceitual” (Otto, 2007, p. 37). Reconhecer algo como sagrado não é, portanto, um exercício lógico ou intelectual, mas uma avaliação peculiar que ocorre no campo da experiência simbólica. Otto insiste ainda que o uso corrente do termo “sagrado” como sinônimo de “absolutamente bom” ou “perfeitamente moral” corresponde a uma condição racional posterior, que empobrece a experiência do *numinoso*. O sagrado, primariamente, não é moralizante, mas perturbador.

Essa experiência manifesta-se como *mysterium tremendum et*

fascinans. O *tremendum* refere-se ao aspecto desestabilizador do sagrado, aquilo que provoca estremeção, temor e o chamado “sentimento de criatura”. “O sentimento de criatura consiste na percepção de si como algo absolutamente dependente diante do *numinoso*” (Otto, 2007, p. 40). Trata-se de um temor específico, distinto do medo natural, produzido pelo encontro com aquilo que se apresenta como absolutamente outro. O *fascinans*, por sua vez, corresponde ao outro polo dessa experiência: aquilo que atrai, seduz e provoca desejo de aproximação, mesmo quando associado ao temor. O *numinoso* é ambivalente, simultaneamente assombroso e fascinante.

Otto compreende a natureza fenomenológica do sagrado, que estaria, na verdade, no domínio da experiência, o que permite a compreensão de que determinados objetos, lugares ou gestos podem ser investidos de um valor outro. Muito próximo a essa perspectiva, Eliade destaca a alteração de valor simbólico na relação entre sujeito, sagrado e mundo. A hierofania, para o autor, não implica uma transformação material do objeto, mas uma cisão que causa uma alteração de seu estatuto simbólico. Algo que antes estava plenamente integrado ao contexto cotidiano passa a ser percebido como qualitativamente distinto. Como

¹⁵ Numinoso (do latim *numen*, “deus”), é o termo cunhado por Rudolf Otto para designar o núcleo experiencial do sagrado, irreduzível à racionalidade e à moral, vivido como uma experiência afetiva ambivalente,

caracterizada pelo *mysterium tremendum et fascinans* e pelo chamado “sentimento de criatura” (OTTO, 2007).

afirma Eliade, “encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (Eliade, 1992, p. 13).

Essa concepção desloca a questão da essência do objeto para o modo como ele é experienciado e reconhecido. A hierofania não é uma propriedade intrínseca da coisa, mas o resultado de uma relação simbólica que envolve sujeito e mundo. O objeto torna-se “outra coisa” permanecendo inserido no meio cósmico envolvente. O sagrado não se apresenta como uma substância separada, mas como uma diferença qualitativa que emerge da experiência.

O *numinoso* não desaparece por completo, mas se desloca para

zonas marginais ou latentes da experiência humana. Ele persiste como potência, ainda que rarefeita, à espera de formas simbólicas capazes de reativá-lo. É nesse ponto que a prática artística se apresenta como um campo privilegiado de experimentação. Ao suspender funções, desacelerar o tempo e produzir deslocamentos simbólicos, a arte pode criar fissuras no regime profano dominante, permitindo que resíduos do *numinoso* voltem a se manifestar, ainda que instável e fragmentário. Assim, mais do que restaurar o sagrado em sua forma tradicional, interessa aqui investigar como *numinoso* e *hierofania* podem operar hoje. A arte não restitui o ritual perdido, mas pode funcionar como um espaço no qual o banal volta a ser instável, ambíguo e aberto ao mistério.

III. IV Ritual, (Re)apresentação e Transfiguração

Na perspectiva de Danto o ritual não como uma simples representação simbólica, mas como uma experiência de presença. Ao analisar práticas religiosas antigas, o autor descreve o ritual como um processo no qual a representação não opera por substituição, mas por reaparição efetiva do divino: “Havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente, e este é o primeiro sentido da representação: uma (re)apresentação” (Danto, 2005, p. 56). Então, a representação não se configura como imagem de algo ausente, mas como um regime de presença reafirmada, sustentado

pela participação coletiva e pela suspensão da racionalidade cotidiana. Essa lógica, porém, se transforma quando o ritual perde sua condição de coparticipação simbólica e se desloca para o campo da contemplação estética. Danto observa que essa mudança afeta simultaneamente o sujeito, o espaço e o estatuto da imagem:

De qualquer modo, quando uma coisa deixa de ser uma (re)apresentação da crucificação e passa a ser o que eu chamaria de representação da crucificação – uma mera pintura –, a congregação de fiéis já se tornou um público e não uma reunião de

copartícipes numa história simbólica, e uma parte das paredes da igreja transformou-se nas paredes de uma galeria, parentes próximas das paredes do teatro, que foram a transposição arquitetônica das fronteiras dos recintos sagrados, se Nietzsche estiver correto (Danto, 2005, p. 57).

O que está em jogo nesse deslocamento não é apenas uma mudança de função da imagem, mas a perda da experiência ritual. A imagem deixa de operar como acontecimento e passa a existir como objeto de fruição. Essa transformação se torna ainda mais clara quando Danto discute a relação entre ritual e matéria, especialmente por meio do exemplo da comunhão cristã. O autor afirma: “como quando se diz que o pão e o vinho são carne e sangue de Cristo; e à da identificação metafórica” (Danto, 2005, p. 191). Aqui ele distingue essa identificação das operações próprias da arte ao apontar que, nas identificações religiosas, mágicas e míticas, há um investimento específico na suspensão da literalidade:

Mas há uma diferença do ponto de vista prático entre algumas delas – abro uma exceção para a identificação metafórica – e a identificação artística: é que nas identificações religiosa, mágica e mítica a pessoa que identifica tem interesse em não acreditar na falsidade literal (Danto, 2005, p. 191).

Quando essa suspensão é rompida ou enfraquecida, o ritual perde sua eficácia. O autor observa que, no momento em que se reconhece a falsidade literal da

identificação, a prática ritual se esvazia de sentido, por exemplo: “no momento em que se considera falso que o pão e o vinho são a carne e o sangue de Cristo, a comunhão se torna uma obrigação ritual e não uma participação mística” (Danto, 2005, p. 192). Enquanto Danto associa o esvaziamento ritual à perda da crença e da presença, Han compreende o ritual como uma estrutura capaz de existir independentemente de uma transcendência explícita, e Eliade o entende como reatualização do mito, isto é, como repetição que reinsere o sujeito em um tempo qualitativamente diferente. Essas diferenças não anulam o ritual, mas evidenciam seus múltiplos modos de funcionamento.

Essa discussão permite retomar o conceito de hierofania em Eliade sob uma perspectiva menos homogênea. Para o autor, o sagrado não se limita a objetos excepcionais, mas pode manifestar-se em qualquer elemento do mundo, sem que este deixe de ser o que é:

Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (Eliade, 1992, p. 13).

Esse entendimento reforça o caráter relacional e contextual da *hierofania*. O que se manifesta como sagrado para um indivíduo ou grupo pode permanecer inteiramente profano para outro, deslocando a questão para o campo da experiência, da interpretação e do contexto. A hierofania não se apresenta como um dado absoluto, mas como uma operação simbólica instável, construída na tensão entre matéria, olhar e criação de sentido, tensão que atravessa tanto o ritual religioso quanto a prática artística contemporânea.



Figura 11 - *O Primeiro Dia da Criação*, Francisco de Holanda, c. 1545. Iluminura pertencente ao manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines* (415 × 285 mm).
Fonte: Biblioteca Nacional de España.

IV. Sistemas de Simbólicos

IV. I Religião, Mito e Perspectiva

Criar arte é construir e habitar teias simbólicas, reorganizando o mundo à nossa volta por meio de gestos que ressignificam o cotidiano. Para Geertz (2008), “os símbolos sagrados sintetizam o *ethos*¹⁶” e revelam uma visão de mundo que não apenas reflete, mas propõe a sua ordem. A arte, como uma forma de incorporar e manipular tais símbolos, assume a capacidade de transformar o espaço simbólico onde se cruzam o individual e o coletivo, o ordinário e o idealizado, o profano e o sagrado. Os símbolos sagrados, ao sintetizar o *ethos*, estruturam um conceito de ordem, passível de assimilação com o conceito eliadiano de *Ordem*. Apesar da simplicidade de alguns dos gestos, materiais, grafismos e objetos simbólicos, pode-se afirmar o poder estruturante deles em uma sociedade, observemos por exemplo a ilustração medieval *Christ in the Zodiac* (figura 12) onde elementos pagãos e cristãos estão fundidos, vestígio do processo de transformação da fé do período. Para

¹⁶ Geertz define o *ethos* como o tom, o caráter e a qualidade da vida de um povo, seu estilo, suas disposições morais e estéticas, e a visão de mundo como o quadro conceitual que esse povo constroi sobre a realidade, incluindo suas ideias fundamentais de ordem e sentido (GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 66).

¹⁷ Geertz descreve a religião por quatro fatores: (1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos

Wilder (2001), é necessário “conhecer o modo de vida de um povo ou sociedade é preciso entrar em seu mito e sonho, folclore e arte” (Wilder, 2001, p. 77).

Geertz propõe que a religião¹⁷ deve ser compreendida como um sistema de significados. A partir de Geertz, Carol P. Christ, sintetiza o símbolo:

*Os símbolos têm efeitos tanto psicológicos quanto políticos, porque criam condições internas (atitudes e sentimentos profundamente enraizados) que levam as pessoas a se sentirem confortáveis com, ou a aceitarem, arranjos sociais e políticos que correspondam ao sistema simbólico*¹⁸ (Christ, [s.d.], tradução livre).

Tal sistema objetiva oferecer respostas às grandes questões existenciais e, então, organizar a experiência humana de maneira que a realidade, em sua aparente desordem, seja tornada

homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e (4) vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que (5) as disposições e motivações parecem singularmente realistas. (Geertz, 2008, p. 67)

¹⁸ Symbols have both psychological and political effects, because they create their inner conditions (deep-seated attitudes and feelings) that lead people to feel comfortable with or to accept social and political arrangements that correspond to the symbol system.

compreensível. O que se mostra volátil nessas relações são as diferentes perspectivas cosmológicas possíveis. O que Eliade chama de “homem religioso”, Geertz chama de

“perspectiva religiosa”¹⁹ e, talvez, seja o mais apropriado aqui, já que um mesmo indivíduo pode assumir diferentes vieses e ambos os autores assumem essa ideia.



Figura 12 - *Christ in the Zodiac*. Ilustração medieval, Norte da Itália, século XI. Autor desconhecido.

Fonte: ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism*.

Segundo o autor, enquanto o viés acadêmico busca entender o mundo por meio de hipóteses e experimentação, o processo criativo vai em outra direção, formulando verdades que desafiam a análise objetiva. Além disso, Geertz diferencia a religiosidade também da perspectiva artística, ao destacar que

ambas abordam o "real" de formas contrastantes. Sobre a arte, ele afirma: “Ela difere da arte, ainda, porque em vez de afastar-se de toda a questão da fatualidade, manufaturando deliberadamente um ar de aparência e de ilusão, ela aprofunda a preocupação com o fato e procura criar uma aura de

¹⁹ Para Geertz, a perspectiva religiosa difere da perspectiva do senso comum por se mover além das realidades da vida cotidiana em direção a outras mais amplas, que as corrigem e completam, e sua preocupação

definidora é a sua aceitação, a fé nelas (GEERTZ, 2008, p. 82).

atualidade real” (Geertz, 2008, p. 82). A arte não se limita a simplificar ou fragmentar o mundo, ao contrário, ela o amplia. Essa amplificação é indispensável ao artista, pois a obra deve refletir as complexidades e os mistérios do mundo. No entanto, é importante traçar limites claros entre essas perspectivas. É preciso distinguir o que pertence ao âmbito do secular e do subjetivo daquilo que emerge do meu viés religioso, permitindo assim uma compreensão mais profunda de como essas camadas se entrelaçam.

Religião, ciência e arte compartilham uma ambição comum: criar sentido e organizar a experiência humana. Embora suas abordagens e métodos sejam distintos, é na interseção dessas esferas que encontramos novas possibilidades de interpretação. Geertz capta com precisão a essência da perspectiva religiosa:

A perspectiva religiosa repousa justamente nesse sentido do "verdadeiramente real" e as atividades simbólicas da religião como sistema cultural se devotam a produzi-lo, intensificá-lo e, tanto quanto possível, torná-lo inviolável pelas revelações discordantes da experiência secular (Geertz, 2008, p. 82).

Nesse contexto, o mundo só passa a existir verdadeiramente quando é compreendido — quando é fundado, não apenas pela razão, mas pelo simbolismo e pelo sagrado. Atos banais, íntimos, ganham significado final e, assim, tornam-se socialmente poderosos, alterando “muitas vezes radicalmente, todo o

panorama apresentado ao senso comum” (Geertz, 2008). Sendo assim, essa fundação é marcada pela *hierofania*, que marcará a passagem do ordinário para o extraordinário no âmbito do senso comum: “[...] altera-o de tal maneira que as disposições e motivações induzidas pela prática religiosa parecem, elas mesmas, extremamente práticas, as únicas a serem adotadas com sensatez, dada a forma como são as coisas ‘realmente’” (Geertz, 2008, p. 89).

O mundo criado pela perspectiva religiosa é sólido, funda uma realidade indiscutível para o crente nela. A fé está estruturada em complexos intrincados da mente humana e na cultura. Isso se deve ao fato dela não estar apoiada apenas nas abstrações religiosas, mas também no seu contato com o banal, com o ordinário, com o senso comum, e a partir dele, fundar uma estrutura. Ela é, de fato, parte do real. Cabe também dizer que essa estrutura real não é absolutamente fixa, ela é adaptável, e isso inclusive contribuiu para que o ser humano não abandonasse a fé até hoje, na era da informação.

O que me atrai nesse movimento é como ele une o transcendente e o real, tornando o divino uma ampliação do que já está aqui, no presente, e no ordinário. Geertz mostra que essa dinâmica não transforma apenas nossa percepção individual; ela redesenha também as estruturas das culturas que compartilhamos e as formas como nos organizamos socialmente. O sagrado deixa marcas profundas, reformulando a maneira como vemos o mundo e como nos vemos

nele. No processo criativo que me propus, esse mergulho no sagrado e profano foi intensificado quando as relações entre o imanente e o transcendente se mostraram mais acessíveis do que eu imaginara antes, uma dessas relações em Geertz quando fala que “a religião nunca é apenas metafísica” (Geertz, 2008, p. 93).

Essa seriedade é mimetizada no meu processo criativo. Ele se insere dentro de rituais e transformações culturais que, de alguma maneira, me atravessam e me moldam. Parte da minha metodologia é justamente forçar o objeto a passar por essa metamorfose

IV. II Resolver o Caos?

Para Clifford Geertz, a religião surge como uma tentativa de tornar o mundo reconhecível, estruturando simbolicamente experiências que, sem esse enquadramento, seriam percebidas como fragmentadas ou ameaçadoras. Os sistemas religiosos organizam afetos, valores e condutas, permitindo que o indivíduo e a coletividade se situem diante do desconhecido. A arte, de maneira análoga, também atua como um dispositivo simbólico capaz de transformar materiais, gestos e emoções em símbolos dotados de sentido organizador. Em ambos os campos, o *Caos* aparece como aquilo que exige ordenação, mediação e estrutura. Wilder (2001) afirma que, no imaginário cristão, “o mal já está lá, não é o oposto do bem; tem um aspecto externo ou é um poder escravizante que não pode ser

simbólica, onde o significado se altera e se expande, onde busco capturar essa tensão entre o real e o sagrado. Como Geertz sugere, a religião, para além de sua metafísica, também é uma tentativa de fornecer “significados gerais em termos dos quais cada indivíduo interpreta sua experiência e organiza sua conduta” (Geertz, 2008). Essa afirmação, além de próxima ao meu processo, reflete a experiência de muitos artistas, colegas que compartilham desse movimento mental e social que transita entre a fé e a criação. Tanto a religião quanto a arte, operam em um espaço comum, cada uma moldando a outra.

tratado apenas pela vontade”. Nessa formulação, o *Caos* — associado ao mal, ao corpo ou ao desejo — é concebido como algo exterior ao sujeito, cuja presença revela uma falha ou um desequilíbrio a ser corrigido. A hierarquia simbólica se mantém ao separar aquilo que deve ser dominado daquilo que detém legitimidade.

Geertz e Eliade convergem na ideia de que o homem religioso não pode habitar um espaço homogêneo. A heterogeneidade é condição para a fundação do mundo. No entanto, essa heterogeneidade é frequentemente pensada de modo rígido, sustentada por oposições binárias que delimitam com clareza o *Caos* e o *Cosmos*, o profano e o sagrado, o moral e o imoral. O que essas estruturas tendem a desconsiderar é o caráter volátil do *Caos*: sua capacidade de assumir

múltiplas formas e, sobretudo, de conter em si um potencial imanente de sacralidade.

É nesse ponto que as perspectivas feministas da religião, especialmente as formulações de Christ, se fazem decisivas. Ao criticar sistemas simbólicos centrados exclusivamente em imagens masculinas de divindade, Christ chama atenção para como essas estruturas hierarquizadas não apenas invalidam determinadas experiências, mas também empobrecem a própria compreensão do sagrado. O *Caos*, frequentemente associado (além do corpo e do desconhecido) ao feminino, deixa de ser pensado como um campo a ser dominado e passa a ser reconhecido como um território de potência simbólica.

*Os sistemas de símbolos religiosos centrados exclusivamente em imagens masculinas de divindade criam a impressão de que o poder feminino nunca pode ser totalmente legítimo ou inteiramente benéfico. Essa mensagem não precisa ser explicitamente declarada (como, por exemplo, na história de Eva) para que seu efeito seja sentido*²⁰ (Christ, [s.d.], tradução livre).

A partir dessa crítica, torna-se evidente que o *Caos* não é apenas uma condição existencial abstrata,

²⁰ Religious symbol systems focused around exclusively male images of divinity create the impression that female power can never be fully legitimate or wholly beneficent. This message need never be explicitly stated (as, for example, it is in the story of Eve) for its effect to be felt.

²¹ A woman completely ignorant of the myths of female evil in biblical religion

mas um campo socialmente construído, marcado por disputas simbólicas. O que é nomeado como caótico frequentemente corresponde àquilo que não se ajusta às estruturas hierárquicas dominantes. “Uma mulher completamente ignorante dos mitos da maldade feminina na religião bíblica, ainda assim, reconhece a anomalia do poder feminino quando ora exclusivamente a um Deus masculino”²¹ (Christ, [s.d.], tradução livre). Essa anomalia revela que o problema não está no poder em si, mas na forma como ele é simbolicamente autorizado ou negado. A transcendência masculina opera como critério de legitimação, enquanto o corpo e a imanência são empurrados para o campo do ambíguo e do perigoso, principalmente quando se trata de padrões não masculinos ou heteronormativos: “ela pode se ver como semelhante a Deus (criada à imagem de Deus) apenas negando sua própria identidade sexual e afirmando a transcendência divina da identidade sexual”²² (Christ, [s.d.], tradução livre). Nesse modelo, o *Caos* é mantido à distância por meio da negação do corpo e da experiência encarnada. A consequência é a impossibilidade de uma identificação simbólica plena.

nonetheless acknowledges the anomaly of female power when she prays exclusively to a male God.

²² She may see herself as like God (created in the image of God) only by denying her own sexual identity and affirming God's transcendence of sexual identity.

As contribuições de Christ permitem a compreensão do que o sagrado não se opõe ao *Caos*, mas pode emergir precisamente de sua volatilidade. Corpo, desconhecido e feminino podem ser usados como territórios onde novas leituras, reapropriações e invenções simbólicas se tornam possíveis. Sendo assim, o que orienta meu trabalho não é a eliminação do Caos

por meio da forma, mas a criação de estruturas provisórias que tornem possível conviver com ele. Assim como nas perspectivas feministas da religião propostas por Christ, o gesto criativo não visa restaurar uma ordem hierárquica, mas abrir espaços para que o sagrado imanente possa ser percebido mesmo onde antes se via apenas desordem.

IV. III Símbolos entre o Sagrado e o Profano

O artista – e aqui me incluo – é um ser simbolizante, alguém que se apropria da capacidade de produzir e manipular símbolos. A ressignificação dos objetos que escolho ou crio vai além da dimensão estética: ela participa de um processo mais amplo de reconstrução simbólica, que tensiona as fronteiras entre o ordinário e a arte, e os valores atribuídos a cada um. Assim como os símbolos religiosos articulam ontologia, cosmologia e valores, busco, por meio do meu trabalho artístico, construir minhas próprias pontes entre o material e o espiritual. Por meio dos símbolos, tanto a arte quanto a religião cumprem uma função: organizar o caos da experiência humana e trazer sentido ao que, de outra forma, seria fragmentado ou incompreensível. Símbolos não são apenas representações, mas espaços de encontro, onde o real pode ser reorganizado, e o sagrado, acessado.

No contexto dos símbolos religiosos, para Geertz (2008), essas formas cumprem um papel duplo: ao mesmo tempo “objetivam preferências morais e estéticas,

retratando-as como condições de vida impostas”, uma espécie de senso comum dada pela moralidade, ao mesmo tempo que eles invocam sentimentos morais e estéticos sentidos profundamente como provas experimentais da sua verdade. Esse caráter duplo, que mantém a realidade compreensível enquanto permite acesso ao sagrado, só é possível devido à capacidade dos símbolos religiosos de armazenar significados.

Ao lidar com a produção artística, não apenas eu, mas (ouso dizer) quase todos os artistas precisam se confrontar com os símbolos já carregados de significados. Esse confronto envolve alterá-los, ressignificá-los ou reforçá-los. Os símbolos religiosos, em particular, carregam uma energia própria: uma intensidade que remete ao dever, ou, pelo menos, expõe uma certa integridade do mundo. Talvez seja justamente essa energia que confere às obras que utilizam tais simbologias a capacidade de afetar, positiva ou negativamente, até mesmo pessoas que não possuem um convívio íntimo com a arte. Essa

capacidade, segundo Geertz, provém de um poder peculiar dos símbolos sagrados: “sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real” (Geertz, 2008, p. 93 e 94).

Esse caráter estruturante dos símbolos religiosos é também uma maneira de organizar e transformar a experiência humana. Geertz coloca que o ser humano possui “o impulso de retirar um sentido da experiência, de dar-lhe forma e ordem”, e cita que esse impulso está entre as “necessidades biológicas mais familiares” (Geertz, 2008). Esse impulso por significado é o que leva tanto a arte quanto a religião a recorrerem a símbolos e rituais como formas de organizar a experiência humana. Conforme Geertz, a religião opera por meio da criação de fronteiras simbólicas que distinguem o sagrado do profano, oferecendo orientação a um sujeito que não pode habitar um mundo totalmente desprovido de sentido. No campo artístico, a arte atua de maneira semelhante, mas frequentemente tenciona essas fronteiras. Assim, a arte pode ser compreendida como um espaço de negociação contínua entre o cotidiano e o transcendental na busca do ser humano por compreender o mundo:

Sendo assim, parece desnecessário continuar a interpretar as atividades simbólicas – religião, arte, ideologia –

como nada mais que expressões um pouco disfarçadas de algo diferente do que são: tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender (Geertz, 2008, p. 102).

Tanto a religião quanto a arte operam como sistemas simbólicos que estruturam e transformam a experiência, oferecendo modelos de compreensão para o mundo e para o sujeito. As perspectivas feministas da religião, já discutidas anteriormente a partir de Christ, aprofundam e deslocam a compreensão desses sistemas simbólicos religiosos. Para a autora, “o significado mais simples e básico do símbolo da Deusa é o reconhecimento da legitimidade do poder feminino como um poder benéfico e independente”²³ (Christ, [s.d.], tradução livre). A proposta de Christ não se limita à substituição de um símbolo masculino por um feminino, mas implica uma reconfiguração do próprio modo como o sagrado é simbolizado. A Deusa, enquanto símbolo, não opera prioritariamente pela transcendência, mas pela imanência, vinculando o sagrado ao corpo, aos ciclos da vida e às experiências da fé descentralizada. Assim como a religião, a arte constroi sistemas de sentido, mas frequentemente o faz a partir da valorização do cotidiano, do corporal e do ambíguo. O ordinário, longe de ser um obstáculo à experiência do sagrado, torna-se um campo fértil de significação, no

²³ The simplest and most basic meaning of the symbol of Goddess is the acknowledgment of the legitimacy of female

power as a beneficent and independent power.

qual símbolos são constantemente reinterpretados e recriados. Como afirma Christ:

*À medida que as mulheres lutam para criar uma nova cultura em que o poder, os corpos, a vontade e os laços femininos sejam celebrados, é natural que a Deusa ressurgja como símbolo da beleza, força e poder recém-descobertos das mulheres*²⁴ (Christ, [s.d.], tradução livre).

Essa reemergência simbólica evidencia que os símbolos não são fixos, mas historicamente situados e

passíveis de transformação. Entre o sagrado e o profano, os símbolos operam como zonas de passagem, negociação e reinvenção, tanto na religião quanto na arte.

²⁴ As women struggle to create a new culture in which women's power, bodies, will, and bonds are celebrated, it is natural that the Goddess would reemerge as symbol

of the newfound beauty, strength, and power of women.

V. A Matéria do Sagrado

V. I Matéria-prima ou Matéria Sagrada

Jung aponta, em suas reflexões em *Psicologia e Alquimia*, que a matéria absoluta, a base da alquimia, é a *matéria-prima*, e que ela é, basicamente, desconhecida. Para Jung (1990), “ela representa a substância desconhecida portadora da projeção do conteúdo psíquico autônomo”, incluindo as manifestações do inconsciente coletivo e seus arquétipos, em suma, as manifestações do inconsciente. Mas o autor frisa que, nos registros alquímicos, “tal substância não era especificada, pois a projeção emana do indivíduo, sendo portanto diferente em cada caso”, além disso, “foram tantas as definições dadas que estas acabaram por contradizer-se repetidamente”, o que de forma alguma é um problema num processo de produção artístico, é justamente essa pluralidade de potenciais simbólicos da matéria que faz com que a produção que proponho seja possível em seu caráter simbólico e ritualístico na forma que se apresenta (figura 13). Vejamos alguns dos elementos apontados pelos alquimistas segundo Jung:

Para uns, a "materia prima" era o mercúrio (metal), para outros, minério, ferro, ouro, chumbo, sal, enxofre, vinagre, água, ar, fogo, terra, sangue, água da vida, "lapis", veneno, espírito, nuvem, céu, orvalho, sombra, mar, mãe,

lua, dragão, Venus, caos, microcosmo (Jung, 1990, p. 330).

Essa variedade de substâncias, elementos e figuras simbólicas mostra como a substância que expressa a *matéria-prima* (figura 13), e que irá expressar o conteúdo psíquico, claro que dentro dos contextos lapidados dos registros alquímicos medievais e pós-medievais, abre precedente para o artista explorar na contemporaneidade as expressões desse conteúdo nos modelos de sociedade, ideologias e consumo atualmente estabelecidos. Em relatos coletados por Grof, de pacientes diversos, as representações matéricas que abrangem esse espectro psico-religioso são variadas e apontam para uma constante fluidez do ser humano atribuir espiritualidade à matéria:

Através de identificação experiencial com o granito, é fácil perceber por que os hindus vêem o Himalaia como um gigantesco Shiva reclinado. A partir disso pode-se pensar de uma maneira diferente sobre a razão de culturas variadas terem construído colossais estátuas de granito de seus deuses. Essas peças não apenas representam as figuras divinas; elas são as próprias divindades, desde que o material de que são feitas é infinitamente associado à vasta, indiferenciável, imperturbável e imutável consciência do criativo

princípio cósmico na natureza (Grof, 1994, p. 137).

O drama da matéria do sagrado não se limita à mera representação, mas se manifesta como uma verdadeira encarnação no mundo sensível. O transcendente, imbuído em algum elemento material, frequentemente depende de uma “sensação de divindade”, a irrupção do *numinoso*. Esse sagrado latente pode emergir através do ritual, da carga histórica de um objeto, da tessitura de mitos e contos de fadas – narrativas que, mesmo em sua aparente simplicidade, carregam camadas arquetípicas profundas. Grof explora os episódios de *insights* nos estados alterados de consciência, evidenciando como a experiência do *numinoso* transcende as categorias racionais e se manifesta em diversas formas de vivência do sagrado.

Embora minha visão tenha certo ceticismo em relação à “força criativa do universo”, exploro o potencial da matéria inorgânica como um canal de acesso ao sagrado sob a mesma lógica. Grof aponta que estados não ordinários de consciência permitem a identificação com elementos materiais, expandindo a percepção do ser para além da experiência sensorial humana:

Além da extensão transpessoal da consciência para outras pessoas, grupos de pessoas, tudo da humanidade, plantas, animais e a totalidade da vida, há relatos de experiências de identificação com a água de rios e oceanos; com o fogo; com o solo da terra; com montanhas; ou com

forças desencadeadas em catástrofes naturais, tais como tempestades elétricas; tremores de terra; tornados; ou erupções vulcânicas. Em outras ocasiões essa identificação envolvia minerais e metais específicos como diamante e outras pedras preciosas; cristais de quartzo; âmbar; aço; mercúrio e muitos outros. Essas experiências podem estender-se para o microcosmo, envolvendo a estrutura dinâmica de moléculas e átomos, forças eletromagnéticas e a "vida" de subatômicas partículas. Experiências desse gênero são muito comuns em relatos de pessoas de nossa época, quando sob estados alterados de consciência (Grof, 1994, pág. 133).

Não são apenas objetos e elementos naturais, puros ou historicamente ritualizados, que se tornam acessos ao transcendente. Grof nos conduz à uma experiência do sagrado que atravessa não só a fusão com forças elementares da natureza, mas também a absorção simbólica dos avanços da civilização. O êxtase e a identificação transcendente não se limitam ao que intuitivamente reconhecemos como sagrado; surgem, às vezes, nos entrelaçamentos do comum e do artificial, em objetos desprovidos de qualquer divino tradicional. O mistério se desloca, contornando expectativas, e a experiência do “sublime” se inscreve até mesmo naquilo que, à primeira vista, pareceria desprovido de qualquer caráter celestial:

Há pessoas que têm relatado identificação com produtos altamente sofisticados da moderna tecnologia, tais como aviões a jato; naves espaciais; raios

laser e computadores. Durante essas experiências, a imagem de seus corpos toma a forma característica desses objetos e elas podem sentir-se assumindo as qualidades de materiais e processos que lhes chamaram a atenção (Grof, 1994, pág. 133).

O objeto inanimado, as substâncias, as coisas, podem ser absorvidas por essas camadas do inconsciente que tanto exploramos, fazendo com que elementos

materiais do nosso tempo adquiram uma nova dimensão, quase como se fizessem parte de uma experiência mais profunda. Quando Grof descreve como algumas pessoas se identificam com objetos tecnológicos, como aviões ou computadores, não se trata apenas de fascínio ou uso; é como se, ao interagir com esses objetos, a pessoa também se transformasse, tomasse para si as qualidades e formas daquele objeto.

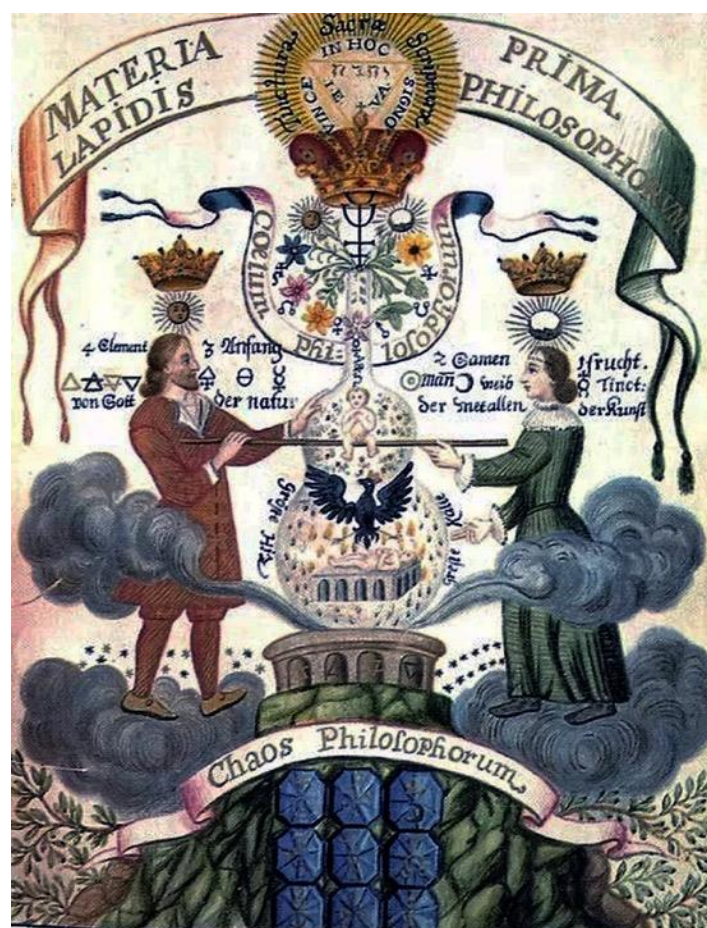


Figura 13 - *Materia Prima Lapidis Philosophorum*. Pintura atribuída ao Círculo dos Alquimistas Dourados e Rosacruzes, século XVIII. Autor desconhecido.
Fonte: ROOB, Alexander. *Alchemy & Mysticism*.

A linha entre o mundo material e a consciência é bem mais tênue do que imaginamos. Há uma comunicação constante entre ambos,

uma troca que vai além da simples utilidade dos objetos. Grof, ao trazer à tona essa interconexão, aponta que esse movimento é algo reconhecido

por diversas ciências, como a física e a biologia, sugerindo que a realidade, tal como a conhecemos, é bem mais fluida e interdependente do que normalmente acreditamos:

Experiências desse tipo sugerem que há uma constante intercomunicação entre os objetos inanimados, que geralmente associamos ao mundo material, e o mundo da consciência e da inteligência criativa. Ao invés de serem dois campos muito diferentes, com discretas delimitações, a consciência e a matéria acham-se engajadas numa dança constante, e suas atuações recíprocas formam e completam toda a estrutura da existência (Grof, 1994, p. 133 e 134).

Se há uma intercomunicação constante entre a matéria e a consciência, então os objetos inorgânicos não são apenas estruturas estáticas, mas podem atuar como portais para experiências mais profundas. Na arte certos materiais parecem guiar o processo criativo, quase como se possuíssem uma linguagem própria. Grof (1994) aponta que “a identificação experiencial com vários aspectos do mundo inorgânico pode trazer novas informações sobre o micro e o macromundo da matéria”; mas o mais significativo é que esses estados “são tipicamente associados com *insights* e experiências filosóficas, mitológicas e espirituais”. Ou seja, a interação com o mundo material pode abrir acesso ao transcendental, dissolvendo a aparente separação entre matéria e espírito. A experiência estética e simbólica muitas vezes reflete esse processo — quando um objeto, uma textura ou uma forma desperta um

reconhecimento interno que vai além da razão e se aproxima do sagrado.

A interação com a matéria não se resume ao simples ato de manipulação técnica; é uma oportunidade de mergulhar em algo que transcende a razão imediata. Grof (1994) coloca que, para aqueles que vivenciam o contato com a matéria inorgânica em estados não comuns de consciência, a percepção desses objetos se altera devido a dois sistemas de pensamento: “a experiência direta e o *insight* intuitivo”, não se tratando de simples especulação. Esse tipo de experiência revela que a criação surge quando conseguimos ir além da mera racionalização e nos abrimos para o *insight* que vem diretamente do encontro com o material.

VI. Crise Contemporânea

VI. I O Indivíduo Religioso na Era da Pós-Verdade

Um passo importante deste trabalho é explorar como a arte contemporânea – enquanto expressão das contradições do presente – reflete a ressignificação do sagrado. Então proponho um breve olhar sobre a sociedade neste momento histórico, marcado por uma contradição clara: vivemos imersos nos avanços da ciência, ao mesmo tempo, parece que já superamos a fase em que se proclamou *o homem matou Deus*. Essa frase sintetiza um diagnóstico de Nietzsche (2011): em *Assim Falou Zaratustra*, ele escreve que “Deus está morto. Deus continua morto. E nós o matamos”, referindo-se ao colapso dos fundamentos que sustentavam o Ocidente. O paradoxo é que, longe de inaugurar uma era de uma racionalidade, quase utópica, o século XXI passa por uma resacralização do real. A natureza e as estruturas científicas já não bastam para responder às pulsões emocionais do sujeito contemporâneo. O que percebemos é a explosão neopentecostal, os coaches de autoajuda financeira e de *lifestyle*, a quimera do pastor-coach-empresário, ou até o avivamento místico entre jovens nas redes sociais. Como menciona Stanley R. Hopper (2001) “parece haver uma concordância geral sobre, de certa forma, termos perdido a proteção das estruturas de mito anteriormente aceitas”.

Em um mundo onde a pós-verdade, nos termos de Siebert e Pereira (2020):

A definição de pós-verdade nasce atrelada ao gesto político, significado uma sociedade que se importa mais com seu bem-estar diante das informações do que com a qualidade delas ou sua ligação com o real. Guiado pela ideologia, o sujeito é inclinado a ser seletivo no que toca a suas crenças, admitindo como verdadeiras as informações que conferirem reforço discursivo à sua posição ideológico-histórica (Siebert; Pereira, 2020, p. 243).

Esse contexto dilui as fronteiras entre fato e ficção, essas manifestações funcionam como bálsamo: 1) oferecem narrativas que afastam o caos do profano: a angústia de existir em um universo sem sentido ou função; 2) suavizam o terror de sermos apenas matéria, insignificantes diante da vastidão cósmica. Ao que a literatura indica, não é uma regressão, mas uma reação à hiper-racionalidade: quando a ciência se torna ferramenta de algoritmos e mercados, o desejo por transcendência busca refúgio em espaços onde a subjetividade ainda pode se expressar, mesmo que distorcida por dogmas ou espiritualidade comercializada.

Por mais que o mundo profano tente dessacralizar o real, o indivíduo religioso contemporâneo insiste, como sintoma de uma

verdade irreduzível, que independente do grau de dessacralização. Ele absorve a linguagem do consumo (o “pastor-coach”), apropria-se da estética digital (os “jovens místicos” no TikTok), e recicla mitologias antigas em formatos descartáveis. Isso revela como o sagrado se adapta às brechas de um sistema que se devota a produtividade. A religiosidade não desaparece, segue se transformando.

Se, por um lado, a ciência dessacraliza o mundo, reduzindo-o a mecanismos mensuráveis, por outro, a psique humana parece resistir a essa redução, buscando vestígios do *numinoso* e criando *hierofanias* mesmo

em formas em degradação. Mas o fato que se revela é uma continuidade humana na busca do que tem poder de conexão com a realidade absoluta, a *Ordem*: “nessa época da “morte de Deus” nitzscheana e teológica, experimentamos um renascimento do *numinous*” (Hopper, 2001, p. 119). Wilder (2001) ao mesmo tempo que percebeu a desordem radical na tradição bíblica, não deixou de considerar a “influência decisiva dos mitos bíblicos no mundo ocidental” e que, segundo ele, para o bem ou para o mal, essa influência condiciona atitudes conscientes e inconscientes dos indivíduos.

VI. II Dessacralização na Contemporaneidade

A experiência contemporânea é marcada por um progressivo esvaziamento simbólico que compromete não apenas as formas tradicionais do sagrado, mas também a própria possibilidade de reconhecimento e pertencimento. Como observa Byung-Chul Han, vivemos em um mundo cada vez mais saturado de dados e informações que, embora abundantes, carecem de força simbólica:

O mundo hoje está muito desprovido de simbólico. Dados e informações não possuem força simbólica. Assim, não admite reconhecimento. No vazio simbólico, todas as imagens e metáforas que provocam sentido e comunidade e que estabilizam a vida têm se perdido. A experiência da duração tem diminuído. E a contingência aumenta radicalmente (Han, 2021, p. 2).

Esse empobrecimento simbólico não se limita à esfera religiosa institucional, mas atravessa a cultura como um todo, afetando a maneira como o indivíduo se relaciona consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Para Han (2021), a perda de imagens compartilhadas, rituais e narrativas comuns fragiliza a experiência coletiva e acentua a fragmentação da vida social. A consequência desse processo é a degradação dos espaços rituais e simbólicos capazes de suspender o cotidiano profano e permitir experiências de coletivas significativas. Segundo Han: “a cultura é profanada” (Han, 2021, p. 21).

Entretanto, a negação e a consequente dessacralização da existência humana não são suficientes para eliminar por

completo o comportamento religioso. Mesmo em um mundo que se pretende racional e secularizado, permanecem vestígios de uma estrutura simbólica anterior. Como aponta Mircea Eliade: “O homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso” (Eliade, 1992). Essa permanência, contudo, não ocorre sem consequências. Para Eliade, a ruptura com o sagrado tradicional produz um sujeito fragmentado, cujo comportamento religioso reaparece esvaziado de seus significados originais.

É nesse ponto que me situo enquanto indivíduo-artista: alguém que não professa nenhuma religião, mantém um apego ao saber científico e, ainda assim, encontra-se profundamente imerso nas questões do sagrado, do profano e da busca por transcendência. Ao investigar meu próprio processo criativo, reconheço-me como um sujeito atravessado por vestígios de um comportamento sagrado fragmentado. Essa reatualização do sagrado se manifesta por meio de gestos, símbolos e rituais que, embora despidos de seus significados originais, ainda carregam uma carga emocional e simbólica.

VI. III O “Mundo” e a Moral

Os termos *mundo* e *coisas do mundo* ocupam um lugar central no vocabulário de cristãos protestantes, especialmente entre adeptos das vertentes pentecostais e neopentecostais. Essas expressões

O fascínio pela biologia e pela evolução, por exemplo, não se reduz a uma busca objetiva por conhecimento, mas pode operar como tentativa de inserção do indivíduo em uma narrativa mais ampla, quase cósmica. Do mesmo modo, o arrepio diante do sobrenatural revela que, mesmo sob o signo do racionalismo, o mistério assombra: “O homem moderno que se sente e se pretende *areligioso* carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados” (Eliade, 1992, p. 98). O homem moderno, portanto, pode negar os deuses, mas não escapa dos mitos; apenas os reinventa sob outras formas.

Contudo, alerta Han (2021) que esses vestígios do sagrado não indicam necessariamente uma re-sacralização efetiva do mundo. Inseridos em uma cultura marcada pelo vazio simbólico, pela erosão dos rituais e pela profanação da experiência, tais resíduos tendem a se degradar, convertendo-se em fetiches, performances ou simulacros desprovidos de densidade simbólica. O indivíduo contemporâneo encontra-se entre a impossibilidade de abolir completamente o sagrado e a incapacidade de reintegrá-lo de forma plena.

não operam apenas como categorias descritivas, mas como marcadores simbólicos que segregam tudo aquilo que não se encaixa nos dogmas institucionais ou nas convicções pessoais, muitas vezes

moldadas por conveniências morais e sociais. Frases como “música do mundo”, “filme do mundo” ou “o mundo quer” constroem, ao longo do tempo, uma divisão rígida na percepção da realidade.

Essa linguagem estabelece uma cisão entre duas esferas opostas. De um lado, localiza-se o que é considerado santo, puro e legítimo, associado a uma dimensão transcendental que se pretende exterior ao mundo, à natureza e à realidade objetiva. De outro, o mundo aparece como espaço de corrupção, perversidade e desordem. O uso recorrente desse termo fragmenta a existência, separando-a em categorias excludentes. Tal divisão não se restringe ao plano teórico, mas orienta práticas cotidianas, escolhas morais e relações interpessoais, funcionando como um mecanismo regulador da experiência. Mircea Eliade (1992) já apontava que, na modernidade, a ideia de um mundo unitário se dissolve em uma multiplicidade de “fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de ‘lugares’ mais ou menos neutros onde o homem se move” (Eliade, 1992, p. 18).

O homem moderno, portanto, habita um universo fragmentado, oscilando entre graus distintos de sacralidade e profanidade, negociando o que pode ou não ser investido de sentido religioso. Porém, essa lógica de separação se intensifica na contemporaneidade sob a pressão de um sistema que tende a nivelar todas as coisas. Byung-Chul Han observa que a distinção entre sagrado e profano,

essencial à constituição das comunidades religiosas, entra em colapso em uma cultura orientada pela comparação generalizada:

A distinção entre o sagrado e o profano pertence essencialmente à religião. O sagrado une as coisas e os valores que dão vida a uma comunidade. A coletivização é seu traço essencial. O capitalismo, ao contrário, nivela tal distinção, na medida em que totaliza o profano. Ele torna tudo comparável e com isso, igual. Ele cria um inferno do igual (Han, 2021, p. 39).

Nesse contexto, a sociedade contemporânea não apenas absorve essa divisão, mas a reorganiza. Coisas, objetos e modos de vida passam a ser classificados e valorizados conforme sua proximidade ou afastamento do sagrado. O indivíduo religioso contemporâneo participa da atualização de suas estruturas mitológicas, ressignificando símbolos antigos e atribuindo novos significados a elementos próprios da modernidade. Se em contextos anteriores elementos naturais como a pedra, o rio, a ave, o vento, o ciclo menstrual ou o sol eram investidos de sacralidade, hoje novos objetos passam a integrar essas mesmas dimensões da psique: o relógio, a rua, o óleo, a maquiagem, o vestuário, o móvel. Essa ampliação do campo simbólico cria novas tensões e complexidades, configurando aquilo que Hopper (2001) descreve como uma “crise da imaginação”, na qual os símbolos se multiplicam, mas perdem densidade.

Essa crise se manifesta de forma particularmente profunda no campo da cultura e da arte. Para Han, a profanação contemporânea conduz a um processo de desencantamento, no qual a forma simbólica cede lugar ao discurso e à transparência: “A arte também tem se tornado hoje cada vez mais profana e desencantada. Magia e encanto, que seriam autenticamente sua origem, a abandonam em prol do discurso” (Han, 2021, p. 21). Ao reduzir a arte à transmissão de discursos claros, perde-se aquilo que lhe é constitutivo: “A arte não é um discurso. Ela ocorre em formas, significantes, e não em significados” (Han, 2021, p. 22).

Retomando o uso do termo “mundo” no discurso evangélico, percebe-se que sua rejeição expressa o desejo de superação das contradições inerentes à realidade. Para esse indivíduo que busca uma “supra-realidade” capaz de eliminar o incerto e a ambiguidade, o “mundo” precisa ser evitado, negado ou mesmo repugnado. Eliade compreende essa rejeição como uma recusa do *Caos*, entendido

não apenas como desordem material, mas como ausência de sentido: o sagrado é “uma realidade absoluta que se manifesta no mundo, santificando-o e tornando-o real” (Eliade, 1992).

Nesse sentido, a negação do mundo corresponde à tentativa de acessar uma realidade que se imponha como plena, coerente e ordenadora. Contudo, em uma cultura marcada pelo esvaziamento simbólico, essa operação se torna paradoxal. Ao mesmo tempo em que se tenta expulsar o “mundo”, novos objetos, práticas e imagens são continuamente investidos de valor “quase sagrado”. O “mundo” não é superado se retorna sob outras formas. Ao escalar essa ameaça, o discurso religioso não elimina o *Caos*, apenas o desloca, produzindo uma relação marcada pela vigilância moral, pela recusa da ambiguidade e pela dificuldade de habitar a realidade em sua complexidade simbólica. Assim, o “mundo” permanece não como algo exterior ao sujeito, mas como uma tensão que constitui sua própria experiência cotidiana.

VI. IV Mitos Quebrados

Diferentes tradições teóricas – da psicologia analítica à antropologia e aos estudos do mito – convergem em um ponto fundamental: a persistência humana da busca por sentido, conexão e transcendência. Em comum, está a compreensão de que o mito não é um resíduo arcaico do pensamento humano, mas uma forma ativa de organização da experiência. Nas

perspectivas feministas da Deusa esse entendimento sofre um deslocamento. O *numinoso* deixa de ser compreendido como uma instância transcendental separada do mundo e passa a ser reconhecido como imanente. O corpo, a matéria e a natureza não são obstáculos à experiência religiosa, mas seus próprios veículos. Essa mudança de eixo permite tensionar diretamente a

tradição cristã, que historicamente operou pela negação ou domesticação da corporalidade feminina. Como observa Christ, a figura da Virgem Maria é exaltada não por afirmar o corpo feminino, mas por transcendê-lo:

*A Virgem Maria, a imagem feminina positiva no cristianismo, não contradiz a depreciação cristã do corpo feminino e de seus poderes. A Virgem Maria é venerada porque, em sua virgindade perpétua, transcende a sexualidade carnal atribuída à maioria das mulheres*²⁵ (Christ, [s.d.], tradução livre).

Essa crítica não se limita ao cristianismo, mas aponta para uma lógica mais ampla de separação entre espírito e mundo, transcendência e imanência. É justamente essa separação que ontologias animistas colocam em xeque. Nos sistemas animistas, a distinção fundamental não se dá entre natureza e cultura, mas entre corpos e interioridades. Humanos e não-humanos compartilham uma mesma condição subjetiva, ainda que possuam formas físicas distintas:

Animismo, como uma continuidade de almas e descontinuidade de corpos é muito comum no norte e no sul das Américas, na Sibéria e em algumas partes do sudoeste asiático, onde pessoas dotam plantas, animais e outros elementos de seus ambientes físicos de subjetividade e estabelecem com estas

²⁵ The Virgin Mary, the positive female image in Christianity, does not contradict Christian denigration of the female body and its powers. The Virgin Mary is revered

entidades todo tipo de relação pessoal, seja de amizade, troca, sedução ou hostilidade (Descola, 2015, p. 12).

Essa subjetividade compartilhada fundamenta relações sociais complexas entre humanos, animais e espíritos e é precisamente essa continuidade que sustenta o sistema animista: “a continuidade das relações entre humanos e não-humanos permitida por suas interioridades comuns supera as descontinuidades apresentadas por suas diferenças físicas” (Descola, 2015, p. 19). Nessa forma o mito deixa de ser apenas uma narrativa explicativa e passa a ser uma estrutura relacional, capaz de organizar vínculos entre seres, objetos, espaços e forças:

Os espíritos, portanto, são representações semelhantes ao humano, com as mesmas características dele, até seus defeitos, porém “invisíveis”, sem a presença física suas qualidades e de um corpo, mas que pode ser percebido pelo xamã em circunstâncias especiais, através de estados não ordinários de consciência que favoreçam esse contato (Lousa; Mikosz, 2020, p. 6).

Esse quadro se apresenta como um conjunto de manifestações pontuais de um todo cósmico: fragmentos do sagrado que se tornam acessíveis por meio de símbolos, ritos e narrativas. Na contemporaneidade, entretanto, essas estruturas descritas por Campbell já não operam como

because she, in her perpetual virginity, transcends the carnal sexuality attributed to most women.

sistemas estáveis e coletivos: “certos problemas psicológicos irreduzíveis [...] permaneceram constantes” (Campbell, 2001, p. 141-142). Então o mito não desaparece, mas se fragmenta. É nesse cenário que a arte contemporânea se insere não como restauração de rituais tradicionais, mas como criação de micro-rituais: ações localizadas, repetitivas, frágeis, que produzem sentidos provisórios. A arte não exige crença; ela atua por certa “idolatria metodológica”: a atribuição temporária de densidade simbólica a objetos, gestos ou imagens, que por vezes pertencem ao circuito das religiões. No entanto, é necessário tensionar essa percepção: essa aura religiosa seria de fato intrínseca ao mito ou resultaria de uma projeção simbólica, de uma necessidade humana de localizar o sublime onde talvez existam apenas vestígios intensos, porém ordinários, de conflitos, afetos e experiências humanas?

A obra *Celtic + ~~~~~* (figura 14), de Joseph Beuys, pode ser compreendida como uma tentativa deliberada de produzir essa aura, e não pela restauração de um mito originário, mas pela ativação de seus resíduos simbólicos. Por meio da performatividade, do uso de materiais carregados de associações arcaicas e da encenação ritualizada, Beuys constroi uma atmosfera que remete ao sagrado mas sem estabilizá-lo. Trata-se menos de um mito reencontrado e mais de um mito encenado e quase artificial.



Figura 14 - Joseph Beuys, Celtic + ~~~~~, de 1971, Civil Defense Rooms, Basel, Switzerland.
Fotografia de Michael Ruetz. Fonte:
<<https://www.archive.track16.com/exhibitions/beuys/beuys2.html>>

O que se manifesta na obra não é o retorno do mito em sua plenitude, mas a produção consciente de uma experiência liminar, na qual o espectador é confrontado com a pergunta central: o sagrado reside no mito em si ou em nossa disposição de reconhecê-lo como tal? A arte, nesse caso, não restitui nada, mas fabrica uma *hierofania* provisória que é frágil, instável e dependente do olhar que a sustenta. É justamente esse caráter instável que distancia a experiência estética contemporânea do mito tradicional. Em contextos marcados pela fragmentação social e simbólica,

não seria justamente nas experiências parciais, íntimas e provisórias que o mito encontra novas formas de agir na psique e no mundo?

Não se trata de afirmar que essas experiências contemporâneas substituem o mito clássico, mas de reconhecer que elas respondem às mesmas tensões estruturais: a necessidade de sentido, de vínculo e de elaboração simbólica da existência. Em um mundo marcado pela fragmentação, talvez o mito não possa mais ser vivido como totalidade, mas continue implicando suas forças, seja ele instável e

contraditório, mas ainda assim, ativo. Como pesquisador e artista, é nesse território tensionado que situo meu trabalho. Não na busca por um retorno a sistemas míticos integrais, mas na exploração de suas falhas e reativações parciais. Se o mito hoje se apresenta quebrado, é justamente nessa fratura que busco suas possibilidades mais potentes.

VII. A Idolatria como Matéria Bruta

A idolatria, no interior das tradições cristãs, é reiteradamente apresentada como o erro máximo da experiência religiosa. “Não farás para ti imagem de escultura” (Êx 20:4), “Não vos vireis para os ídolos” (Lv 19:4) e “Maldito o homem que fizer imagem esculpida” (Dt 27:15) não são apenas como advertências espirituais, mas dispositivos simbólicos de controle. Ao interditar a fixação material do sagrado, essas passagens instituem uma hierarquia clara: o divino deve permanecer transcendente, abstrato e imune à manipulação sensível/subjetiva. Essa lógica se torna ainda mais rigorosa nas vertentes pentecostais e neopentecostais evangélicas, nas quais a idolatria é associada não apenas ao erro teológico, mas à presença direta do mal. Muitas dessas interdições não dizem respeito a práticas violentas ou éticas questionáveis, mas a visões religiosas outras, a interesses inocentes da infância ou a posicionamentos críticos que escapavam à doutrina. Meus gestos artísticos nascem desse ponto de fricção, entre o sagrado e o profano, como conflito, revolta e, sobretudo, contramedida.

Não se trata aqui de provar historicamente cada desdobramento dessa lógica, mas de nomear seu mecanismo fundamental: no cristianismo hegemônico, o sagrado é concebido como transcendente e abstrato; em sistemas pagãos e animistas, o sagrado é imanente, material e relacional. O resultado

dessa assimetria é direto: tudo aquilo que fixa o sagrado na matéria passa a ser nomeado como *idolatria*. Sua função é deslegitimar, hierarquizar e dominar. Trata-se de uma ferramenta de poder simultaneamente teológica, patriarcal e colonial.

As estruturas clássicas desenvolvidas por autores como Mircea Eliade e Rudolf Otto nos ajudam a compreender a distinção entre sagrado e profano, mas apenas até certo ponto. Elas organizam o campo, mas não dão conta plenamente das ontologias não ocidentais, onde a cisão entre mundo humano e não humano simplesmente não acontece da mesma maneira. O sagrado, fora da religião institucional, permite a entrada do erotismo, da ambiguidade, do excesso e do desconforto — dimensões frequentemente expulsas do campo religioso cristão, mas centrais para a experiência estética. Nesse sentido, a idolatria, longe de ser apenas um desvio, torna-se um gesto ambíguo. Ao atribuir densidade simbólica a objetos, imagens e materiais, o gesto idolátrico produz uma *hierofania* — ainda que, aqui, não como revelação absoluta, mas como operação provisória.

Na contemporaneidade, essas imagens não desaparecem; elas se degradam, se banalizam, se mercantilizam. Símbolos religiosos circulam como caricaturas, enquanto outros objetos são sacralizados exclusivamente por seu valor de

troca. A dessacralização não ocorre pelo esquecimento, mas pela repetição vazia. Hoje, algoritmos decidem quais ícones espirituais viralizam, cultos se transformam em transmissões ao vivo e a fé se mede em engajamento. Os símbolos permanecem em cena, mas os deuses parecem ausentes (ou substituídos por notificações).

É nesse cenário que a arte se posiciona como criadora de micro-rituais. Gestos repetidos, frágeis, localizados. Ao suspender a função utilitária dos objetos, a experiência estética provoca deslocamentos internos. Como menciona Han, “formas exteriores levam a transformações internas”: o fazer artístico, em sua essência, transforma a alma. Clifford Geertz descreve esse processo como uma “suspensão do realismo ingênuo”, na qual o objeto artístico afasta o observador de seus significados habituais. “A função da ilusão artística não é o ‘faz-de-conta’, mas exatamente o oposto: o afastamento da crença” (Geertz, 2008, p. 8). A arte opera como contra-rito: não reafirma formas herdadas,

mas inventa novas possibilidades simbólicas. Ao trabalhar com imagens religiosas, objetos banais e símbolos interditados, o que me interessa é operar nesse entre-lugar: usar a *idolatria* (tradicionalmente associada ao profano) de forma sacralizada, o que provoca quase repulsa sob um olhar exclusivamente religioso. A idolatria, aqui, é um método. Um gesto que fixa provisoriamente o sagrado na matéria para torná-lo visível, manipulável e questionável. Não se trata de retorno ao paganismo como nostalgia, mas de reconhecer como sistemas pagãos e animistas foram historicamente deslegitimados por estruturas coloniais, cristãs e patriarcais. Recuperar esses gestos, ainda que de forma fragmentada e instável, é também um ato necessário. Entre o sagrado e o profano, entre o medo aprendido e o desejo reprimido, entre a imagem proibida e o gesto criador, a *idolatria* se revela como caminho possível, ainda que instável e ambíguo, profundamente humano.

SANTO, SANTO, SANTO!

I. A Arte e O Sagrado

I.I Criar o mito

Este capítulo se aprofunda no processo criativo enquanto campo de decisões, impasses e estados de intensidade que atravessam a produção das obras. Ao longo desta pesquisa, o próprio objeto de investigação foi sendo progressivamente colocado em xeque. Inicialmente, busquei compreender os materiais e os objetos ordinários incorporados às obras e seu processo de incorporação de sentido, ou transubstanciação simbólica que ocorre no processo de elaboração das obras. Em seguida, a atenção deslocou-se para a obra enquanto objeto artístico como um todo, uma *assemblage* de pintura e objetos. No entanto, esse percurso revelou um limite: o problema deixava de residir no produto da arte e passava a se concentrar na experiência produzida pelo processo artístico. O foco se desloca do que a obra é para o que ela faz. Esse deslocamento coincide com uma revisão da minha própria relação com o sagrado. Sou um ateu formado no interior de uma educação cristã, católica e posteriormente protestante evangélica, atravessado por imagens, narrativas e afetos religiosos que continuam agindo, ainda que descolados da fé institucional.

A série *Cosmosfera* surge desse território de instabilidades. O termo articula a ideia de uma biosfera cósmica: um sistema no qual criaturas, objetos e imagens

funcionam como uma espécie de catalogação de um sagrado particular. As obras da série buscam identificar essas entidades – seres imaginários, arquétipos, símbolos sagrados, figuras pictóricas – e, simultaneamente, evidenciar aquilo que as ancora no mundo terreno: objetos, materiais, fitas, marcas de gravidade e peso.

O processo de criação, em minha prática, frequentemente se aproxima de um estado de imaginação intensificada, quase febril, em que as imagens parecem anteceder a própria decisão consciente. A formulação de Teresa Lousa (2013) de que “na imaginação do artista, cada ideia dá origem a uma obra singular, modelo interior e único daquele que a concebe” (Lousa, 2013, p. 223) pode ser lida como reconhecimento de que a singularidade surge do encontro entre um repertório simbólico compartilhado e a experiência psíquica individual. Na mesma direção, a afirmação de que “escolhendo-se uma determinada realidade, essa realidade é criada na consciência” (Grof, 1994, p. 209) reforça a ideia de que o ato criativo não apenas representa o mundo, mas instaura tal mundo: ao eleger certos símbolos, imagens e afetos, delimito uma realidade que passa a existir como estrutura sensível e psíquica. Como observa Jung ao comentar determinadas cosmologias tradicionais, a “alma” não é

compreendida como unidade indivisível, mas como campo de desdobramentos, podendo incluir uma “alma do mato” que se encarna em um animal ou árvore com os quais o indivíduo mantém identidade psíquica (Jung et al., 2000, p. 24). Assim, o processo criativo pode ser entendido como espaço de individuação que não se fecha em si mesmo: a singularidade da obra não elimina o coletivo, mas o reconfigura, atualizando, em forma sensível, camadas arquetípicas e imaginárias que atravessam tanto o sujeito quanto a cultura.

Um ponto decisivo emergiu a partir da leitura do catálogo da exposição *A Revolução Somos Nós*, de Joseph Beuys. Entre os diversos conceitos abordados — como escultura social e alquimia —, foi a

Em um dos desenhos, a flor aparece de cabeça para baixo; ao lado, um ser humano é atravessado por essa mesma estrutura vegetal, reiterando a correspondência entre raiz, folhas e órgão reprodutor. Há ainda a presença de uma forma solar sob a figura humana, elemento que sugere uma dimensão simbólica de totalidade. Foi precisamente essa figura que desencadeou o insight para a criação dos seres com cabeça em flor: híbridos, mestiços, mas soberanos em sua unidade e isolamento etéreo no vazio. Neles, a flor não é um ornamento; é órgão sexual/sensorial expandido. A cabeça desabrocha. O pensamento torna-se vegetal. O corpo deixa de ser apenas anatomia e passa a ser um território simbólico onde razão, desejo e matéria se interpenetram.

relação estabelecida por Beuys entre corpo humano e estrutura vegetal que provocou um deslocamento efetivo no meu modo de pensar a forma. No capítulo de Volker Harlan, intitulado *A Planta como Arquétipo da Teoria da Plasticidade e a Floresta como Arquétipo da Escultura Social*, a planta aparece como modelo arquetípico de compreensão do humano (figura 15). Beuys a desenha invertida, estabelecendo uma analogia direta com o corpo: as raízes situadas no alto correspondem ao sal, princípio da solidez e da racionalidade; as folhas, associadas ao mercúrio, indicam a dimensão fluida e emocional; a parte reprodutiva, localizada abaixo, relaciona-se ao enxofre, volátil e energético, ligado à sexualidade e à potência da vida (Harlan, 2010).

Já o interesse pelos animais não é apenas iconográfico; ele nasce de uma fascinação por sua anatomia, fisiologia e história evolutiva. Estudar a estrutura óssea, a adaptação dos órgãos, os desvios e continuidades da seleção natural provoca em mim uma forma de reverência que não depende de transcendência religiosa. Há algo profundamente impactante em reconhecer que cada organismo é resultado de milhões de anos de tentativas, falhas e reinvenções. Mesmo sendo ateu, essa percepção produz um sentimento que se aproxima do devocional, direcionado à própria complexidade da vida. A evolução, com sua impessoalidade e ao mesmo tempo sua exuberância, assume aqui a dimensão de uma espécie de

divindade sem rosto, reflexo de uma necessidade de autoprojeção no mundo animal que se intensificou ao entrar em contato com as práticas de Joseph Beuys:

Pode dizer-se que Beuys assumia em certas performances um papel xamânico: lebres, cavalos e coiotes, pela sua ligação à terra, surgem como arquétipos de fertilidade e força, da relação com a natureza. Os animais, vivos ou mortos, também apareciam em suas performances com o objetivo de aproximar humano e animal, próximos num passado longínquo e nostálgico (Lousa; Mikosz, 2020, p. 258).

Incorporar figuras animais às obras, não se trata de ilustrar a fauna, mas de participar simbolicamente dessa engrenagem imensa que nos antecede e que também nos ultrapassará. A natureza configura-se, assim, como uma matriz simbólica e, paradoxalmente, como aquilo que mais se aproxima de uma experiência de sagrado imanente.

Na estruturação das imagens que compõem este capítulo, a recorrência do veado se ancora em uma experiência concreta: o encontro inesperado com um desses animais em meio à paisagem natural. É desse fragmento de memória que parto para compreender por que, entre tantas possibilidades figurativas, o veado se tornou uma insistência formal e simbólica na minha produção. Do ponto de vista simbólico, o veado atravessa múltiplas tradições como figura de renovação, sensibilidade e mediação entre mundos:

O cervo é muitas vezes comparado à “árvore da vida” por causa de sua alta galhada, que se renova periodicamente. Simboliza a fecundidade, os ritmos de crescimento, os renascimentos. E esses seus valores simbólicos podem ser encontrados quer nos ornamentos de batistérios cristãos quer nas tradições muçulmanas, altaicas, maias, dos índios Pueblo etc (Chevalier, Gheerbrant, 2015, p. 223).

Ainda que eu não reivindique diretamente essas tradições, é inegável que tais camadas ampliam a potência interpretativa da imagem. O veado, com sua postura alerta e suas galhadas que se elevam como ramificações, aproxima corpo e árvore, terra e verticalidade. Essa dimensão é fundamental para compreender sua recorrência também nos meus desenhos preparatórios. O veado funciona como eixo estrutural. Sua anatomia alongada, a delicadeza das patas e a expansão das galhadas oferecem um campo formal que dialoga com a ideia de crescimento e tensão vertical. Há algo de vegetal em sua presença, como se o animal fosse uma árvore sensível em movimento. Ao retornar ao mesmo animal, tensiono suas possibilidades simbólicas e formais até que ele deixe de ser apenas representação e se converta em um dos operadores conceituais do trabalho. Se minha pesquisa transita entre o ordinário e o sagrado, o veado constitui uma das figuras que melhor materializa essa travessia: um corpo real que, ao ser reconfigurado pela arte, passa a habitar o território do mito.

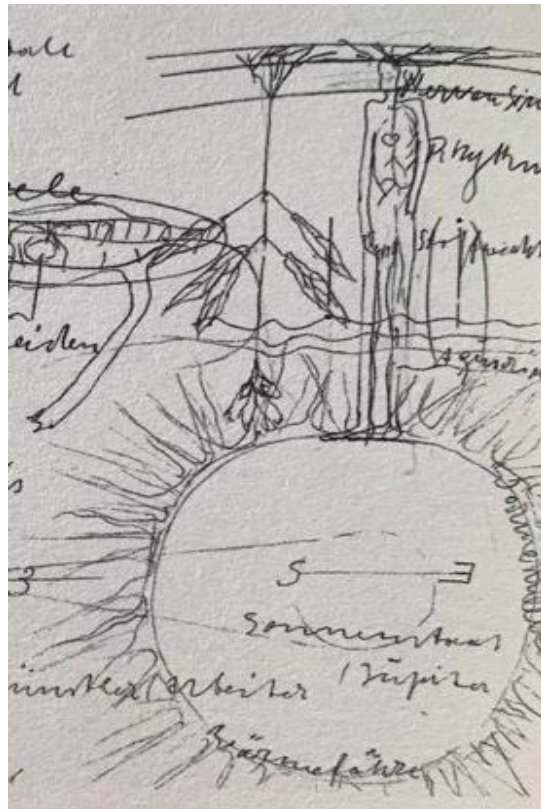


Figura 15 - Desenho de Joseph Beuys representando a analogia entre planta invertida e corpo humano, com referências à teoria da plasticidade e à simbologia alquímica.
 Fonte: *A Revolução Somos Nós*. Edições Sesc SP, 2010.

A fita vermelha surge inicialmente como figuração do sangue. Ela precisava agir dentro e fora da pintura, atravessando o suporte, tocando o espaço, conectando objeto e imagem como se ambos compartilhassem o mesmo sistema circulatório. O sangue costura os planos, estabelece continuidade entre matéria pictórica e elementos tridimensionais. À medida que essa estrutura se repetia, percebi que ela tangenciava a ideia de livro. A fita funciona como marcador de páginas, como linha de costura, como eixo que organiza uma leitura. A pintura deixa de ser superfície isolada e passa a comportar-se como campo “folheável”, e essa condição desdobra-se em diferentes direções:

a obra passa a admitir sequência, anterioridade e posterioridade; cada elemento torna-se um fragmento de um sistema; cada peça da série se insinua como capítulo de uma catalogação mitológica em construção. A fita, como sangue-marcador, transforma a pintura em organismo e arquivo simultaneamente: algo que vive, mas que também registra. Paralelamente, a planificação da superfície pictórica aproxima-se das iluminuras medievais: a recusa da perspectiva naturalista, a organização simbólica do espaço, a coexistência de figura e fundo sem hierarquia ilusória. Essa lógica reaparece no modo como distribuo formas, criaturas e objetos, criando composições que não

simulam profundidade, mas reforçam a presença dos elementos.

A *Cosmosfera* passa a funcionar talvez como livro expandido, no qual cada obra é uma página do sistema mitológico. Não há começo definitivo nem encerramento claro. A fita afirma que toda obra é parte de um corpo maior, e que esse corpo não está contido na pintura. Criar torna-se editar um sistema vivo com sangue, matéria e símbolo em fluxo. A arte não depende de uma entidade transcendente para produzir intensidade; ela própria cria as condições de elevação simbólica ao reorganizar o mundo visível segundo uma lógica sensível própria. A biologia, a evolução, a anatomia animal, a estrutura vegetal, o sangue como fluido vital, os objetos e a instituição, tudo isso permanece concreto, mas submetido ao mistério da própria matéria.

Santo, santo, santo!

II. No Vazio e Na Falha

O vazio que estrutura o processo criativo dessa produção é um campo de intensidade, um hiato ativo onde forças contraditórias coexistem. Nunca foi o objetivo, mas foi assim que as coisas assentaram. Nesse espaço, o processo criativo se aproxima de uma lógica quase erótica – não no sentido da representação do corpo ou do sexo, mas enquanto tensão. O erotismo aqui se manifesta como força de atração e risco. Criar nesse hiato é permanecer próximo demais daquilo que pode se desfazer, gozar da potência da forma sem jamais possuí-la completamente.

E então culpa atravessa esse processo como força silenciosa. Não uma culpa psicológica individual, e sim uma culpa ligada ao tabu e à transgressão. O vazio torna-se um espaço moralmente ambíguo: nem puro, nem impuro, de forma semelhante ao que Grof menciona sobre o vácuo: “o Vácuo transcende todos os conceitos comuns de causalidade. As pessoas que o experienciam tornam-se vivamente cientes do fato de que várias formas podem surgir dele” (Grof, 1994, p. 209). A imagem se dá isolada, frágil, quase indevida. Ao invés de completar a figura, o vazio a coloca em estado de risco, fazendo com que ela exista incomodamente.

É nesse hiato que esses seres místicos e híbridos se constituem. Eles emergem do vazio e a ele permanecem ligados, como se sua existência dependesse dessa zona intermediária. O mesmo branco que

lhes dá materialidade é aquele que os projeta como figuras quase celestiais, não por transcendência pura, mas por deslocamento, um “desvio”. São imagens que habitam o entre: entre o corpo e o símbolo, entre o cosmos e a psique, entre o visível e o intangível. O hiato não explica apenas por que certas obras permanecem abertas ou interrompidas ou em conflito. O vazio é a decisão de permanecer no limiar.

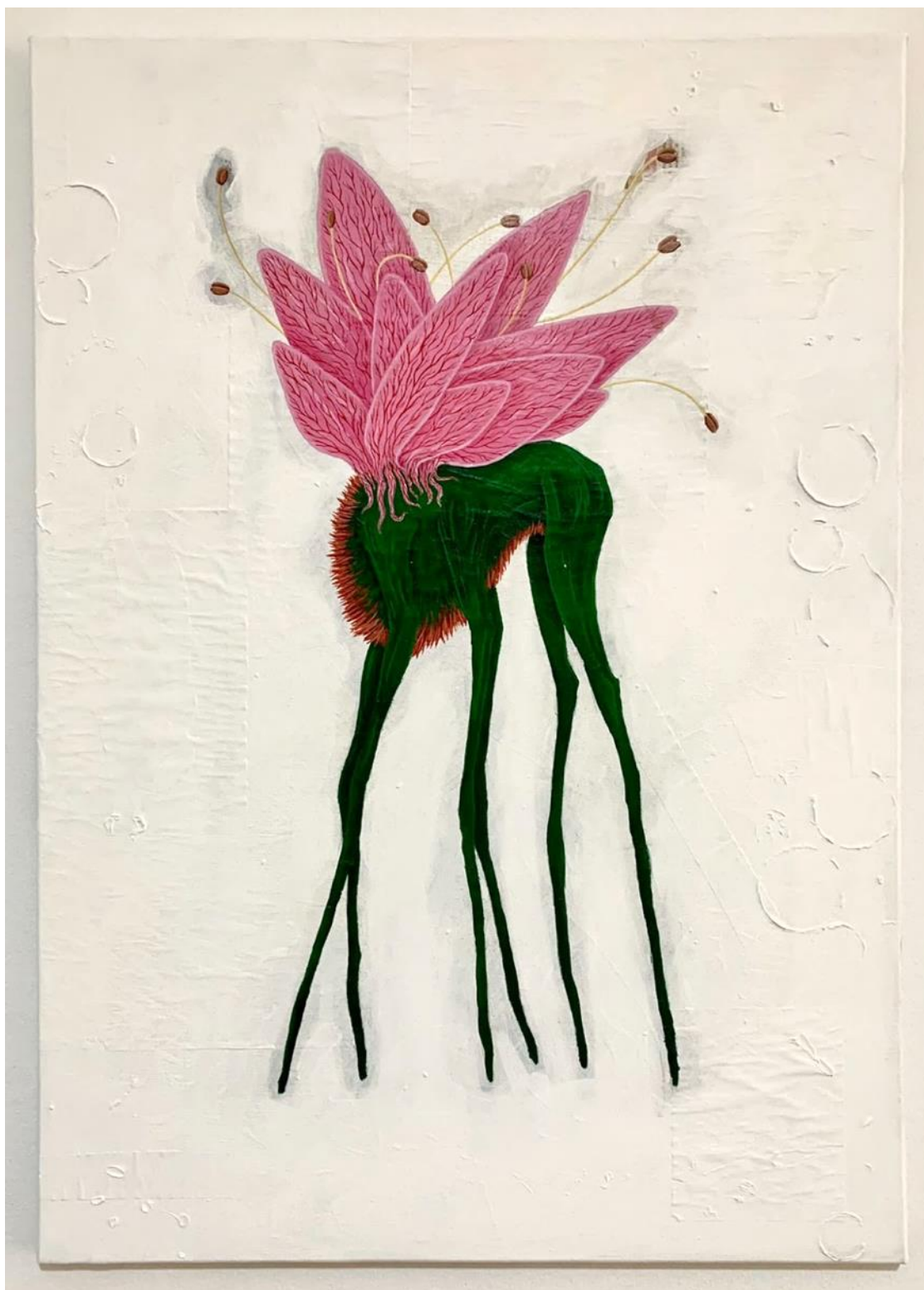


Figura 16 - *Vergonha (Ausência)*, da série *Cosmosfera*, 2024. Acrílica sobre tela, papel e cola PVC. 70 × 50 cm. Fonte: Acervo do autor, 2025. Fotografia do autor.

II. I Sensações, Vazios e Hiatos

Vergonha (Ausência) (figura 16) inaugura a série *Cosmosfera* e estabelece uma ética do meu fazer baseada no enfrentamento da falha. Diferente de trabalhos posteriores mais sintéticos, esta obra se constroi como registro de um processo instável, marcado por revisões, apagamentos e insistência. A composição apresenta uma figura híbrida, animal e vegetal, sustentada por seis pernas verdes alongadas que sugerem força e aderência, embora não haja chão representado. No lugar da cabeça, uma flor rosada com nervuras vermelhas remete à vascularização, tensionando vegetal e carne. Estames discretos introduzem uma ambiguidade de gênero não programada, decorrente do próprio processo. O fundo branco, longe da neutralidade, conserva relevos e marcas de remoções, tornando visível a materialidade do embate que estrutura a obra.

A estrutura híbrida entre corpo animal e flor explicita um estado fisiológico antes da leitura moral: o rubor. A flor que ocupa o lugar da cabeça é uma expansão vascularizada, superfície pulsante que remete ao aumento do fluxo sanguíneo característico da vergonha. O vermelho não funciona aqui como símbolo abstrato, mas como índice corporal. A ausência do rosto desloca a expressão da emoção para a matéria orgânica que se abre, expondo filamentos, texturas e nervuras como se a pele tivesse sido substituída por um sistema circulatório à mostra. As pernas alongadas e frágeis sustentam um

corpo que parece ao mesmo tempo ereto e vulnerável. A vergonha, aqui, não é apenas narrativa psicológica, mas um fenômeno físico que reorganiza o corpo e o torna visível demais. Este trabalho transforma o rubor em flor e aquilo que socialmente tende ao ocultamento é elevado à condição de imagem central.

Inicialmente, a obra combinava colagens de recortes de revistas sobre fundo branco, sobre as quais pintei uma criatura marinha imaginária. Rapidamente, essa configuração revelou-se inconsistente, incapaz de sustentar um campo simbólico que me convencesse. A introdução posterior de uma criatura verde trouxe, por um breve momento, uma sensação de força e imponência. No entanto, ruídos visuais e conceituais persistiam ao redor da figura. Na tentativa de resolver esses ruídos, passei a incorporar objetos plásticos diversos – brinquedos, grampos, fragmentos encontrados – numa estratégia que hoje reconheço como tentativa de salvar a obra pelo acúmulo. O resultado foi o oposto: a diluição da força da imagem (figura 17).

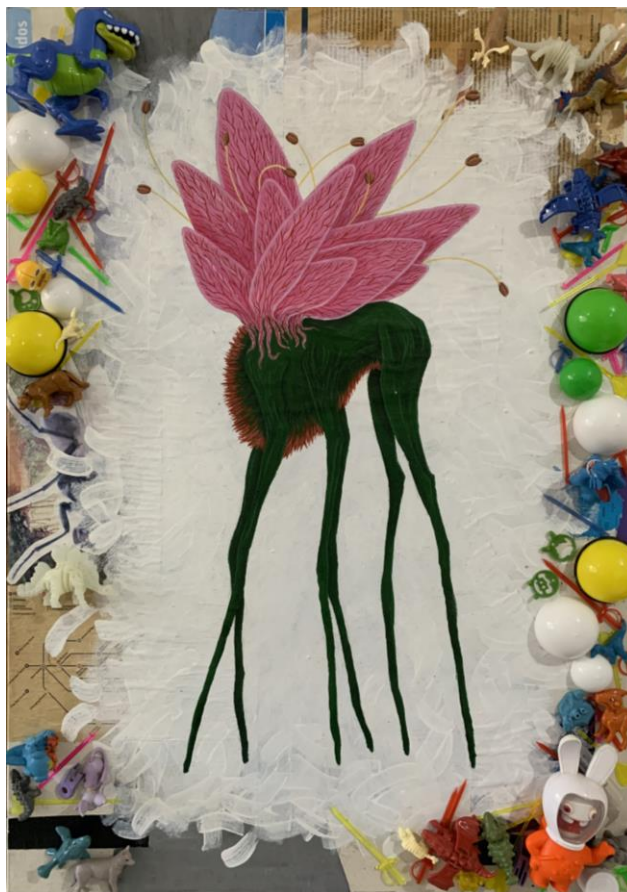


Figura 17 – *Vergonha*, da série *Cosmosfera*, 2024. Acrílica sobre tela, papel e cola PVC. 70 × 50 cm.
Fonte: Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

Por fim, arranquei todos os elementos adicionados à tela. Permaneceram apenas restos de cola, fiapos de papel, rasgos e marcas de agressão ao suporte. Sobre essas cicatrizes, apliquei sucessivas camadas de tinta branca, num gesto que não buscava corrigir a pintura, mas o processo em suspenso. Byung-Chul Han descreve a “liturgia do vazio”, um gesto que interrompe a lógica da acumulação e da produtividade contínua (Han, 2021). Tal reflexão esclarece, pelo menos em parte, a frustração com um acúmulo já muito esvaziado, que ali notei pictoricamente.

Sob a camada final de tinta branca, acumulam-se aproximadamente cinco camadas

distintas de ideias, imagens e tentativas fracassadas. O branco surge como um gesto de reorganização e contenção, mas também como uma tentativa de silenciar o ruído do processo sem jamais conseguir eliminá-lo por completo. Com o tempo, compreendi que essa falha é constitutiva. A pintura incorpora o fracasso como estrutura.

II. II Falha e Vivacidade

Neste trabalho, a criatura híbrida interfere em dicotomias fixas – animal e vegetal, masculino e feminino, natureza e cultura – e o próprio fundo branco, tradicionalmente associado à neutralidade, revela-se contaminado por vestígios e falhas. As irregularidades da superfície, os relevos da cola seca e as variações de opacidade da tinta branca ativam a tela de modo a exigir uma atenção que não se fixa apenas na figura central, mas nas zonas de falha. O branco torna-se um espaço ativo onde os erros ficam visíveis e ativos.

A criatura, cuja cor saturada contrasta com o branco opaco do fundo, tem essa oposição cromática que reforça a sensação de energia reprimida, quase sufocada, que convive com a memória do fracasso. A figura parece habitar um território de pureza artificial, construído sobre camadas de conflito, apagamento e negação. Um espaço de silêncio e pureza para que figuras híbridas e transcendentais pudessem habitar, ciente – ainda que de forma dolorosa – da impossibilidade dessa pureza. O branco se dá como imposição formal que coage a presença da figura, comprimindo sua vivacidade.

A obra nasce de uma relação ambígua com o fazer artístico, marcada simultaneamente por amor, raiva, orgulho e vergonha. Há um desejo de ordem e contenção que convive com a consciência de sua própria violência sublimada. Han descreve como uma forma ritual se esvazia de finalidade moral: “A polidez é uma forma pura. Com ela,

não se tem nada em vista. Ela é vazia. Como forma ritual, está esvaziada de tal conteúdo moral” (Han, 2021, p. 59). Entre as possibilidades que restaram, coube-me aceitar essa condição, conviver com a angústia e assumir tal operação como estrutura do próprio trabalho. Essa pureza construída pode funcionar como forma autossustentada, esvaziada de densidade ética, transformando o fracasso e a angústia em ritual dentro do processo. O branco encobre e, ao mesmo tempo, expõe o conflito que a sustenta.

Mais do que inaugurar a série *Cosmosfera*, este trabalho inaugura um entendimento do processo criativo como campo de conflito, no qual a imagem não emerge da certeza, mas da permanência diante do que não funciona. Como afirma Han: “não o significado, mas o significante sem significado que é misterioso. As fórmulas mágicas não transportam também nenhum significado. Elas são, por assim dizer, signos vazios. Por isso, parecem mágicas como as portas que levam ao vazio” (Han, 2021, p. 55). As imagens, objetos e decisões apagadas não desaparecem: retornam como ausência, como relevo, como memória incorporada à superfície. O que foi retirado permanece, não como significado explícito, mas como presença silenciosa vazios explícitos.

III. *Ave Imaginatio*

A imaginação, como estruturante do processo artístico, é entendida aqui não apenas como faculdade criativa, mas como território de sobrevivência. As imagens internas que atravessam os trabalhos emergem de uma necessidade de elaboração simbólica diante de um contexto precoce de exigência, responsabilidade e controle. Introduzido muito cedo no mundo do trabalho e submetido a expectativas adultas antes do tempo, a imaginação tornou-se o único espaço possível de autonomia, prazer e construção de identidade diante de um cotidiano marcado por uma estrutura familiar rígida.

Em uma família evangélica pentecostal, ambiente no qual imagens, criaturas, fantasias e tudo aquilo que escapava a uma normatividade moral e simbólica muito restrita eram frequentemente associadas ao mal, ao demoníaco, ao que deveria ser reprimido. Seres imaginados, figuras híbridas, corpos bestiais, entidades estranhas eram nomeados, sem mediações, como algo maligno. A imaginação, ao mesmo tempo em que funcionava como refúgio e abrigo, era atravessada por uma sensação constante de transgressão. Havia uma vivência cotidiana de conflito entre bem e mal internalizados, em que partes fundamentais da minha identidade eram percebidas como algo que precisava ser escondido, contido ou combatido.

Criaturas, seres inventados, figuras animais, mitológicas ou alienígenas não surgem apenas como escolhas estéticas, mas como respostas simbólicas a um contexto de repressão. A cultura visual – desenhos animados, narrativas populares, imagens da cultura pop – era absorvida e imediatamente transformada, não para reprodução, mas para criação de outros corpos possíveis, outras formas de existência. Com o tempo, esse processo se sofisticou. A imaginação permaneceu como eixo, mas passou a operar por desenhos, pinturas, imagens mentais, psicodelia e erotismo de maneira menos literal e mais simbólica. As obras que emergem desse campo não partem de referências externas diretas, mas de imagens internas que se formam, se repetem e se transformam no interior da experiência, em *insights*.



Figura 18 - *Obrigações (Chaves)*, da série *Cosmosfera*, 2024. Acrílica sobre tela, instalação com chave e fita de cetim. 90 × 35,5 cm. Fonte: Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

III. I Hermenêutica do regurgitar

Sobre uma tela branca, apresento uma criatura híbrida de corpo cervídeo, corpo está capturado em um salto congelado – não há ponto de apoio, apenas o instante interrompido entre o impulso e a queda. No lugar da cabeça, surge uma grande flor rosada, planificada e delicada. O centro da flor, região responsável pela reprodução do grupo das plantas angiospermas²⁶, conecta-se diretamente à garganta da criatura. É desse ponto que emergem as chaves, presas a uma fita de cetim que atravessa a tela e desce até o espaço expositivo.

Em *Obrigações (Chaves)* (figura 18), trabalho diretamente com a ideia de obrigação como algo que não apenas se impõe de fora, mas que é internalizado, incorporado ao corpo e, em algum momento, precisa ser expelido. Desde o início do processo, eu sabia que essa obra não comportava excesso formal. Diferente de outras peças da série *Cosmosfera*, aqui optei por uma composição contida, objetiva e frontal. Trata-se de uma obra difícil para mim no plano afetivo, e precisamente por isso eficaz no plano simbólico. Não há conflito visual ostensivo; o conflito está compactado.

O gesto central da obra é o regurgitar. Não se trata de sangrar, oferecer ou doar: trata-se de expelir. As chaves não são apresentadas como símbolo externo, mas como algo que esteve dentro do corpo, engolido, acumulado, incorporado à

força. As chaves reforçam a ambiguidade. São símbolos clássicos de acesso, controle e poder, mas também de clausura. O fato de emergirem do interior da criatura sugere que a possibilidade de saída não está fora, está contida no corpo. Quando penso nesse gesto, penso em algo preto, denso, físico, que sai do espaço interno e irrompe no exterior. Vomitar chaves é vomitar obrigações, ordens, deveres. É expelir aquilo que, paradoxalmente, abre portas e ao mesmo tempo aprisiona.

A obrigação aparece aqui não como um sistema abstrato ou institucional visível, mas como algo que passa a habitar o corpo – e que só se torna visível quando é violentamente colocado para fora. Não se trata de uma libertação heroica. Trata-se de um gesto repulsivo. A criatura, quase simétrica, quase santa, não sofre passivamente: ela expulsa o conteúdo. O salto é livre e desimpedido, mas ocorre no mesmo instante em que algo belo e grotesco é regurgitado. Liberdade e repulsa acontecem juntas.

²⁶ Angiospermas são plantas com flores cujas sementes se desenvolvem no interior

de um ovário, posteriormente transformado em fruto (Raven; Evert; Eichhorn, 1996).

III. II Corpo, obrigação e possibilidade

O cervídeo não aparece aqui como símbolo naturalista. Interessa-me sua associação histórica com limiares, sensibilidade e trânsito entre mundos, mas deslocada de qualquer narrativa mitológica fechada. Planta e animal se fundem, garganta e órgão reprodutivo se confundem, delicadeza e força coexistem.

A criatura não toca o chão e não repousa. O vazio branco atua como sustentação, enquanto as chaves, pendentes, estabelecem uma relação direta com a gravidade e com o espaço real do espectador. O peso das chaves é literal. Elas completam a obra fora da tela. O salto congelado, a flor aberta e o ato de regurgitar produzem uma imagem simultaneamente serena e perturbadora.

Essa obra é moldada por experiências de obrigação, pela repulsa à imposição e pela sensação de carregar responsabilidades que não foram escolhidas. Ao mesmo tempo, ela nasce do desejo de expelir essas cargas sem negar que elas passaram, antes, pelo meu próprio corpo. Não se trata de negar a obrigação, mas de torná-la visível em um gesto que não elimina o sistema que as produz.



Figura 19 - *Dragão (Anabolizantes)*, da série *Cosmosfera*, 2025. Pintura acrílica sobre tela, ampolas de anabolizantes (enantato, durateston, trembolona e estanozolol) e fitas de cetim. 85 × 48 cm.
Fonte: Acervo do autor, 2025. Fotografia do autor.

III. III Emergência da flor

A obra *Dragão (Anabolizantes)* (figura 19) apresenta uma figura híbrida suspensa sobre um campo branco: um corpo de dragão alongado, com membros tensionados como se estivesse em deslocamento ou ataque. A criatura avança. No lugar da cabeça, emerge uma flor de estrelícia ou flor ave-do-paráíso (*Strelitzia regina*), cujas pétalas laranja e amarelas suscitam fogo, explosão e vitalidade orgânica. Essa substituição desloca imediatamente a criatura do campo da zoologia fantástica para um regime simbólico mais instável, no qual animal, vegetal e energia se confundem. Do corpo do dragão partem quatro fitas de cetim vermelho e descem verticalmente, extrapolando o limite da pintura e conectando-se a ampolas de anabolizantes: enantato, durateston, trembolona e estanozolol.

O processo deste trabalho se estrutura a partir de deslocamentos temporais e uma reativação da imagem. A figura do dragão surge inicialmente em 2018 como uma pintura autônoma, ainda desvinculada da lógica instalativa e da economia simbólica que mais tarde passaria a caracterizar a série *Cosmosfera*. Nesse primeiro momento, o dragão era principalmente uma figura mítica genérica, concentrando-se na ideia de misticismo, sem ainda assumir uma função conceitual precisa na série.

O retorno à obra em 2025 inaugura uma mudança decisiva. Não se trata de retomar a pintura para finalizá-la, mas de submetê-la a

um processo de releitura material e conceitual. O fundo é reduzido ao branco, instaurando um campo de silêncio visual. Em seguida, a tela passa a ser fisicamente atravessada por incisões, gesto que marca a transição da pintura enquanto superfície representacional para a pintura enquanto corpo suscetível à ferida, ao atravessamento e à conexão com o espaço expositivo.

A cabeça floral não pertence à configuração original do dragão: ela emerge tardiamente, pintada juntamente com as incisões e com a introdução dos elementos instalativos. A flor funciona como um índice de uma transformação interna da imagem. O florescimento ocorre quando o corpo já está ferido, atravessado e conectado a substâncias externas. A flor de estrelícia, com sua forma expansiva e cromaticamente vibrante, pode ser percebida como uma espécie de exteriorização das instâncias sensoriais e cognitivas da figura. Ao ocupar o lugar da cabeça, ela desloca a noção de racionalidade para um regime de percepção difusa, no qual pensamento e sensação se confundem. O florescer não é, portanto, um gesto de embelezamento, mas a materialização de um processo de intensificação sensorial que acompanha a reconfiguração do corpo da obra.

Em produções contemporâneas, como as de Hannah Yata, esse modo de operação imaginativa manifesta-se na ativação de um imaginário espiritual. Seus corpos femininos e

figuras híbridas funcionam como construções abertas, capazes de articular mitologias pessoais, formas geométricas e atmosferas etéreas. O sagrado, em suas obras, é

apresentado como experiência sensível e relacional, vivacidade e corporeidade intensas em suas obras.



Figura 20 - Yata, Hannah. *The Divine Barbarian*, 2023. Óleo sobre tela, 78 x 108 pol.
Fonte: Instagram oficial da artista.

Na pintura de Hannah Yata (figura 20), essa substituição da cabeça por uma estrutura floral e monstruosa demonstra uma operação semelhante. A figura não apresenta um rosto que organize a identidade. Olhos múltiplos, pétalas, ornamentos e cavidades se acumulam em um excesso. A cabeça deixa de ser centro de comando e torna-se campo de expansão. A exuberância cromática convive com sinais de morte. Essa coexistência tensiona a expectativa de que a flor seja símbolo de pureza ou renascimento. Aqui, ela é também

devoradora, guardiã, excesso que se coloca além da domesticação racional.

Há, em ambos os trabalhos, um deslocamento que me interessa da ideia de monstruosidade. O monstro aparece como forma ampliada de existência. Não se trata de um ser maligno ou benevolente, mas de uma entidade que encarna um enigma. Ambas as pinturas articulam uma mitologia própria, na qual o corpo é território de metamorfose contínua.

III. IV Força ferida

A presença explícita dos anabolizantes transfere a obra do campo da fantasia pura para uma crítica mais concreta à cultura do desempenho. Essas substâncias, socialmente associadas à força, virilidade e poder físico, carregam uma contradição fundamental: ao mesmo tempo em que prometem potência, comprometem a saúde do corpo a longo prazo. Na obra, essa contradição não é resolvida, pelo contrário, ela é mantida. Os anabolizantes aparecem como extensões do dragão, quase como órgãos externos. Eles não são demonizados nem glorificados; são apresentados como objetos liminares, situados entre cuidado e autodestruição, fortalecimento e adoecimento, ambiguidades recorrentes no processo criativo desses trabalhos.

A força que sustenta o dragão é a mesma que o ameaça. A força não aparece como estado pleno, mas como algo constantemente ameaçado. O dragão salta, avança, parece poderoso; mas seu corpo é perfurado, conectado a substâncias externas, dependente de um sistema artificial de sustentação. Essa imagem sintetiza uma das tensões mais recorrentes da série: a impossibilidade de uma potência absoluta. Toda força aqui é atravessada por fragilidade, toda elevação carrega uma queda em potencial. O dragão não é apenas símbolo de poder, é também o retrato de um corpo que tenta, incessantemente, tornar-se mais do que é, mesmo ao custo de se deteriorar no processo.

Na tradição cristã ocidental, o dragão figura como imagem do mal absoluto, associado diretamente a Satanás, conforme explicitado no livro do Apocalipse (12:7-9), no qual o dragão é derrotado e lançado à Terra após a batalha celestial. Essa leitura demonizante contrasta fortemente com outras tradições culturais — sobretudo orientais — em que o dragão simboliza vitalidade, potência vital, sabedoria e energia cósmica. Não se trata de um monstro externo, mas de uma metáfora do próprio corpo, entendido como território de projeção, desejo e o conflito por eles estabelecidos.

O dragão, aqui, é como corpo imaginário hipertrofiado, um duplo mítico que responde à experiência da construção do corpo físico. A obra desloca para o campo simbólico um processo comum na cultura contemporânea: a tentativa de compensar fragilidades subjetivas por meio do aprimoramento corporal e reafirmação de gênero. O dragão torna-se uma imagem de idealização extrema — não no sentido heroico clássico, mas como figura de excesso. Essa leitura se materializa nas incisões feitas na tela. Elas não são aleatórias: correspondem precisamente aos pontos do corpo humano onde comumente se aplicam esteroides anabolizantes — ombro, peito, coxa e glúteo. O gesto de ferir a tela funciona como analogia direta à perfuração da pele. A pintura é violada para que o corpo simbólico receba substâncias que prometem força, volume e desempenho. As

fitas vermelhas, que escorrem desses pontos, suscitam simultaneamente sangue, fermento e fluxo vital. No entanto, ao invés de terminarem em queda livre, elas conduzem às

ampolas, tornando ambígua a leitura do que escorre: não é apenas sangue, mas também medicamento, veneno, promessa e risco.

III. V Os percursos da imaginação

Compreender a arte a partir dos percursos da imaginação implica reconhecê-la como um campo de construção do imaginário coletivo e pessoal. A imaginação opera como uma força capaz de produzir mediações simbólicas entre matéria, corpo e espiritualidade. A criação do sagrado, nos trabalhos aqui analisados, ancora-se na capacidade da imaginação de transformar objetos e imagens em dispositivos simbólicos. Stanislav Grof explorou as capacidades criativas humanas sob as condições dos “Estados Não Ordinários de Consciência” (ENOC), oferecendo parâmetros para compreender como tais situações – sejam elas induzidas pelo uso de substâncias alucinógenas ou por práticas de meditação e frenesi religioso – podem proporcionar experiências criativas significativas. Segundo o autor, essas experiências vêm alterando a vida de bilhões de pessoas ao longo da história, atuando nos campos da arte, da religião e da ciência:

Mais frequentemente, a força criativa do universo é percebida como algo além de qualquer forma: pura consciência dotada de inteligência suprema e capacidade para criar cada um e todos os mundos experienciais, conhecidos e desconhecidos, físicos ou etéricos (Grof, 1994, p. 201).

Grof denomina esse estado de “experiência de consciência cósmica”, que, segundo ele, “provê importantes insights para aprofundarmos nosso conhecimento das mais altas formas de criatividade” (Grof, 1994, p. 205). Dentro das capacidades imaginativas possíveis, o autor define três principais formas de insights criativos vinculados às experiências transpessoais: a forma mais superficial, o “flash inspirativo” e a inspiração prometeica. Dentre essas, a mais pertinente para esta pesquisa é a última:

A terceira e mais alta forma de inspiração transpessoal é o impulso prometeico. Isso ocorre quando o artista, cientista, inventor, filósofo ou visionário espiritual tem uma súbita revelação durante a qual percebe um inteiro produto numa forma completa. O fato de um gênio inferir de forças transpessoais reflete-se na linguagem diária, quando, por exemplo, nos referimos a realizações extraordinárias como “Inspiração Divina” ou “Presente de Deus” (Grof, 1994, p. 206).

Essa forma de produção associada ao impulso prometeico permite compreender como determinadas obras – não apenas

da série aqui pesquisada – emergem como imagens mentais dotadas de uma forte coerência interna, antecedendo o processo material de execução. Não se trata de uma criação imediata ou automática, mas de um estado no qual a imaginação age de maneira integrada ao corpo e à percepção. Nesses momentos, busco instaurar um conjunto de fatores físicos e mentais: o fechamento dos olhos, a suspensão momentânea do controle racional, a escuta do fluxo de pensamentos e sensações, bem como a percepção dos movimentos mínimos e involuntários do corpo. A imagem não surge isolada, mas acompanhada por uma rede de associações simbólicas.

Esse processo pode ser compreendido como uma forma de abandono controlado, no qual não abdicoo da intencionalidade, mas a desloco para um regime de atenção não ordinária. A mente projeta espontaneamente a imagem, enquanto o corpo atua como mediador sensível entre o campo imaginativo e o gesto criador, permitindo que essa constelação simbólica se organize e se materialize no objeto artístico.

IV. A Matéria Apropriada

A partir de determinado momento da pesquisa, tornou-se evidente que não era mais possível sustentar a ideia de que o trabalho se organizava prioritariamente a partir de decisões conceituais prévias, às quais os materiais apenas responderiam. Em muitos casos, o que passou a ocorrer foi o inverso: a matéria começou a impor seus próprios ritmos, limites e direções, conduzindo o processo e a busca pelo meu próprio sagrado. "O sagrado se manifesta em algo completamente diferente de si mesmo" (Eliade, 1992). A matéria carrega memórias, afetos e temporalidades.

Certos elementos se impõem: reaparecem, permanecem na memória. A textura de uma pedra, o peso de um tecido, o som produzido por um gesto repetido, o ruído do atrito, o tempo de secagem, o escorrimento — tudo isso passa a ser linguagem. São informações que orientam decisões e constroem a lógica interna do trabalho que não depende exclusivamente da intenção inicial.

Os materiais, ao serem reiteradamente manipulados, tocados e observados, começam a adquirir valor para além da função utilitária. De maneira secular, certos gestos e matérias passam a constituir uma zona tangencial entre o cotidiano e o simbólico. Há uma espécie de sacralização difusa que acontece: um sagrado frágil, instável, que convive com o profano e dele

não se separa completamente, um sagrado que aspira à imanência.

Não há aqui a busca por uma purificação dos materiais ou por uma hierarquização entre o que seria elevado ou baixo. Ao contrário, interessam-me os vãos entre o puro e o impuro, entre o simbólico e o banal. É nesses espaços intermediários que o trabalho se constroi e que minha própria vivência se inscreve como experiência material. É esse contexto que o trabalho *Unção (Azeite)* exemplifica, pois explicita de maneira contundente a passagem para um modo de produção em que a matéria assume um papel decisório.



Figura 21 - *Unção (Azeite)*, da série *Cosmosfera*, 2024. Acrílica e folha de ouro sobre tecido cru, fita de cetim, frasco com azeite e parafina. 71 × 52 cm.
Fonte: Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

IV. I Estandarte, cruz e corpo

Unção (Azeite) (figura 21) é um trabalho que articula pintura, objeto, tecido e substância em um limite entre imagem sacra, estandarte ritualístico e dispositivo memorial. A obra se constroi a partir de materiais carregados de historicidade simbólica (madeira, tecido, ouro e óleo) e, diferente de outros trabalhos da série, aqui a pintura deixa de ser o núcleo da obra para se tornar um dos elementos de um campo material mais amplo, no qual cada substância carrega sua própria potência simbólica e afetiva.

Sobre o tecido está pintada uma criatura híbrida de corpo cervídeo com um corte na região da costela de onde escorre uma lâmina de sangue pictórico. Suas pernas são longas e começam a perder densidade à medida que se aproximam dos cascos, tornando-se progressivamente esbranquiçadas, quase etéreas. No lugar da cabeça, surge uma árvore: poucos galhos, poucas folhas, mas uma estrutura firme. Há um único fruto, vermelho intenso e brilhante, situado em posição de destaque. Por trás dessa árvore, como uma auréola, encontra-se um disco solar feito em folha de ouro, similar aos das iconografias cristãs e solares de tradições não europeias.

Unção (Azeite) nasce de uma relação íntima com o sagrado, marcada tanto por esperança quanto por dor. Diferente de uma crítica externa à religião, a obra se levanta a partir de uma vivência interna, corporal e emocional do rito. O trabalho leva a sério o gesto da unção com o óleo, como ato e como

portador da substância. Historicamente, ungir é investir alguém ou algo de autoridade. É um gesto de eleição. O que me interessa é o rito que deixa de ser apenas herança religiosa e passa a operar como tecnologia simbólica de transformação, em que a obra, assim como o frasco que porta o azeite, porta um estado latente de investir autoridade espiritual. Formalmente, a obra apresenta também uma dupla leitura que reforça essa constituição: estandarte e cruz. A ripa horizontal de madeira confere à peça uma estrutura cruciforme, enquanto o tecido solto e a fita vertical remetem à ideia de bandeira, de objeto ritual suspenso.

Em sua estrutura simbólica, os dois pregos que fixam o tecido insinuam, de forma discreta, mas contundente, a iconografia do martírio cristão da crucificação. O tecido se abre como braços estendidos, enquanto a fita vermelha desce pelo centro como um corpo. Mesmo sem contato físico direto entre fita e tela, ambos se articulam visualmente como uma única unidade corporal. Há, assim, múltiplos corpos coexistindo: o corpo estrutural da obra (madeira, tecido e fita), o corpo pictórico da criatura e o corpo simbólico crucificado.

IV. II Tinta e Ouro

A figura cervídea retoma um motivo recorrente na série, associado a estados de transição, sensibilidade e limiar. O cervo, historicamente vinculado a narrativas de sacrifício, renascimento e passagem entre mundos, aqui se funde à árvore. O fruto único, vermelho e brilhante,

ocupa uma posição central e hierárquica na imagem, condensando desejo, conhecimento e transgressão. Sua presença, associada à auréola dourada, tensiona continuamente pureza e queda, santidade e culpa.



Figura 22 - FLORENCE + THE MACHINE. *Dance Fever*. 2022. Capa do álbum.
Fonte: florenceandthemachine.net/.

O disco de ouro atua simultaneamente como auréola e como disco solar. Ele inscreve a figura em uma tradição iconográfica cristã, ao mesmo tempo em que a desloca para uma cosmologia mais ampla, anterior e não exclusivamente cristã. O dourado deixa de operar apenas como marcador de transcendência ou

santidade institucionalizada e passa a funcionar como campo de energia, presença e intensidade, evocando forças imanentes que atravessam o corpo e a imagem.

Nesse sentido, a referência à Florence Welch (da banda *Florence + The Machine*) e à estética do álbum *Dance Fever* (figura 22) revela uma dimensão importante da obra: a

afirmação de uma feminilidade mística não normativa, que atua como origem afetiva, sonora e estética do trabalho. Assim como no álbum, essa misticidade não se ancora em uma ideia de fragilidade ou idealização do feminino, mas em uma potência corporal concreta – ligada ao corpo da mulher, à postura, aos ciclos, à voz e à presença física como força ativa no mundo. O próprio título do álbum evoca as epidemias medievais da chamada “dança macabra” ou “dança compulsiva”, nas quais corpos eram tomados por movimentos involuntários e coletivos. Essa referência histórica insere a experiência artística em uma genealogia de êxtase e descontrole, em que o corpo ultrapassa os limites da racionalidade.

Embora contemporâneo, o álbum mobiliza uma sonoridade ritualizada que remete a formas

IV. III A árvore da vida

A árvore figura de modo recorrente nas culturas humanas como um dos símbolos mais densos e persistentes associados à vida, ao conhecimento e à estrutura do mundo. Quando integrada a uma visão religiosa da Vida, a vegetação passa a expressar significados que vão além do seu ciclo biológico, incorporando ideias de regeneração, juventude eterna, saúde e imortalidade. Eliade destaca que a noção de uma realidade absoluta é frequentemente simbolizada pela imagem de um fruto extraordinário, associado à árvore sagrada:

arcaicas de invocação. As batidas repetitivas, a construção progressiva das camadas sonoras e os contrastes entre contenção e explosão instauram uma dinâmica próxima do transe. Essa atmosfera foi decisiva para a constituição da obra, tanto no tempo de execução quanto na emergência de seus elementos simbólicos, animais, vegetais e celestiais, que se articulam como manifestações de uma energia em expansão.

A figura habita um campo simbólico onde o cristão, o pagão e o arcaico não se anulam, mas coexistem em tensão. O disco solar-auréola não fixa um sentido, mas abre a imagem para uma cosmologia híbrida, na qual o sagrado se manifesta como força imanente, corporal e afetiva, mais próxima do rito e da experiência do que da crença ou da doutrina.

A ideia religiosa da realidade absoluta é simbolicamente expressa, entre tantas outras imagens, pela figura de um “fruto miraculoso” que confere, ao mesmo tempo, imortalidade, onisciência e onipotência e que é capaz de transformar os homens em deuses (Eliade, 1992, p. 73-74).

É nesse contexto que emergem figuras como a Árvore da Vida, a Árvore da Sabedoria ou a árvore gigante que sustenta o mundo, imagens que atravessam mitologias distintas e reaparecem de forma recorrente no imaginário humano. Essas árvores não

representam exemplares botânicos específicos, mas condensações de uma estrutura. Segundo Eliade, é precisamente nessas imagens da árvore cósmica, da imortalidade ou da ciência que o valor religioso da vegetação se manifestam de modo mais claro:

É nesses símbolos de uma Árvore cósmica, ou da imortalidade ou da Ciência, que se exprimem com o máximo de força e clareza as valências religiosas da vegetação. Em outras palavras, a árvore sagrada ou as plantas sagradas revelam uma estrutura que não é evidente nas diversas espécies vegetais concretas (Eliade, 1992, p. 74).

A árvore sagrada não é sagrada por suas características físicas específicas, mas por encarnar

um arquétipo. Ela funciona como imagem exemplar da vegetação enquanto princípio de vida e todo o cosmos. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs*, a árvore representa um modelo de pensamento que privilegia a origem, a unidade e a linearidade, em oposição ao rizoma, que opera por multiplicidade e conexão horizontal. No entanto, essa crítica não anula a força simbólica da árvore; ao contrário, evidencia sua centralidade histórica como imagem organizadora do mundo, justamente por aquilo que ela hierarquiza. Seja como Árvore da Vida, da Sabedoria ou do Mundo, ela persiste como uma imagem que não apenas representa a vida, mas propõe formas de compreendê-la, organizá-la e simbolizá-la.

IV. IV Azeite, culpa e repetição

O frasco de azeite é o elemento mais diretamente ligado à experiência autobiográfica. Ele remete aos rituais de unção em igrejas evangélicas pentecostais, nos quais o óleo é aplicado na testa do fiel como sinal de bênção, cura e transformação espiritual. Aqui, no entanto, o frasco está fechado. Selado. O óleo está presente, mas inacessível. Esse gesto desloca a substância do campo da eficácia ritual para o campo da memória.

O rito da unção aparece como momento de esperança intensa — a expectativa de transformação, correção ou apagamento de um desejo considerado errado. O êxtase momentâneo após a oração contrasta com a frustração posterior, quando

os efeitos simbólicos do rito se dissipam. Esse ciclo — esperança, alívio, retorno, culpa — estrutura a obra de maneira silenciosa. O óleo, enquanto substância sagrada, atua apenas temporariamente. Quando seu efeito simbólico cessa, resta o sentimento de falha pessoal, como se o corpo fosse o responsável por “estragar” o sagrado. A obra fixa esse intervalo: o hiato entre o toque do óleo e o retorno do desejo.

A partir deste trabalho, torna-se evidente uma inflexão na poética da série. A força da obra reside na potência intrínseca dos materiais. Madeira, tecido, ouro e óleo já chegam carregados de sentido. E a pintura atua como elemento de costura simbólica, organizando e

contextualizando essas forças materiais, mas sem dominá-las.

O tecido cru, sem chassi, responde diretamente às condições ambientais do espaço em que se encontra. A variação de umidade e temperatura provoca alterações graduais em sua tensão, fazendo com que o suporte se curve, relaxe ou se retraia ao longo do tempo. Essas transformações não são controladas nem totalmente previsíveis; a obra reside em um regime de instabilidade contínua.

Esse movimento sutil conferiu ao trabalho uma qualidade quase respiratória, como se o corpo simbólico da obra estivesse em

estado de vigília permanente. Não se trata de um movimento espetacular ou performativo, mas de uma modulação lenta, quase imperceptível. O deslocamento do tecido não se apresenta como efeito a ser exibido, mas como consequência material de sua própria condição. Essa resposta ambiental aproxima o trabalho de um regime de presença mais próximo do orgânico do que do objeto. O tecido deixa de funcionar apenas como suporte pictórico e passa a atuar como matéria sensível, reforçando sua corporeidade. A imagem coexiste com um corpo que respira, situado e implicado no tempo.

IV. V Matéria e Substância

No trabalho o azeite comparece como substância carregada de usos simbólicos históricos, vinculados à cura, à consagração e à passagem, operando diretamente sobre o corpo e a matéria. Alvarenga (2016) discute a presença recorrente das relações entre forma e matéria em práticas artísticas contemporâneas, apontando aproximações com procedimentos alquímicos. Segundo a autora:

As relações entre forma e matéria estão presentes em procedimentos de um conjunto de práticas artísticas contemporâneas e um conjunto de procedimentos identificados também na alquimia. Para determinar essas relações entre forma e matéria no conjunto desses procedimentos, recorreremos ao uso de metáforas e relações analógicas que são modos tanto da ciência quanto das artes

de acessar o conhecimento (Alvarenga, 2016, p. 17).

A matéria, nessas práticas é compreendida como elemento dotado de propriedades simbólicas e metafóricas, cuja ativação ocorre por meio do gesto artístico e da manipulação direta das substâncias. Na Arte Povera, por exemplo, essa abordagem manifesta-se de maneira evidente. Conforme aponta Maraniello (2014), ao tratar da produção de Mario Merz:

Na segunda metade da década de 1960, sua produção voltou-se para a busca da essência das relações entre a natureza, o homem e a arte. O artista passou a trabalhar com as qualidades metafóricas dos materiais, explorando o contraste entre elementos naturais em estado bruto e produtos industriais (Maraniello, 2014, s.p.).

O uso de materiais naturais e industriais em tensão explicita a dimensão simbólica da matéria e sua capacidade de condensar relações entre cultura, natureza e ação humana. Um processo, com suas diferenças, parecido com o que Eliade descreve como hierofania. Na leitura junguiana da alquimia, o conflito se dá perante a perspectiva cristã tradicional: “enquanto que do ponto de vista católico se enfatiza a presença atuante de Cristo, o alquimista se interessa pelo destino e

pela redenção manifesta das substâncias” (Jung, *Psicologia e Alquimia*, p. 324). E acrescenta: “ele não visa sua própria salvação pela graça de Deus, mas a libertação de Deus das trevas da matéria” (Jung, *Psicologia e Alquimia*, p. 324). Nessa perspectiva, a matéria é compreendida como portadora de uma dimensão simbólica e espiritual que não se encontra separada do mundo físico. Nesse contraste matéria e divino, o alquimista cria uma relação recíproca com Deus, e de plena atividade.



Figura 23 – ABRAMOVIĆ, Marina. *Generator*. Instalação realizada na Usina da Arte, Pernambuco. Fotografia: Andréa Rêgo Barros.
Fonte: CASACOR.

Práticas artísticas contemporâneas, como a obra *Generator* (figura 23) de Marina Abramović, propõe experiências diretas entre corpo e matéria. Instalada na Usina da Arte, em Pernambuco, a obra utiliza pedras e cristais brasileiros, especialmente quartzo rosa proveniente de Minas Gerais, organizados em um muro de

aproximadamente 25 metros de comprimento. O público é convidado a interagir fisicamente com as pedras, apoiando cabeça, coração e abdômen sobre elas. Nesse tipo de prática, a matéria é uma forma de ativação do sagrado. A experiência ocorre no contato direto, na presença física e na duração do gesto. A força que aqui interessa é a

da projeção do sagrado presente na própria matéria, ou na ruptura simbólica dos objetos, expondo aquilo que se encontra inscrito em suas substâncias.

V. Circuitos Arquetípicos

Os símbolos que atravessam este conjunto de obras não se apresentam como escolhas conscientes nem como estratégias formais deliberadas. Eles retornam sob diferentes configurações materiais, atravessando séries e processos, frequentemente à revelia da intenção. Essa recorrência de certos elementos – o disco solar, o óleo, a cruz, a verticalidade, a matéria que escorre ou se fixa, o sangue – impede que sejam tratados apenas como decisões compositivas ou como derivações diretas da biografia. Mesmo quando atravessam memórias íntimas, ligadas à família ou à experiência religiosa, esses símbolos se projetam para além do campo pessoal.

É nesse ponto que noções como arquétipo e hierofania tornam-se mais evidentes, não como fundamentos do fazer, mas como instrumentos de leitura posterior. Elas não explicam a origem dos símbolos, mas ajudam a compreender sua persistência: por que determinadas formas retornam, por que certos signos permanecem ativos mesmo quando se tenta evitá-los, e por que alguns elementos parecem se impor ao trabalho como necessidade, e não como escolha.

Este subcapítulo parte, portanto, de uma constatação que atravessa todo o processo: os arquétipos não são mobilizados como repertório. Eles emergem como forças que atravessam a matéria, o gesto produtivo e a imagem. Não se trata de usar

símbolos arquetípicos, mas de reconhecer que, em muitos momentos, é o trabalho que se torna lugar de passagem para algo que excede a vontade do artista.



Figura 24 - *Grande Mãe (Crânio de Ovelha Prenha que Morreu Atacada por um Cão)*, da série *Cosmosfera*, 2024. Pintura acrílica sobre tela e instalação tridimensional com crânio real e fitas de cetim. 108 × 40 × 16 cm. **Fonte:** Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

V. I Mediação Materna

Grande Mãe (Crânio de Ovelha Prenha que Morreu Atacada por um Cão) (figura 24) é um trabalho que se constitui a partir de uma sequência de acontecimentos que se acumulam ao longo do tempo. Nesse sentido, reconheço que meu papel aqui não é o de autor soberano, mas o de alguém que media e responde a forças simbólicas que se impõem durante o processo.

O trabalho começa a se delinear no início de 2024, a partir de um desenho que fiz de maneira

intuitiva (figura 25), em um momento de intensa excitação criativa anterior ao ingresso no mestrado. Nesse esboço inicial, a figura já possuía uma estrutura muito próxima da versão final, ainda que apresentasse diferenças importantes, como pés humanos e a intenção de utilizar fitas azuis conectadas a uma coluna vertebral animal. Esse desenho foi esquecido. Arqueei-o sem qualquer elaboração conceitual posterior.



Figura 25 - Diário de artista: Grande Mãe com ossos, 2024. Grafite e lápis de cor sobre papel.
Fonte: Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

Meses depois, uma série de acontecimentos reativou essa imagem. Uma ovelha do sítio dos

meus pais foi morta em um ataque de um cão. Essa ovelha estava prenha, e o feto morreu junto com

ela. Esse fato me atravessou de forma muito direta, introduzindo concretamente no meu cotidiano a imagem da maternidade interrompida e do sacrifício involuntário.

Algum tempo depois, minha mãe me entregou o crânio dessa ovelha. Esse gesto foi especialmente significativo, pois ela não gosta de

V. II O Circuito do Sacrifício

Realizo dois cortes literais na tela, localizados na região correspondente às mãos da figura. Por esses cortes faço passar uma fita de cetim vermelho intenso, cuja cor remete diretamente ao sangue. A fita desce a partir de uma das mãos, atravessa um crânio real de ovelha incorporado tridimensionalmente à obra, passando por uma cavidade ocular, contornando a parte posterior do crânio e atravessando a outra cavidade, para então retornar à tela pela mão oposta da figura. Esse percurso não se revela de imediato. Ele exige atenção e proximidade. Para mim, esse gesto era fundamental: eu não queria que o sacrifício se impusesse como espetáculo, mas que fosse descoberto lentamente, quase como um segredo.

V. III A Grande Mãe

No decorrer desta pesquisa, o contato com a teoria dos arquétipos formulada por Carl Gustav Jung revelou-se fundamental, especialmente no que diz respeito ao arquétipo da Grande Mãe. Esse arquétipo concentra forças aparentemente contraditórias,

crânios ou ossos. Ela não conhecia o desenho que eu havia feito meses antes, nem o trabalho que estava em gestação. Ainda assim, tornou-se mediadora material de um elemento central da obra. Nesse momento, algo se fechou simbolicamente para mim: a mãe entregava o crânio da mãe.

Ao cortar a tela, ela deixa de ser apenas suporte. Ela se torna um corpo. Um corpo ferido, atravessado, que participa ativamente do circuito simbólico da obra.

Esta é a primeira obra da série *Cosmosfera* em que aparece um corpo humano feminino. Ainda assim, esse corpo não se apresenta como entidade autônoma ou idealizada. Ele é atravessado por vegetabilidade, animalidade e morte. Não penso essa fusão como metáfora ilustrativa. Para mim, trata-se de uma continuidade ontológica: mulher, planta e ovelha participam do mesmo campo vital, sem hierarquia clara entre os reinos. O cordeiro morto nunca aparece materialmente, mas sua ausência se sustenta na ambiguidade latente de mãe e filho.

nutrição e destruição, acolhimento e morte, origem e fim, configurando-se como uma matriz simbólica profundamente ambivalente. Sua presença atravessa diferentes culturas e sistemas religiosos, manifestando-se em figuras como Maria, mãe de Cristo (figura 26);

Iemanjá (figura 27), divindade materna dos mares; e Kali (figura 28), deusa hindu associada à destruição e à renovação. Apesar de suas diferenças históricas e culturais,

essas figuras compartilham uma potência feminina que tanto gera quanto ameaça, protegendo e aniquilando.



Figura 26 - Virgem Maria, pintura devocional cristã (autor desconhecido).

Fonte: WE ARE CATHOLIC - Glories of Jesus and Mary.



Figura 27 - SILFERR, Angelita. Iemanjá. [s.d.].
Fonte: FWA.

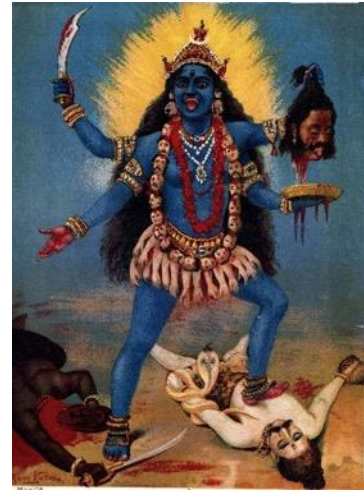


Figura 28 - VARMA, Raja Ravi. Kali, (1880).
Fonte: Wikipédia.

Essa revelação pode ser relacionada à imagem da Deusa, conforme discutida por Christ. Embora essas divindades apresentem origens, funções e narrativas distintas, compartilham fatores correlatos, sobretudo sua relação direta com o corpo feminino e com os processos de geração, transformação e dissolução da vida. Mircea Eliade reforça essa compreensão ao associar a sacralidade do feminino à sacralidade da Terra, afirmando que: “A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal” (Eliade, 1992, p. 72). Nesse sentido, a Grande Mãe não se limita a um símbolo de cuidado ou geração, mas se dá em um princípio cósmico que inclui

também a morte, a decomposição e o retorno à matéria. A obra, antes mesmo de racionalizá-la em seu processo de produção, mobiliza imagens de gestação interrompida e restos orgânicos, aproximando-se dessa compreensão ampliada do feminino sagrado, no qual vida e morte não se opõem, mas se implicam mutuamente.

Em determinadas configurações simbólicas, a Anima pode aproximar-se das imagens da Grande Mãe, especialmente em suas expressões mais arcaicas e poderosas. Nesse cruzamento entre *Anima* e Grande Mãe, a obra articula tanto os aspectos positivos quanto os aspectos sombrios do feminino arquetípico, conforme descritos por Jung e por seus continuadores.

Assim, a Grande Mãe não apenas representa uma figura simbólica, mas encarna um campo de forças psíquicas e culturais que atravessam

o imaginário, o corpo e a matéria, reforçando a ambivalência como núcleo que estrutura o sagrado.

V. IV Discos Solares

Em diferentes mitologias, o paraíso é descrito como um espaço reluzente, composto por metais preciosos e pedras luminosas, reforçando a associação entre brilho, pureza e divindade. Textos sagrados recorrem com frequência a essas substâncias para expressar experiências espirituais consideradas elevadas ou inefáveis. Stanislav Grof observa que, em ENOC's, indivíduos relatam experiências de identificação simbólica com metais e pedras preciosas, frequentemente descritas como dotadas de uma "qualidade mística, brilhante e sobrenatural" (Grof, 1994, p. 135).

A luz, nessa situação, não atua apenas como elemento visual, mas como experiência sensível e simbólica que atravessa corpo e percepção. A luz, enquanto manifestação do sagrado, esteve historicamente associada à transcendência e à presença do divino (figuras 29, 30, 31 e 32). O halo, presente em ícones religiosos e em múltiplas tradições artísticas, constitui um dos exemplos mais recorrentes dessa relação entre luz e sacralidade.

O halo, enquanto emanção luminosa que circunscreve a cabeça de figuras santificadas, estabelece uma relação direta com a noção de aura espiritual, mas também com uma tentativa histórica de

visualização do invisível. Sua recorrência em diferentes contextos culturais revela um esforço persistente de tornar perceptível um estado de existência que não pertence inteiramente ao mundo ordinário. Nos discos solares do Egito Antigo, como na iconografia de Rá, o halo não apenas sinaliza a divindade, mas afirma uma lógica cosmológica na qual a luz é princípio organizador da vida e do tempo. Nas representações budistas de Gandara, a auréola é um índice de iluminação espiritual, indicando um estado de consciência expandida. Já nos ícones cristãos, como o Cristo Pantocrator da Catedral de Monreale, o halo cruciforme funciona como marca visual da consubstanciação entre o humano e o divino. Em todos esses casos, o halo não representa o sagrado, mas o delimita, criando um campo visual de suspensão e reverência.



Figura 29 – Rá com disco solar, ícone do deus solar egípcio, símbolo do sol e da luz.
Fonte: Wikipédia.



Figura 30 – Buda de pé (Gandhara), séculos I-II d.C., ilustrando o halo na iconografia budista.
Fonte: Wikipédia.

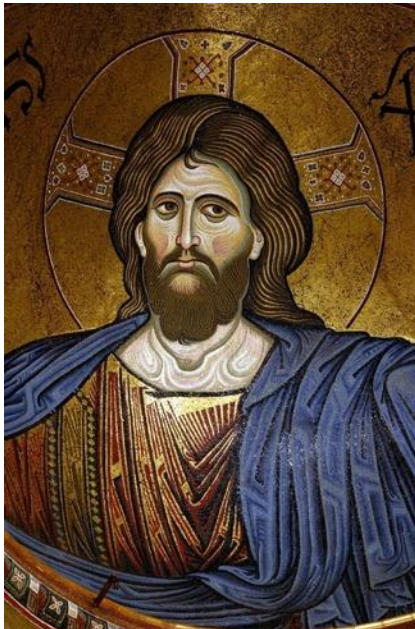


Figura 31 – Cristo Pantocrator, mosaico na Catedral de Monreale, mostrando o halo cruciforme no cristianismo medieval.
Fonte: Wikipédia.



Figura 32 – Pisanello, *Virgem com o Menino e santos*, década de 1430, com variações de halo na pintura renascentista italiana.
Fonte: Wikipédia.

Essa lógica visual se encontra também na pintura mais recente, particularmente nas representações precursoras desse estilo já no modernismo com os *Altarpieces* (figura 33) de Hilma af Klint, onde formas circulares, campos luminosos e estruturas geométricas reconfiguram a tradição do halo em chave não dogmática. Em suas obras, a luz deixa de funcionar como

atributo de uma figura centralizada e passa a estruturar o próprio espaço pictórico, dissolvendo hierarquias e deslocando o sagrado da representação para a experiência. O espiritual, nesse contexto, não é ilustrado nem narrado, mas instaurado como campo simbólico e perceptivo, no qual a imagem opera como meio de acesso a estados de transição e transformação.

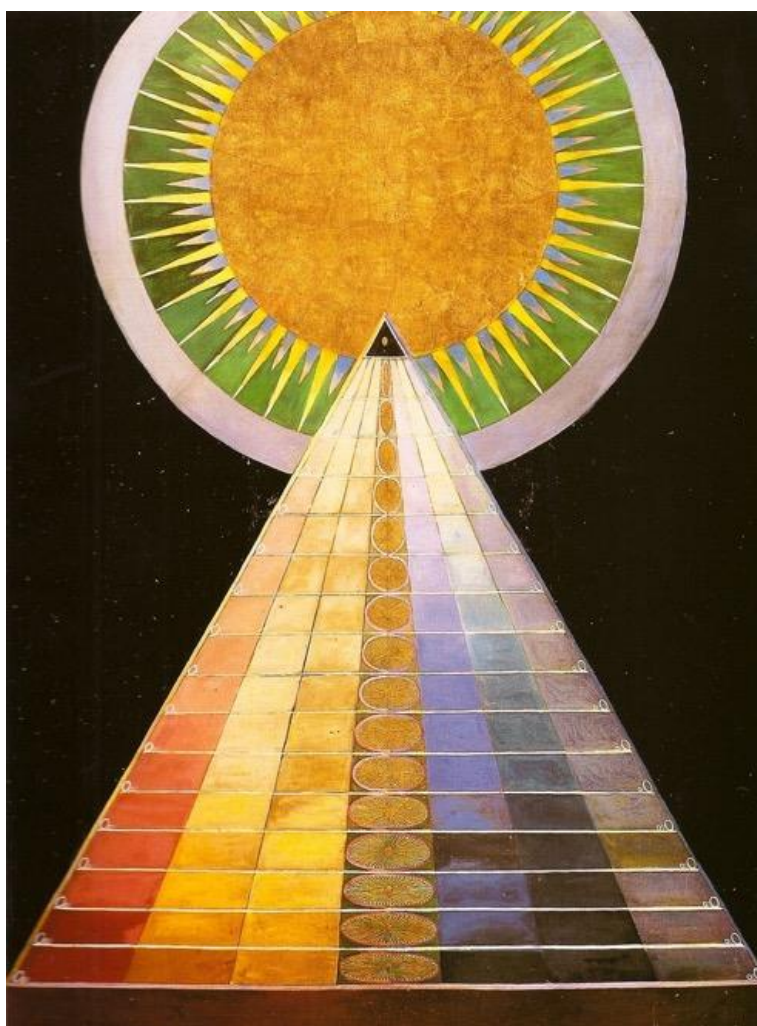


Figura 33 – *Altarpiece No. 1, Group X* (1915), pintura abstrata de Hilma af Klint, papel e têmpera/óleo.

Fonte: Wikimedia Commons.

Os símbolos aqui mobilizados não operam apenas como referências históricas ou iconográficas distantes,

mas como elementos constitutivos da forma da experiência do sagrado. Eles se manifestam na matéria, nos

instantes de transição, naquilo que simultaneamente separa e conecta. A água, com seu movimento incessante, purifica e dissolve; os halos de luz recortam presenças, sugerindo algo que se revela e, ao mesmo tempo, escapa. Esses elementos não funcionam como signos abstratos, mas como camadas simbólicas que atravessam minha vivência, meu processo criativo e minha percepção do sagrado. O disco solar assume o papel de operar como imagem de limiar: não aponta para uma transcendência distante, mas instaura um campo sensível no qual o ordinário é atravessado por uma dimensão outra.

VI. Sacrifício ao Sagrado

Nos trabalhos aqui reunidos a ritualização acontece no próprio ato de criar, entendido como um processo de busca: uma caça por aquilo que realmente carrega valor, peso e significado dentro desse sistema “cosmosférico”. Criar é permanecer em estado de atenção. O ritual se dá durante o processo, como uma forma de afinar a percepção e sustentar escolhas. Na maioria das obras, o objeto incorporado não é um resto, resíduo ou sobra do mundo. Ao contrário, trata-se de algo que possui custo, que pode fazer falta, que carrega um valor de vida, de uso ou de memória. Esses objetos são extraídos, deslocados de seus contextos originais para inscrever no trabalho um lastro do real que não pode ser fornecido pela pintura.

É esse lastro que ritualiza o processo. O gesto de escolher, retirar, deslocar e sustentar um objeto no campo da obra implica uma operação simbólica fundada na crença de que os materiais carregam experiências, resistem à forma e exercem agência. Algo foi tomado, algo foi interrompido em seu fluxo anterior, e o que ganha força é sua presença anímica.

O objeto opera como antítese e, ao mesmo tempo, como complemento íntimo da pintura. Enquanto o campo pictórico tende à projeção imaginária, à expansão simbólica e à abertura interpretativa, o objeto ancora o trabalho em uma dimensão concreta, quase irreduzível. Objeto e pintura

coexistem, cada qual sustentando seus próprios símbolos e exercendo poderes de agência distintos, porém submetidos à relação.

O gesto afirma uma fé no processo, no tempo do fazer e na potência dos encontros entre matéria, corpo e imaginação. Assim, o processo artístico se configura como um campo ritual secular, porém crente. Crente na capacidade de produzir sentido, na capacidade dos objetos de carregar memória e na capacidade da imaginação de articular essas forças em uma forma sensível. Criar torna-se um modo de fazer escolhas ritualizadas.



Figura 34 - Sacrifício (TARV), da série Cosmosfera, 2023. Acrílica sobre tela e instalação com chave e fita de cetim. 181 × 85 cm. Fonte: Acervo do autor, 2023. Fotografia do autor.

VI. I Ritualização da Medicação

*Sacrifício (TARV)*²⁷ (figura 34) é uma obra produzida ao longo de um período estendido, entre 2021 e 2023, e carrega em sua própria temporalidade a ideia de um gesto que não se encerra. Desde o início, não me interessava representar o ato do sacrifício como evento pontual, heroico ou redentor, mas trabalhar o estado contínuo de exigência sacrificial que atravessa corpos, crenças e sistemas de cuidado.

A obra nasce do atrito entre pintura e objeto, entre imagem e materialidade biomédica, entre o imaginário religioso que herdei e um corpo contemporâneo atravessado por protocolos de saúde, estigmas e regimes de controle. Ao longo do processo, percebi que não estava apenas construindo uma imagem, mas organizando um campo simbólico onde fé, ciência, sexualidade e sobrevivência se tangenciam.

No lugar do pescoço e da cabeça, surge uma planta ressecada e distorcida. Busquei conscientemente uma aproximação com a imagem da sarça bíblica, descrita como a planta em chamas através da qual Deus se comunica com Moisés. Recorrentemente, plantas aparecem como mediadoras do sagrado. Aqui, porém, a planta está seca, morta, ainda que carregue um potencial de movimento em seus galhos finos e

afiados. Acima dessa forma vegetal, paira uma coroa de espinhos, nos mesmos tons terrosos, suspensa como uma auréola. Ela evoca diretamente a iconografia de Cristo, mas sem luminosidade, sem transcendência evidente.

No centro da composição, fitas de cetim vermelho atravessam a tela, emergindo do interior do corpo da criatura, “por entre as costelas”, evocando a ferida aberta no corpo de Cristo pelo golpe da lança de *Longinus*. Conforme relatado no Evangelho de João (19:34), “Um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água.” Esta perfuração é considerada a quinta das Cinco Chagas de Cristo. A lança se tornou símbolo da dor sacrificial e da revelação do sagrado na tradição cristã (Encyclopaedia Britannica, 2026). Essa referência não é meramente simbólica; remete à tradição de hierofanias e ao ato de violência sacralizada, tornando visível a tensão entre o sagrado e o profano. As fitas escorrem para fora da pintura, conduzindo o olhar até um tubo de coleta sanguínea, e ali se depositam comprimidos de medicação TARV (figura 35). O sangue que não cai é contido, examinado, transformado em instrumento de prevenção, em um gesto de vigilância sobre o corpo e a vida.

²⁷ A terapia antirretroviral (TARV) consiste no uso combinado de medicamentos antirretrovirais para controlar a infecção pelo HIV, inibindo a multiplicação do vírus no organismo e prevenindo o enfraquecimento do sistema imunológico. A

adesão contínua à TARV é enfatizada para garantir a supressão viral e a melhora da qualidade de vida das pessoas em tratamento (Brasil, 2023).



Figura 35 – Tubo de coleta com medicação TARV: detalhe da obra *Sacrifício (TARV)*, da série *Cosmosfera*, 2023. Fonte: Acervo do autor, 2023. Fotografia do autor.

A justaposição entre a ferida mítica e os elementos contemporâneos da saúde sexual aponta para as formas sutis de estigmatização e monitoramento. O corpo da pessoa que convive com a doença permanece marcado, mesmo quando tratada; a sexualidade e o próprio organismo tornam-se

terreno de alerta constante, e cada gesto, cada prevenção, é carregado de tensão. A obra não apenas revisita a história religiosa; para além disso, busco nela uma reflexão sobre como o corpo doente é socialmente atravessado, como a vulnerabilidade se torna visível e simbólica.

VI. II A Manutenção do Sacrifício

O trabalho se estabelece a partir de uma tensão contínua entre o sagrado e o profano, sem a pretensão de resolvê-la. O “sangue” que escorre sob a forma de fita vermelha convoca um campo simbólico no qual se acumulam sentidos tradicionalmente associados ao sacrifício: pureza, morte, culpa, doença, redenção. Contudo, esse sangue não se fixa no regime da representação religiosa. Ele é imediatamente interceptado por um dispositivo biomédico,

conduzido ao tubo de coleta e convertido em medicação. O gesto sacrificial não culmina em transcendência; ele se prolonga em um circuito técnico de preservação da vida. A passagem do símbolo ao dispositivo não anula o sagrado, mas o desloca para um regime de funcionamento contínuo.

O medicamento mantém a vida, mas o faz por meio da repetição, da disciplina e da adesão ininterrupta. Sua ação não se esgota em um ato de cura pontual, mas

instaura uma temporalidade específica: a da manutenção. Essa lógica repercute de maneira perturbadora a estrutura do sacrifício, não mais como evento excepcional, mas como prática reiterada, administrada e cotidiana. Retornemos a reflexão de Han, que permite compreender esse deslocamento ao definir o sacrifício não como perda produtiva, mas como interrupção:

A sociedade obcecada pela produção não tem acesso ao jogo forte, à morte como intensidade de vida. [...] Sacrificium (sacrifício) significa geração de coisas sagradas. O sagrado pressupõe uma desprodução. A totalização da produção dessacraliza a vida (Han, 2021, p. 44).

Ao enfatizar que o sagrado depende de uma suspensão da lógica produtiva, Han aponta para a incompatibilidade entre transcendência e gestão profana da vida. No contexto da obra, o que se observa é um sacrifício esvaziado dessa suspensão. Não há interrupção absoluta do fluxo, mas sua continuidade regulada. O cuidado não rompe a lógica da produção, mas se dá por breves fissuras cotidianas sob a forma de autogestão da sobrevivência.

VI. III Materialidades Políticas

O tubo de coleta sanguínea, os comprimidos, a fita de cetim são elementos que introduzem o campo da saúde pública, da sexualidade, do risco, do controle institucional. Ao mesmo tempo, funcionam como relíquias contemporâneas: pequenos

A criatura apresentada pode ser compreendida como uma figura sacrificial deslocada, cuja condição não é a redenção futura, mas a permanência no tempo. Jung entende essa condição de sacrifício enquanto processo de transformação que não se limita ao plano consciente: “a substância e a força motivadora do drama do sacrifício consistem numa transformação energética em si inconsciente, da qual o eu toma consciência” (Jung, 1995, p. 413). A partir de Jung, o sacrifício pode ser compreendido menos como um gesto moral ou litúrgico e mais como um processo de transmutação do corpo, da psique e da matéria. O corpo não alcança um estado final de redenção, mas habita um limiar contínuo entre vulnerabilidade e preservação. Não se trata de criar simulações ritualísticas, mas de projetar o sagrado como algo imanente à matéria, exposto em sua fragilidade e em sua potência. Ao quebrar simbolicamente os objetos ou ao evidenciar o divino inscrito em sua substância, o trabalho coloca o sacrifício entre o campo da representação e o da permanência material.

artefatos carregados de poder simbólico, capazes de decidir quem vive, quem adocece, quem é considerado limpo ou impuro. Os elementos externos à pintura completam a obra no espaço expositivo, exigindo do espectador

uma postura corporal específica: olhar para cima, acompanhar o escorrimento, reconhecer o objeto.

Sacrifício (TARV) atravessa tanto a tradição iconográfica cristã do martírio quanto práticas artísticas e cosmologias que recusam separações rígidas entre humano, animal e vegetal. A presença da coroa de espinhos, da ferida aberta e do sangue estabelece um diálogo

com a imagética cristã do sacrifício, como um corpo oferecido e permanentemente exposto à dor como condição de redenção. No entanto, esse repertório é deslocado para um campo de ambiguidade crítica, no qual o sacrifício deixa de ser um evento excepcional e passa a operar como estrutura contínua que regula corpos e subjetividades.

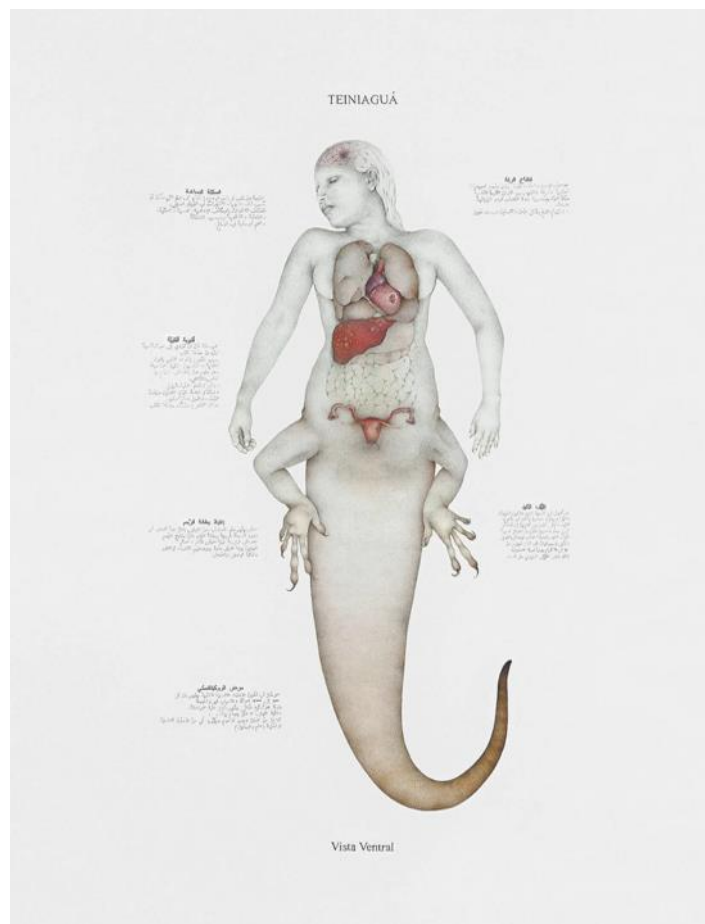


Figura 36 - Teiniaguá - Vista Ventral, 2008-2012. Acrílica e grafite sobre tela, 190 x 110 cm.
Fonte: walmorcorrea.com.br

Essa instabilidade também se manifesta em produções artísticas contemporâneas como as de Walmor Corrêa, cujos corpos híbridos tensionam sistemas científicos, religiosos e simbólicos ao expor as classificações que sustentam o

pensamento ocidental moderno. Em trabalhos como Teiniaguá²⁸ – Vista Ventral (2008–2012) (figura 36), a hibridação mantém as contradições visíveis, evidenciando a artificialidade das fronteiras entre natureza, mito e ciência. Nesse tipo de contexto, formas biológicas deixam de ser apenas elementos naturais para assumir funções simbólicas afetivas.

A inserção de objetos reais na pintura – tubo de coleta sanguínea, comprimidos e fitas estabelece um diálogo com a compreensão do sacrifício como processo psíquico de transformação que se manifesta simbolicamente na matéria. Como afirma Jung:

Não importa que animal é sacrificado ou qual deus é representado por este animal; o importante e somente que se realize um ato de sacrifício, ou melhor, que no inconsciente ocorra um processo de transformação cuja dinâmica, conteúdos e sujeito são em si inconscientes, mas indiretamente afloram ao consciente ao estimularem o material disponível de ideias e por assim dizer se revestirem com ele, como o dançarino com peles de animais e os sacerdotes com as peles dos homens sacrificados (Jung, 1995, p. 413).

O sacrifício, no trabalho, não se define pelo que é oferecido, mas pelo processo de transformação que a obra torna visível. O uso de materiais associados à sobrevivência

e à gestão da vida não substitui o sagrado, mas expõe sua ação deslocada: um sagrado que não redime, que não promete transcendência; mas que ainda assim exige adesão contínua. Não me interessa afirmar se o trabalho é blasfemo ou devocional; interessa manter esse conflito em aberto.

Sacrifício (TARV) inscreve-se na construção de rituais contemporâneos que não buscam pacificação espiritual, mas confrontação. A espiritualidade é reativada como campo político, no qual antigos dispositivos religiosos são deslocados para tornar visíveis os modos atuais de gestão da vida, do risco e da sobrevivência. Ao assumir a forma de rito, busquei instrumentalizar criticamente o sagrado, produzindo uma sacralidade instável que resiste tanto à lógica da fé quanto à lógica da eficiência, e que só se sustenta enquanto conflito.

²⁸ Segundo Luís Câmara Cascudo, a Teiniaguá é uma figura recorrente do folclore do sul do Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul. Segundo a tradição, trata-se de uma princesa moura

amaldiçoada por Anhangá-Pitã a viver sob a forma de uma salamandra portadora de uma pedra preciosa na cabeça, capaz de alternar entre a forma animal e a humana.

VII. Caleidoscópio

Na ideia de caleidoscópio, fragmentos relativamente simples produzem configurações complexas a partir de mínimas rotações. O procedimento poético reorganiza constantemente um conjunto

recorrente de elementos, tal como no dispositivo óptico. Gestos retornam sob outras relações; objetos reaparecem investidos de novas funções. O que se mantém não é a forma, mas a problemática.

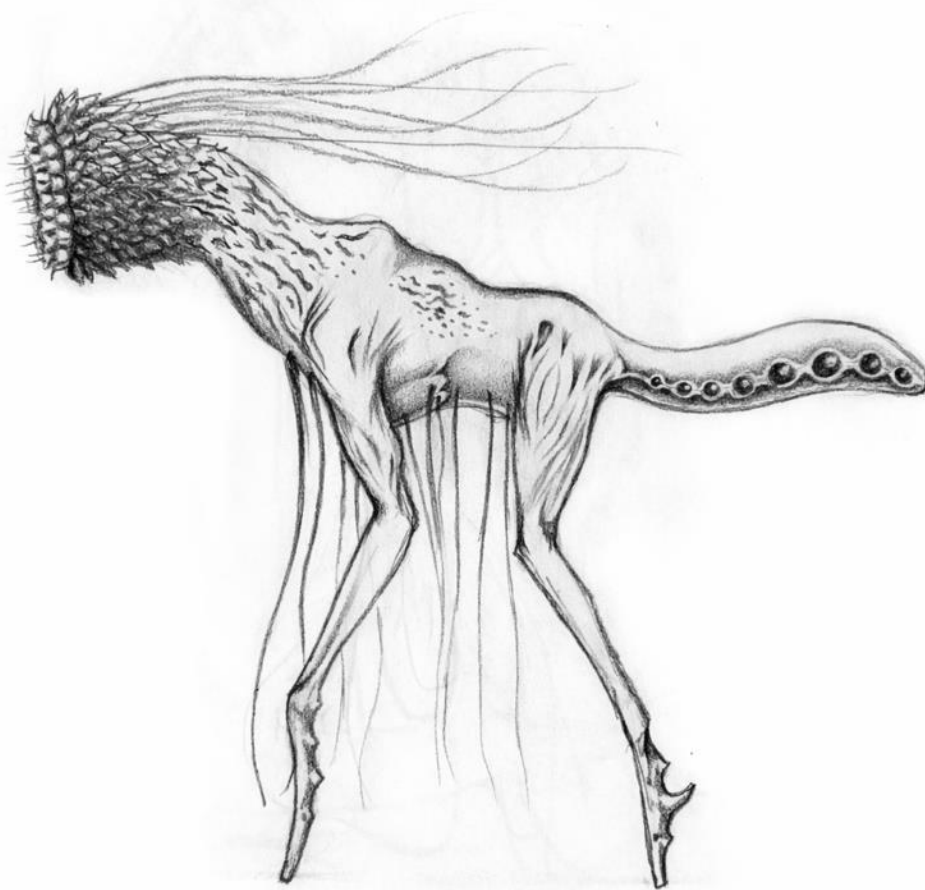


Figura 37 – Diário de artista: interpretação da *Flor Invertida* de Joseph Beuys, 2017. Grafite sobre papel. Fonte: Acervo do autor, 2017. Fotografia do autor.

Algumas das investigações iniciais mais tarde se desdobrariam em trabalhos mais sólidos. O que começa como um surrealismo quase ingênuo (figura 37), movido por associações livres e imagens intuitivas, passa gradualmente a incorporar um material simbólico

mais denso (figura 38). Essa transição ocorreu como confluência de questões que até então se encontravam apartadas, tanto no meu processo artístico quanto na minha própria vida. O ateliê torna-se, nesse momento, um espaço de reorganização interna: aquilo que

estava disperso começa a ser reconhecido como sistema.

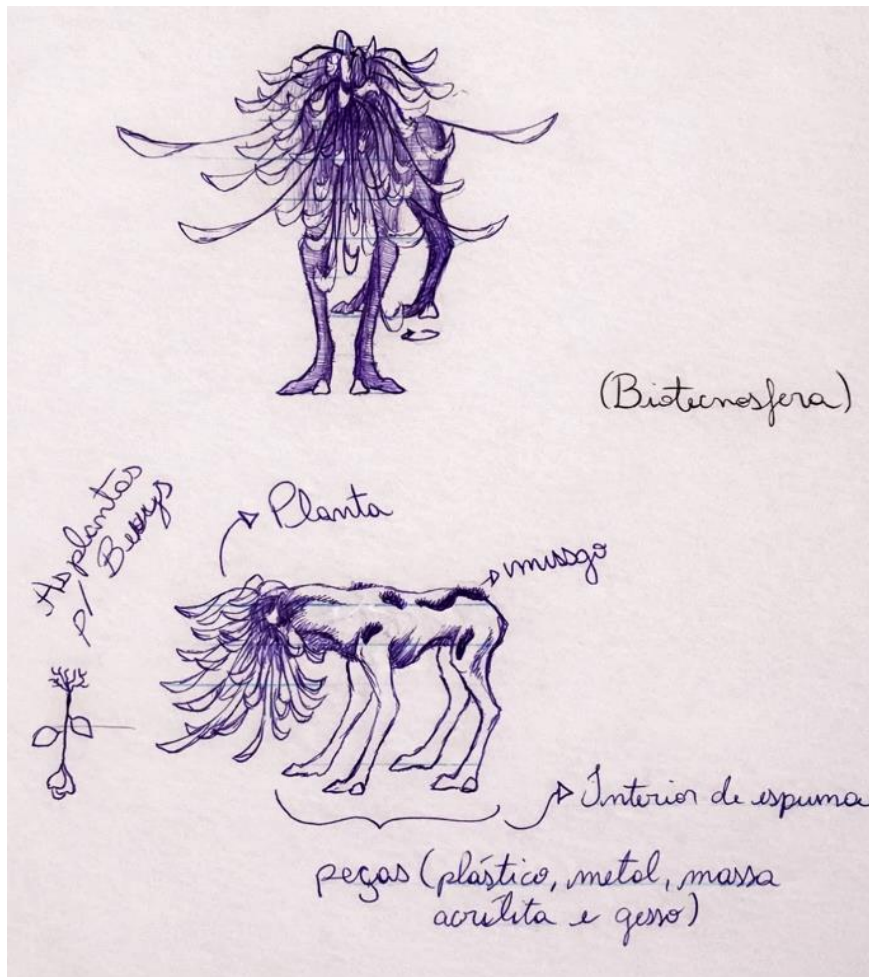


Figura 38 – Diário de artista: rascunho da *Biotecnosfera*, que posteriormente se torna *Cosmosfera*, 2018. Caneta esferográfica sobre papel.

Fonte: Acervo do autor, 2018. Fotografia do autor.

A divisão dos meus processos torna-se aqui mais evidente. Por um lado, a matéria ganha protagonismo e se adensa. O objeto deixa de ser apenas suporte ou memória e passa a ser tratado com uma sensibilidade que reconhece tanto sua carga simbólica quanto sua presença física concreta. Já não me interessa apenas a nostalgia que ele carrega, mas sua potência de sentidos, de ser como corpo ativo dentro da obra. Ao mesmo tempo, assumo o processo

como algo deliberadamente em aberto. Trata-se de uma latência produtiva.

Mesmo quando determinados projetos parecem dormentes, o trabalho continua a se reorganizar internamente, como o caleidoscópio, que redistribui formas, símbolos e interesses (figura 39). Há momentos em que o próprio sistema parece reorganizar-se, quase à revelia do meu controle consciente.

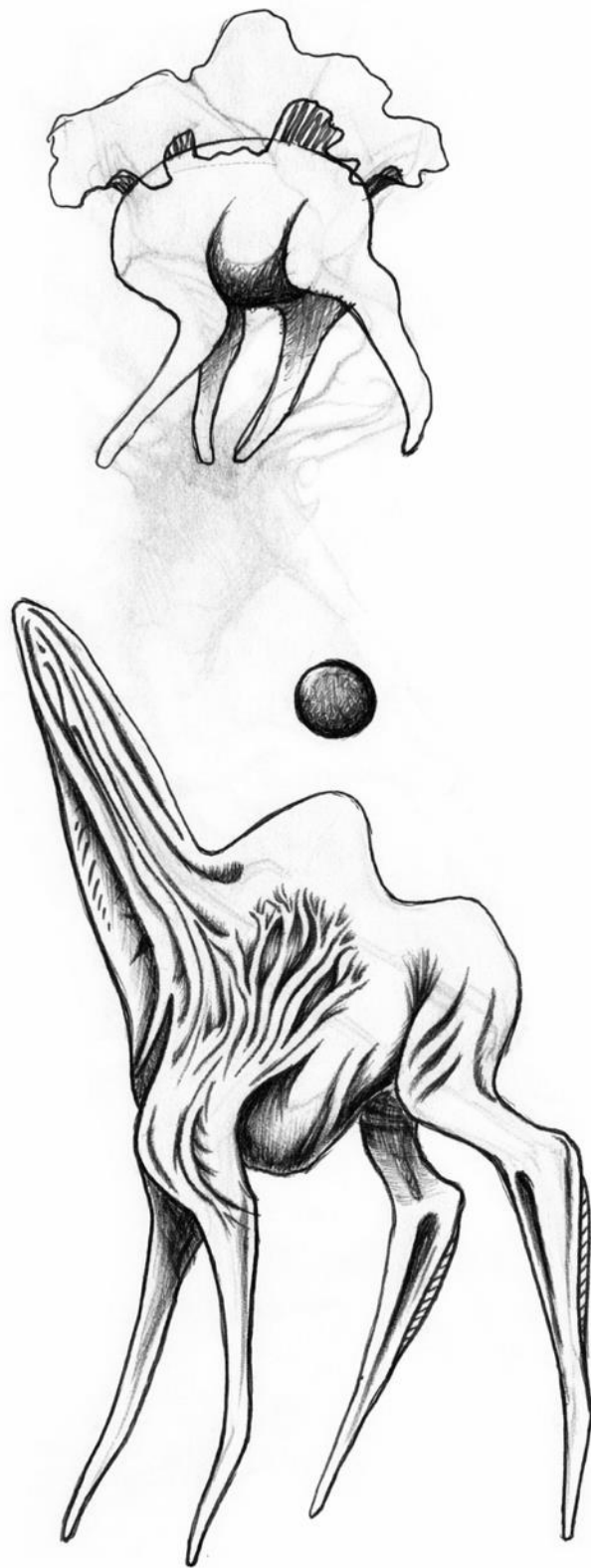


Figura 39 – Diário de artista: acima, *Criatura arbusto singelo*; abaixo, *Criatura cabeça-semente*, 2018.
Caneta esferográfica sobre papel.
Fonte: Acervo do autor, 2018. Fotografia do autor.



Figura 40 – *Tríptico de Discos solares matéricos*, 2025. Estudo em papel. Ouro sobre papel; trigo sobre papel; trigo e bolor sobre papel.

Fonte: Acervo do autor, 2025. Fotografia do autor.

Ao insistir em operações como sobreposição, hibridação, deslocamento de escala, anatomização ou montagem, o processo deixa visível sua própria engrenagem. Quando hibridizo anatomias, fundo organismos incompatíveis ou coloco símbolos em estado de tensão, busco tensionar a ideia de que existam campos estáveis e autônomos. Me interessa expor a classificação desses campos como construção, evidenciando que noções como natural, orgânico ou científico são também regimes históricos de representação.

Os objetos incorporados à obra também funcionam como dispositivos de mediação entre esses mesmos campos distintos, sejam eles biológico, mitológico, científico, cultural (figura 40 e 41). Quando rearticulados no interior da composição, deixam de pertencer integralmente a um único regime de leitura. Passam a pertencer a um estado liminar, criando zonas de

ambiguidade, característica que considero fundamental nessa série de obras. Esse procedimento pode produzir um efeito determinante: revelar a instabilidade das fronteiras que organizam o conhecimento e expor a violência simbólica implícita em toda taxonomia.

Há, nesses processos, a consolidação dos meus próprios ritos de produção: repetições, insistências materiais, gestos que, pouco a pouco, instauram uma espécie de consagração ambígua. O sagrado que produzo é dúbio, matérico, por vezes desconfortável. Me aproprio de formas religiosas com certa irresponsabilidade, não como blasfêmias gratuitas, mas como posição crítica. Uma tentativa de deslocar símbolos que se pretendem absolutos, reabrindo-os ao jogo e ao corpo. O que se configura aqui é um *contra-mito*: a reconfiguração do sagrado através do ordinário e da experiência pessoal.

Alguns trabalhos permanecem em aberto justamente por essa condição processual. A escolha dos materiais, o tempo de maturação e as próprias circunstâncias de produção ainda interferem diretamente na sua configuração final. Há obras que se resolvem como reflexão em si mesmas e encontram ali seu ponto de equilíbrio. Outras, no entanto, exigem aprofundamento: pedem novos objetos, novas camadas materiais, outros signos que possam tensionar e expandir sua força. São trabalhos que ainda solicitam corpo, porque sabem que só na fricção com a matéria poderão ativar outras potências afetivas no observador.

A estrutura caleidoscópica do trabalho não implica dispersão, mas uma sistemática dinâmica. Há um núcleo problemático — a tensão entre organicidade e construção racional, entre imagéticas do sagrado e materialidades ordinárias. A busca de sentido está na rearticulação. Com isso, a produção poética afirma-se como campo de investigação crítica. Ela não apenas representa o mundo; intervém nos modos de organizá-lo simbolicamente. Ao fazer com que gestos, objetos e imagens se rearticulem e se dobrem sobre si mesmos, o processo evidencia que todo sistema de ordenação é contingente. A arte não oferece respostas conclusivas, mas produz deslocamentos perceptivos que ampliam o campo de leitura do real.

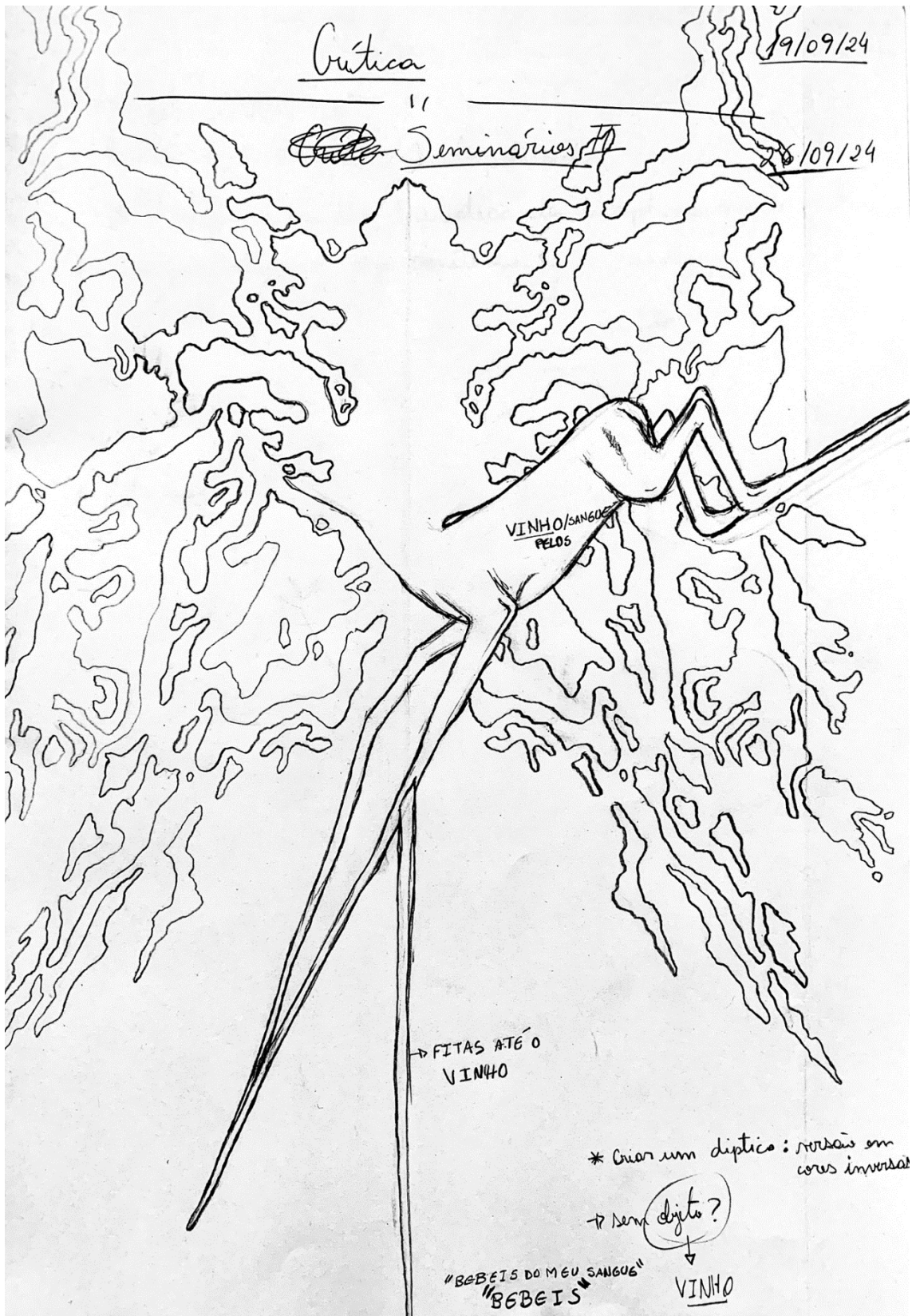


Figura 41 – Diário de artista: *Bebeis do meu sangue* (Desfragmentação psicológica em pão e vinho), 2024. Grafite sobre papel.

Fonte: Acervo do autor, 2024. Fotografia do autor.

Apocalipse da Forma

Ao longo desta pesquisa, o que se revelou não foi uma definição do sagrado, mas o modo como ele se constitui. A pergunta inicial – como algo material, ordinário e contingente pode tornar-se veículo de experiência transcendente – deslocou-se progressivamente. Já não se trata apenas de compreender a eficácia simbólica de determinados objetos, mas de examinar os regimes que autorizam essa eficácia.

A tradição cristã, ao estabelecer uma distinção entre sagrado e profano, não apenas organizou uma cosmologia, mas instituiu uma forma de percepção. Essa divisão estrutura afetos, regula práticas e delimita campos de legitimidade. O custo dessa organização não é apenas teológico; ele atravessa o social, o psicológico e o estético. Mesmo quando a modernidade promove a racionalização do mundo, aquilo que parece ser uma dessacralização é, em muitos casos, apenas uma redistribuição do sagrado para outras instâncias – como o Estado, a ciência, o museu ou a própria arte.

Porém a comparação entre o artista e o criador divino, feita por Francisco de Holanda, não pode ser lida ingenuamente como metáfora devocional. A tradição que associa criação artística e criação divina não pode ser ignorada. Como aponta Teresa Lousa ao analisar Francisco de Holanda: “Pode-se dizer que o artista, na obra de Francisco de Holanda, é de uma certa maneira, equiparado a Deus como um criador

de novos mundos. A criação artística é equiparada à Criação do Mundo e das suas criaturas” (Lousa, 2013, p. 219).

Ao inscrever a prática artística numa analogia com a Criação, Holanda confere à pintura um estatuto ontológico elevado. Contudo, como observa Lousa, essa criação não se fundamenta em uma intuição irracional; há uma identificação entre entendimento e imaginação. A faculdade imaginativa não é um descontrole, mas uma intervenção intelectual. E ainda: “Para Francisco de Holanda, a capacidade criadora do humano está em permanente relação com a divina.” (Lousa, 2013, p. 249). Essa aproximação não limita a criação, mas a legitima: “Toda esta metafísica da criação do mundo, enquanto pintura animante, esta fundamentação divina para o poder criativo do pintor, pode ser entendida como uma forma de legitimar a Pintura, associando-a a uma gênese divina e intelectual” (Lousa, 2013, p. 252).

Essa articulação é importante para evitar uma contradição: se a arte se aproxima da ideia de criação divina, isso não implica submissão da prática a um modelo teológico. Ao contrário, se trata de afirmar a dignidade intelectual da produção artística. A imitação de Deus, longe de limitar a criatividade, funciona como fundamento de sua autonomia.

Se, historicamente, a arte foi legitimada por sua proximidade com

o divino, nesta pesquisa essa herança é assumida de maneira crítica. Minha prática não pretende restaurar uma transcendência perdida nem reafirmar uma sacralidade metafísica. O que se coloca em jogo é a própria estrutura de atribuição de valor. Ao investir a matéria de densidade simbólica, não afirmo que ela seja sagrada por essência, mas evidencio o processo pelo qual algo passa a ser tratado como tal.

O percurso metodológico reforça essa posição. A escrita e a produção das obras não partiram de um sistema teológico fechado. Houve, inicialmente, imagens recorrentes, aproximações intuitivas, insistências formais. Como sugere Joseph Campbell, a experiência antecede a forma. No entanto, a permanência da experiência depende de organização. O devaneio induz o gesto, mas é a disciplina que o ampara e o torna transmissível.

Essa passagem da experiência à forma não elimina a instabilidade; ela a transforma em problema consciente. Ao sistematizar procedimentos, reconheço o risco de neutralizar aquilo que originalmente emergiu como inquietação. A repetição pode consolidar método, mas também pode cristalizar aquilo que deveria permanecer aberto. Essa tensão não é resolvida ao final da pesquisa; ela constitui uma condição permanente da prática.

No que se refere às materialidades exploradas, símbolo e corpo aparecem como campos onde diferentes significantes se sobrepõem. O objeto não é sagrado em si; ele se torna sagrado na medida em que é investido por uma comunidade, por uma tradição ou

por um dispositivo institucional. A hierofania, nesse sentido, não é um milagre, mas acontecimento culturalmente estruturado.

Ao hibridizar organismos e cruzar imaginários científicos e religiosos, as obras não propõem uma síntese de conciliação. Elas expõem a fragilidade das classificações que sustentam tanto o discurso científico quanto o religioso. O natural se revela atravessado por construção simbólica, assim como o transcendental depende de mediações materiais.

Entretanto, a pesquisa também reconhece seus próprios limites. Ao transformar o sagrado em objeto de investigação estética, permaneço inserido nos mesmos sistemas de legitimação que analiso. O museu e a academia continuam sendo espaços que conferem valor e autoridade. Se, no início, a pergunta era como o ordinário se manifesta como sagrado, ao final a questão se desloca para as condições que tornam essa transformação possível. Talvez o ponto decisivo desta pesquisa não seja oferecer uma definição de sagrado, mas evidenciar que ele não é dado, e sim produzido. A transcendência, quando aparece, não está fora da matéria; ela emerge da relação que estabelecemos com ela. Nicolas Bourriaud, avaliando essas relações e o papel da transcendental da arte, marca a mudança de sua forma de agência: “Aos poucos, a arte abandonou tal pretensão, passando a explorar as relações existentes entre o Homem e o mundo” (Bourriaud, 2009, p. 38).

A necessidade humana de religião, de *religare*, de estabelecer

vínculos com algo que ultrapasse o imediato, que transcenda e, ao mesmo tempo, provoque fascínio e temor, permanece como uma dimensão persistente da experiência humana. A arte ocupa um lugar singular ao mobilizar essa dimensão dos sentimentos mais complexos. Da natureza à arte, à ciência, o sentimento do sublime parece seguir implícito à vida humana. A produção em arte é o que permite que esse processo não se cristalice, mas vá além nas relação com o sagrado.

Os desdobramentos futuros indicam três direções principais. Primeiramente, o aprofundamento do corpo como território simbólico e político, incluindo investigações sobre erotismo, especialmente nas intersecções entre normatividade e transcendência. Em segundo lugar, o híbrido como estratégia epistemológica, não apenas como recurso formal, mas como forma de tensionar as fronteiras que sustentam classificações modernas. Por fim, a análise do espaço expositivo enquanto território produtor de valor, capaz de converter objetos ordinários em arte consagrada.

Referências

ALVARENGA, J. *A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. ISBN 9788571642515.

ARTEM RESEARCH COLLECTIVE. Collaborative creative inquiry: an arts-informed approach to transdisciplinary research. *The Qualitative Report*, v. 29, n. 10, p. 2826–2847, 2024. DOI: <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2024.7248>. Disponível em: <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol29/iss10/16/>. Acesso em: 7 fev. 2026.

BARTZ, G. O filosofar budista de Nāgārjuna: a vacuidade como o caminho do meio entre o ser e o não-ser. *Revista Primordium*, v. 3, n. 5, p. 1–15, jan./jun. 2018. ISSN 2526-2106. DOI: <https://doi.org/10.14393/REPRIM-v3n5a2018-46436>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/primordium/article/view/46436>. Acesso em 7 fev. 2026.

BBC NEWS BRASIL. O que existe no vazio? O experimento que mediu o que há “no vácuo”. *BBC News Brasil*, 13 maio 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48241698>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Capítulos 9 e 10, pp. 255-298.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Protocolo Clínico e Diretrizes Terapêuticas para Manejo da Infecção pelo HIV em Adultos – Módulo 1: Tratamento*. 2023. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2025/prt6733_26_03_2025.html. Acesso em: 23 fev. 2026.

CAMPBELL, J. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: CAMPBELL, J. (Org.). *Mitos, sonhos e religião: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Tradução de

Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 139–175.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHRIST, C. P. *Why Women Need the Goddess*. Goddess Ariadne, [s.d.]. Disponível em: <https://www.goddessariadne.org/why-women-need-the-goddess-part-1>. Acesso em: 5 jan. 2026.

CHRIST, C. P. *Why Women Need the Goddess - Part 2*. Goddess Ariadne, [s.d.]. Disponível em: <https://www.goddessariadne.org/why-women-need-the-goddess-part-2>. Acesso em: 6 jan. 2026.

CROSMAN, L. *Um esboço de feitiço: como e por que especular novas dinâmicas institucionais*. São Paulo: INDEX, 2018. Publicação realizada no âmbito do projeto TRAMA, 33ª Bienal de São Paulo. (Notas em ficções institucionais e algumas hipóteses a serem desenvolvidas na prática - INDEX 1/3 Náusea).

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.

DE DUVE, T. A arte diante do mal radical. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 7, n. 13, p. 64–87, 2009. DOI: 10.1590/S1678-53202009000100005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/3062>. Acesso em: 27 out. 2025.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. Ed. 34, São Paulo, 1997.

DESCOLA, P. Além de natureza e cultura. *Tessituras, Pelotas*, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/5620>. Acesso em: 7 fev. 2026.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos).

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. *Holy Lance*. 2026. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Holy-Lance>. Acesso em: 23 fev. 2026.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GROF, S.; BENNETT, E. H. Z. *A mente holotrópica: novos conhecimentos sobre a psicologia e pesquisa da consciência*. Tradução de Wanda de Oliveira Roselli. (Coleção Arco do Tempo, v. 8). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAN, B. C. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HAN, B. C. *Falando Sobre Deus*. Tradução de Milton Camargo Mota. Petrópolis, RJ: Vozes, 2025.

HARLAN, V. *A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social*. In: BEUYS, Joseph. *A Revolução Somos Nós*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

HEARTNEY, E. *Pós-modernismo*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HOPPER, S. R. Mito, sonho e imaginação. In: CAMPBELL, J. (Org.). *Mitos, sonhos e religião: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 111-138.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

JUNG, C. G. *Psicologia e religião*. (Obras completas de C. G. Jung; v. 11/1: Psicologia e religião). Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Disponível em: <https://leonayres.com.br/wp-content/uploads/2013/10/Carl-Gustav-Jung-Psicologia-e-Religi%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2026.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LOUSA, M. T. V. *Francisco de Holanda e a ascensão do pintor*. 2013. Tese (Doutoramento em Belas Artes – Ciências da Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/32373edc-30b9-49b4-ac1c-d28067bcfaad>. Acesso em: 4 out. 2025.

LOUSA, Teresa; MIKOSZ, José Eliézer. Antropoceno e a consciência artística global: do paleolítico à sabedoria ancestral da floresta amazônica. *Fronteiras: Journal of Social, Technological and Environmental Science*, Anápolis, v. 9, n. 3, p. 252–264, 2020. DOI: <https://doi.org/10.21664/2238-8869.2022v11i2.p252-264>. Disponível em: <https://periodicos.unievangelica.edu.br/index.php/fronteiras/article/view/6298>. Acesso em: 7 mar. 2026.

MAMMÍ, Lorenzo. *À margem*, Ars, nº 03, USP, São Paulo, 2004, pp. 81-101.

MARANIELLO, Gianfranco (org.). *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. Material didático. Disponível em: https://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Didático_Limites-sem-limites---desenhos-e-traços-da-Arte-Povera.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.

MIKOSZ, J. E. (2017). A MULHER E O MAL A ANIMA NEGATIVA, O MITO DE LILITH E A SANTA INQUISIÇÃO. *Revista Húmus*, 6(18). Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/6331>. Acesso em: 7 mar. 2026.

MIKOSZ, J. E.; LOUSA, T. POÉTICAS VISIONÁRIAS-PSICODÉLICAS: UMA SÍNTESE DOS CONCEITOS E REFLEXÕES SOBRE O TEMA. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 26, n. 1, p. 100–119, 2022.

LOUSA, T.; MIKOSZ, J. E. Do humano ao animal na arte rupestre: nostalgia e transformação. *Revista Dobra*, n. 6, 2020. Disponível em: https://revistadobra.weebly.com/uploads/1/1/1/8/111802469/8__mariateresavianaalousa.pdf. Acesso em: 7 de mar. 2026.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/80255.pdf?srsId=AfmBOoqk6Ta-YSMY5e0sNkq1so8LfRw7_qRZcsD6Ky2hl2dMEM2jw_pe. Acesso em 7 mar. 2026.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da galeria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OTTO, R. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

PASSERON, R. Da estética à poética. *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103–116, 1997. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27744>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>. Acesso em: 7 mar. 2026.

POLANCO, A. F. *Arte povera*. Madrid: Editorial Nerea, 2003.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Ed. 34, 2005. RAVEN, P. H.; EVERT, R. F.; EICHHORN, S. E. *Biologia vegetal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

REILLY, E. J. Elsa von Freytag-Loringhoven. *Woman's Art Journal*, New Brunswick, v. 18, n. 1, p. 26-33, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/1358677>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358677?origin=crossref>. Acesso em: 30 out. 2025.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas da pesquisa em arte. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996.

ROOB, A. *Alchemy & mysticism: the hermetic museum*. Köln: Taschen, 2023.

SERRANO, C. *O que existe no vazio? O experimento que mediu o que há 'no vácuo'*. BBC News Mundo, 11 maio 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48241698>. Acesso em: 24 abr. 2025.

SIEBERT, Silvânia; PEREIRA, Israel Vieira. *A pós-verdade como acontecimento discursivo*. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 20, n. 2, p. 239-249, maio/ago. 2020. DOI: 10.1590/1982-4017/200201-00-00.

SILVA, G. A. *Os caminhos do Taoísmo*. São Paulo: Edição do Autor, 2014.

THILL, V. *Elsa von Freytag-Loringhoven, the Dada Baroness Who Invented the Readymade*. Artsy, 18 set. 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-elsa-von-freytag-loringhoven-dada-baroness-invented-readymade>. Acesso em: 30 out. 2025.

THURNEISSER ZUM THURN, L. *Quinta essentia*. Leipzig: 1574. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10197484?page=51>. Acesso em: 7 mar. 2026.

WANG, L.; WANG, B. Between emptiness and reality: from the white space in Chinese painting to the philosophy of form in western art. *Trans/Form/Ação - Unesp Journal of Philosophy*, Marília, v. 48, n. 3, "Eastern Thought", e025010, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2025.v48.n3.e025112>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/4QJBNdb585F5cnr6C5Vv4qb/?lang=en>. Acesso em: 7 mar. 2026.

WILDER, A. N. Mito e sonho na Escritura cristã. In: CAMPBELL, J. (Org.). *Mitos, sonhos e religião: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 70-92.