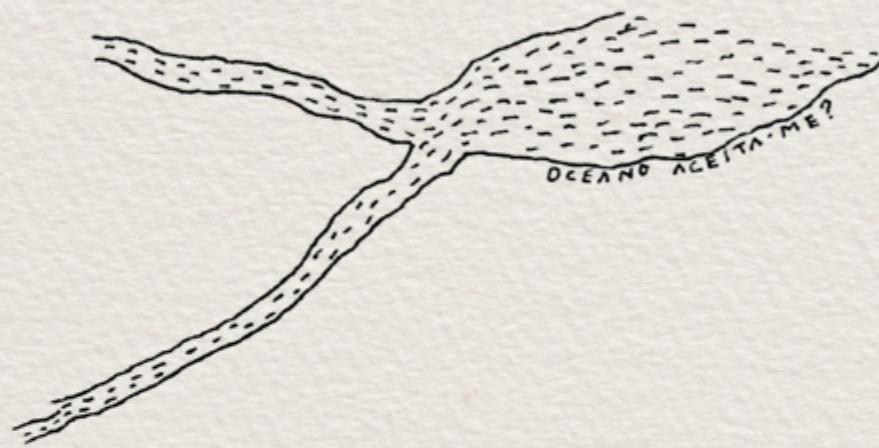


FLEXA

05

CONSTRUÇÃO NO VENTO



Construção no vento

Construction in
the wind

Luisa Duarte
Curadora / Curator

Daniela Avellar
Curadora Assistente / Assistant Curator

Daniela Thomas
Expografia / Exhibition Design

Julia de Souza
Texto crítico / Critical Essay

F L E X A Clarabóia



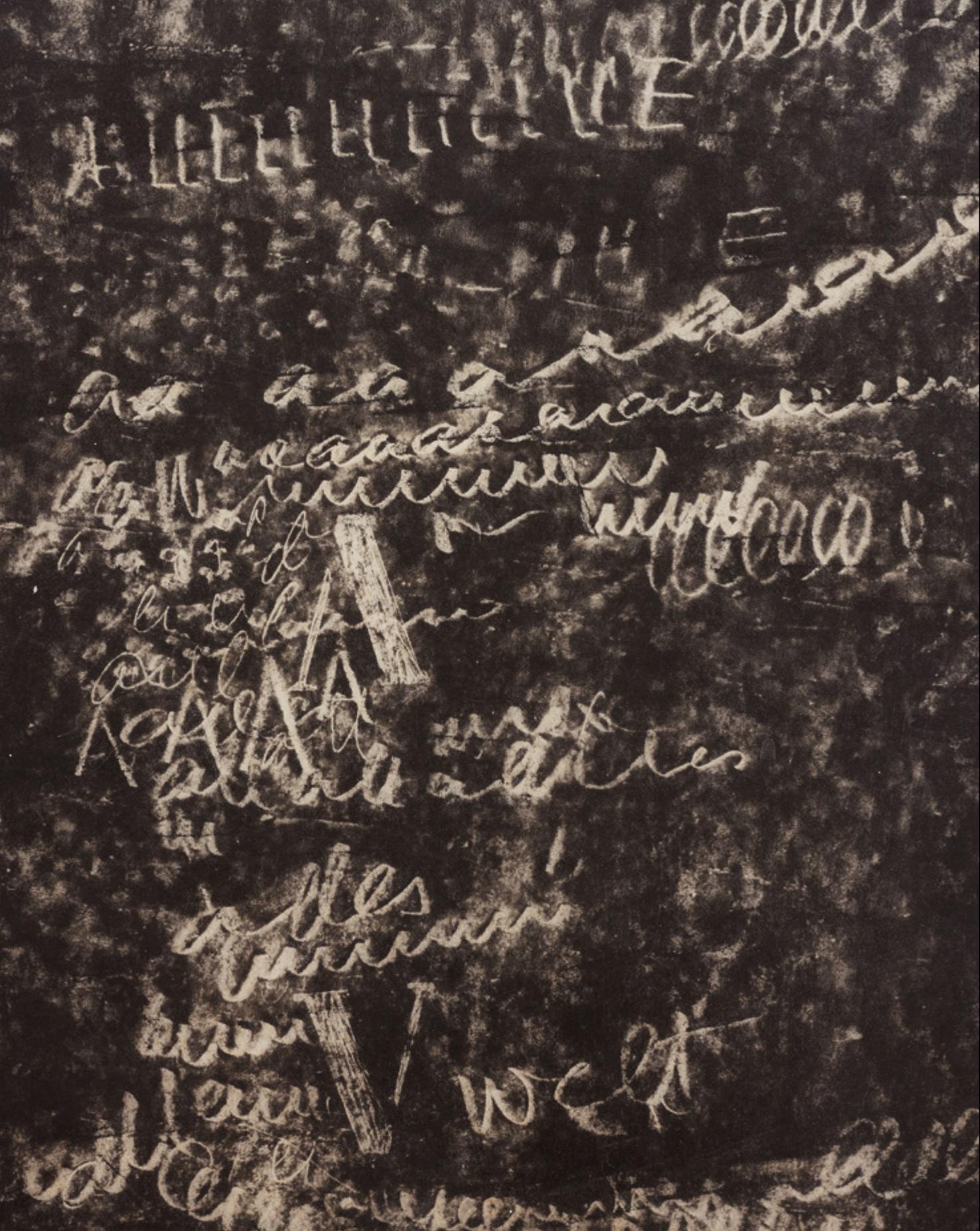
Artistas

Adriana Varejão	Jesús Rafael Soto
Agnes Martin	Juliana dos Santos
Alexander Calder	Kishio Suga
Alfredo Volpi	Lais Myrrha
Ana Matheus Abbade	León Ferrari
Ana Sant'Anna	Leonilson
Antonio Bandeira	Leticia Ramos
Antonio Dias	Lucas Arruda
Arorá	Lucio Fontana
Carlito Carvalhosa	Lydia Okumura
Cildo Meireles	Lygia Clark
David Almeida	Lygia Pape
Eduardo Baltazar	Maria Helena Vieira da Silva
Erika Verzutti	Maria Laet
Ernesto Neto	Mira Schendel
Fernanda Gomes	Paulo Monteiro
Hélio Oiticica	Rebeca Carapiá
Hiroshi Sugimoto	Richard Serra
Iole de Freitas	Sergio Camargo
Ione Saldanha	Tunga
Ivens Machado	Yayoi Kusama
Jac Leirner	

Sumário

9	Construção no vento
57	As impurezas do branco
77	Glossário
87	<i>Construction in the wind</i>
88	<i>The impurities of white</i>
94	Glossary
106	ÍNDICE DE OBRAS [ARTWORK INDEX]

Esta exposição é fruto de uma parceria entre as galerias Flexa e Claraboia [This exhibition is presented through a collaboration between Flexa and Claraboia galleries].



Construção no vento

Luisa Duarte
Curadora

Daniela Avellar
Curadora Assistente

Se em uma construção habitualmente predominam materiais sólidos, como pensá-la no vento? Que tipo de construção pode advir do que é volátil? Nuno Ramos, em um ensaio sobre a obra de Mira Schendel, associa a produção da artista a uma “construção no vento”. Ramos conta que a artista se sentia atraída pelo modo como Richard Long, com uma “única linha de pedras enfileiradas”, conseguia alterar todo o campo da paisagem: “acho que Mira faria isso com o ar, com o vento”.¹ A presente exposição toma o paradoxo de seu título enquanto imagem propulsora, fazendo-a produzir ressonâncias através de três núcleos que se interpenetram, criando um desenho transversal pelo espaço.

Gestos mínimos reúne trabalhos que, ao adotarem certa economia formal e gestual, sublinham aquilo que nos chega através de movimentos nos quais há um gasto mínimo de energia aliado a um intenso potencial de reverberação. *Ativar o vazio*, inspirado em afirmação de Mira, agrupa obras capazes de ressignificar a ideia de vazio como aquilo que existe e afeta; *Paisagens rarefeitas*, por sua vez, apresenta obras que tensionam o gênero clássico da paisagem, oferecendo representações onde o que se vê opera no limiar da visibilidade.

De diferentes formas, os núcleos acima nos dão notícias do enigma próprio à suavidade, qualidade que parece faltar em uma época guiada por um constante apelo ao pragmatismo, sendo, portanto, dependente de resultados sempre tangíveis. Em um ensaio sobre a suavidade, a psicanalista Anne Dufourmantelle afirma: “Uma pessoa, uma pedra, um

¹ RAMOS, Nuno. A construção no vento (Mira Schendel)/1996. Nuno Ramos. Disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel/>>. Acesso em: mai. 2025.

pensamento, um gesto, uma cor... podem expressar suavidade. Como podemos abordar sua singularidade? Aproximar-se é arriscado para aqueles que desejam defini-la". A suavidade, tal como o vento, é feita de uma materialidade que não pode ser apreendida: "Suavidade do inefável. Beleza daquilo que não aparece na aparência dada das coisas e dos fenômenos, daquilo que não poderá ser tocado num rosto. A suavidade mostra a distância entre o que está ali e o que escapa".²

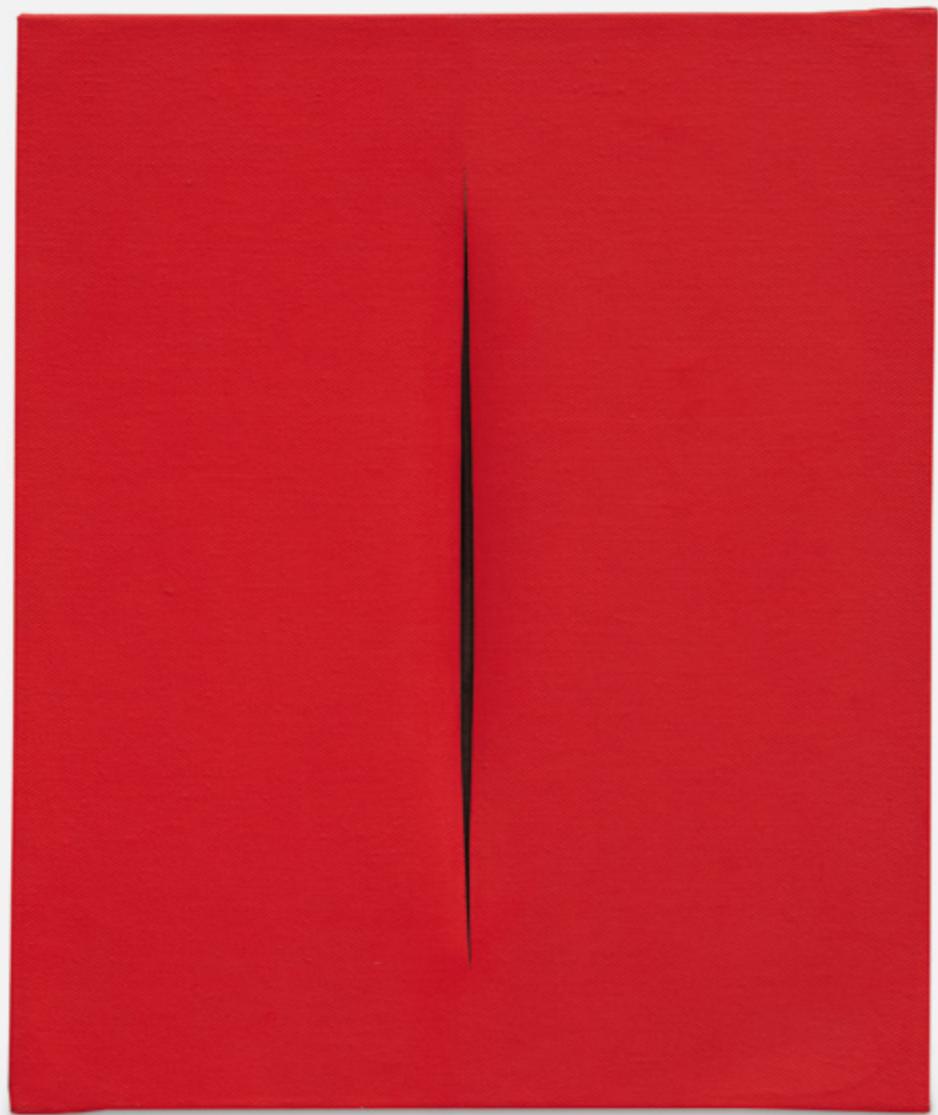
Se características da produção de Mira Schendel surgem aqui como uma bússola central para a curadoria, o modo como Leonilson abordava os vazios em sua obra também comparece como um vetor importante. Em um gesto que caminha às antípodas da assepsia vinculada ao monocromo branco na história da arte, o artista inseriu nos espaços em branco a dimensão da dor e do desejo através das suas inscrições plenas de poesia.

Ao conferirmos ênfase aos gestos mínimos, aos vazios, àquilo que se dá no limiar da visibilidade e, ainda, ao campo de desejo, não buscamos criar uma oposição ao excesso ruidoso e ao regime da hipervisibilidade que imperam no mundo que nos cerca, como em uma espécie de busca redentora. Se trata, antes, de instaurar uma espécie de contrapeso em meio à tamanha captura da atenção, da experiência do tempo e da subjetividade em nossos dias.

2

DUFOURMANTELLE,
Anne. *Potências da
suavidade*. Tradução
de Hortencia
Lencastre. São
Paulo: N-1 edições,
2022. p. 11.





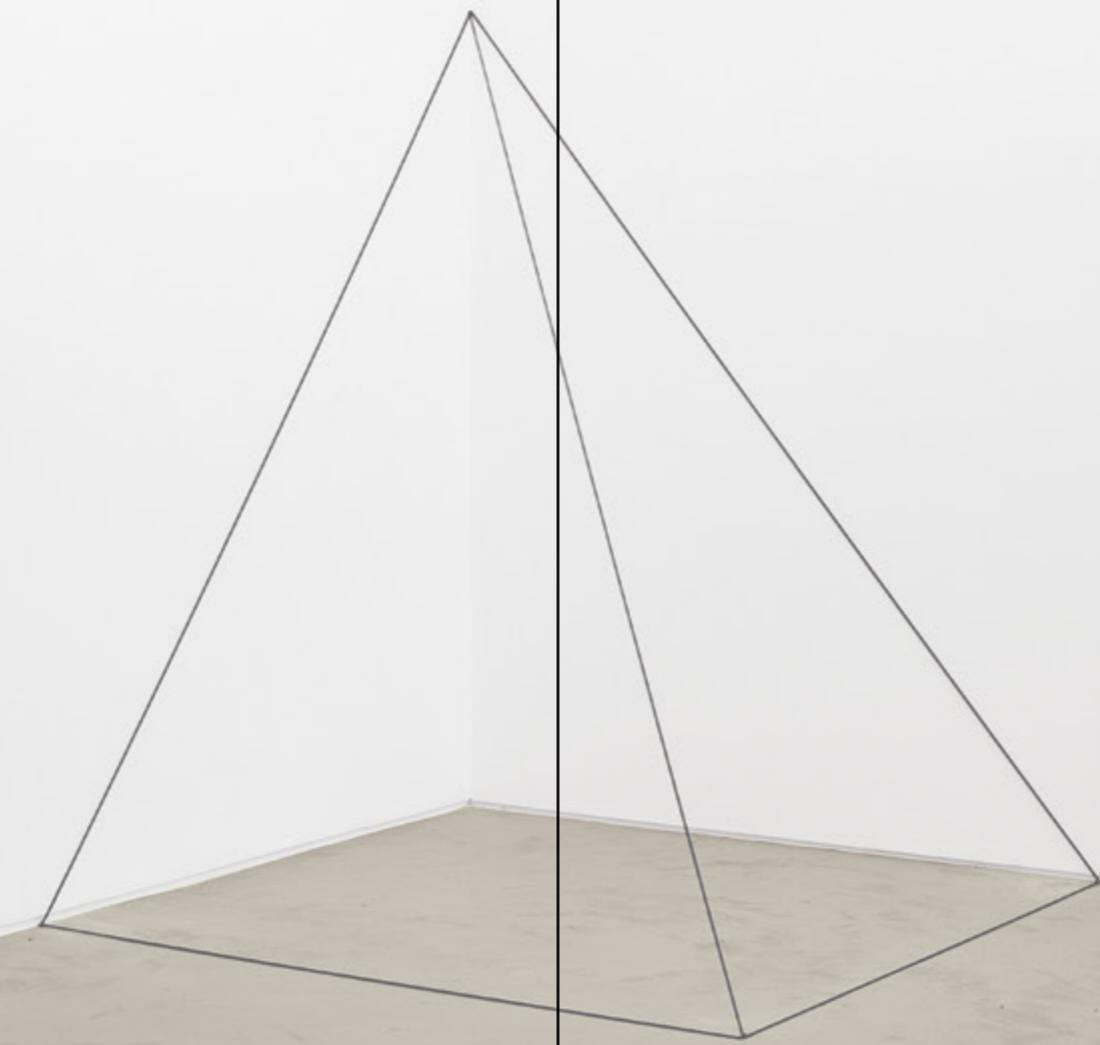
14

Lucio Fontana *Concetto spaziale*, 1967

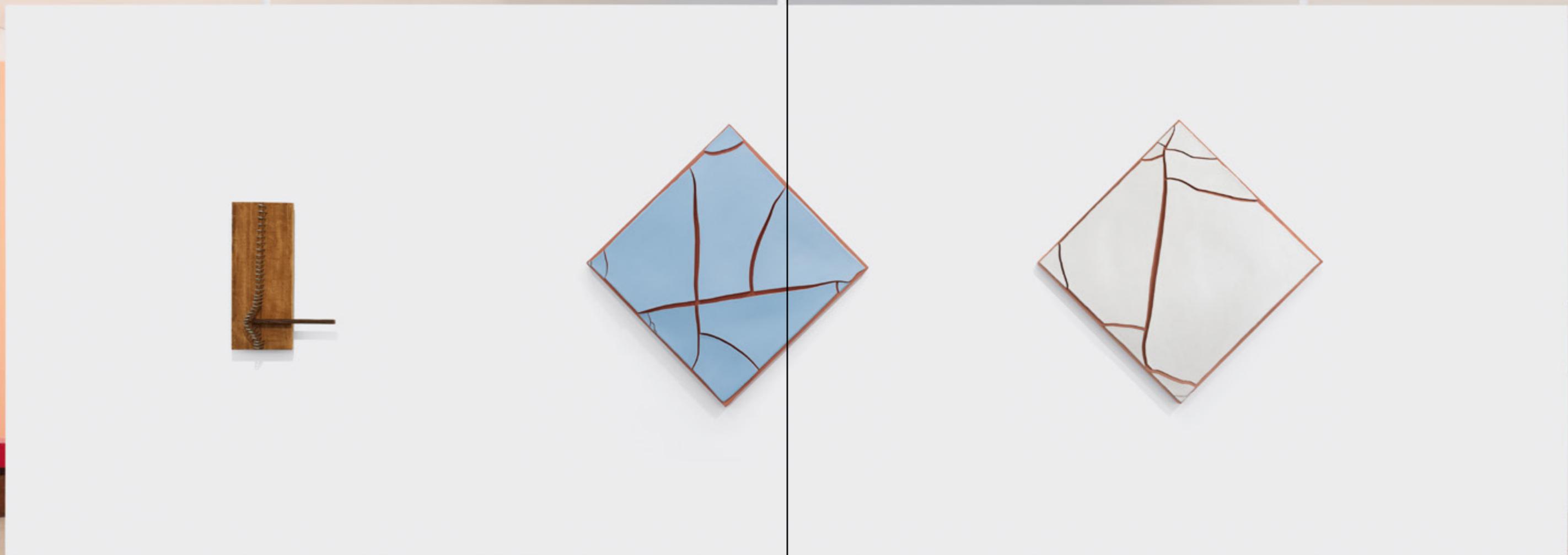


Jac Leirner Sem título [Untitled], déc. 80 [1980s]

15

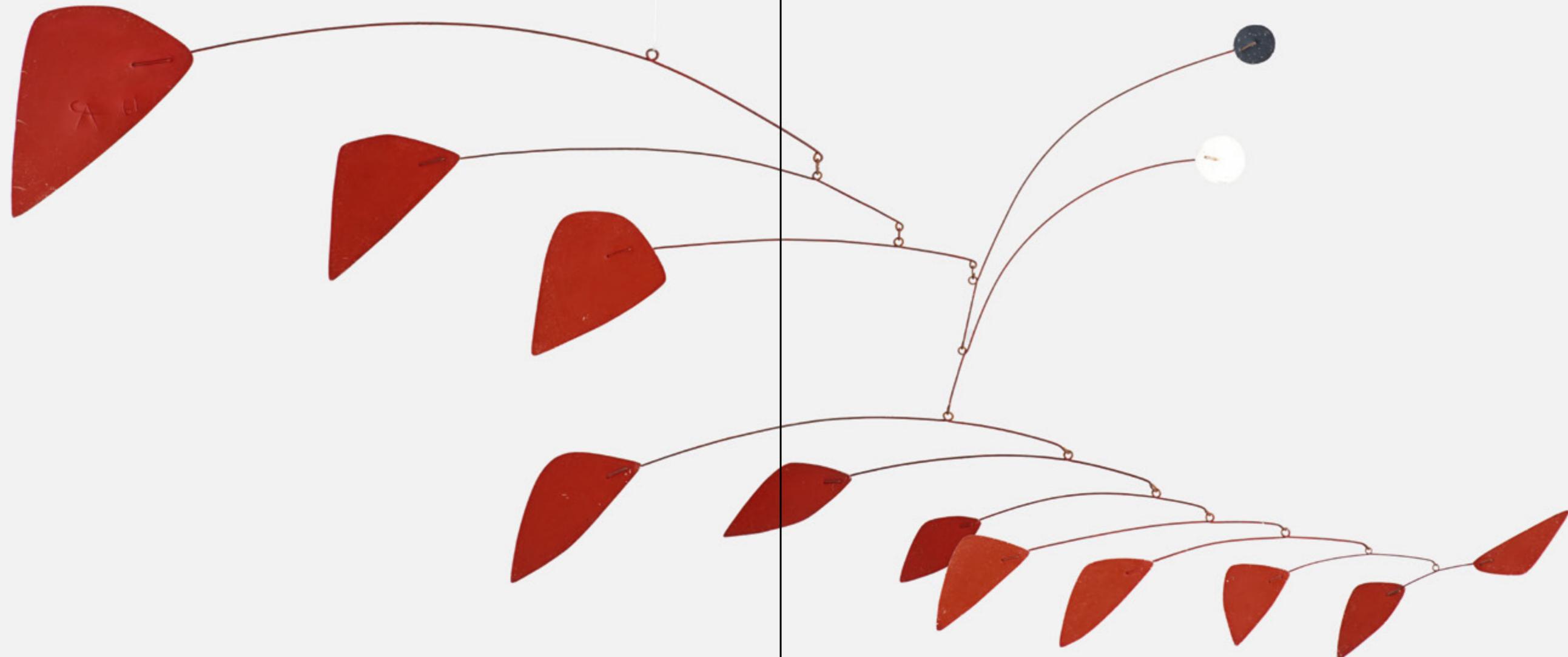


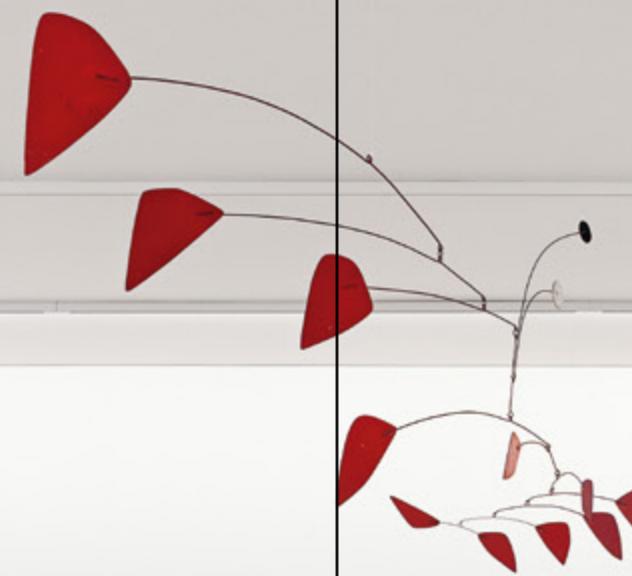
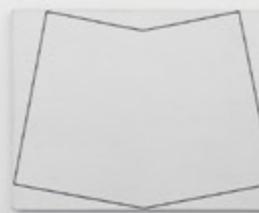


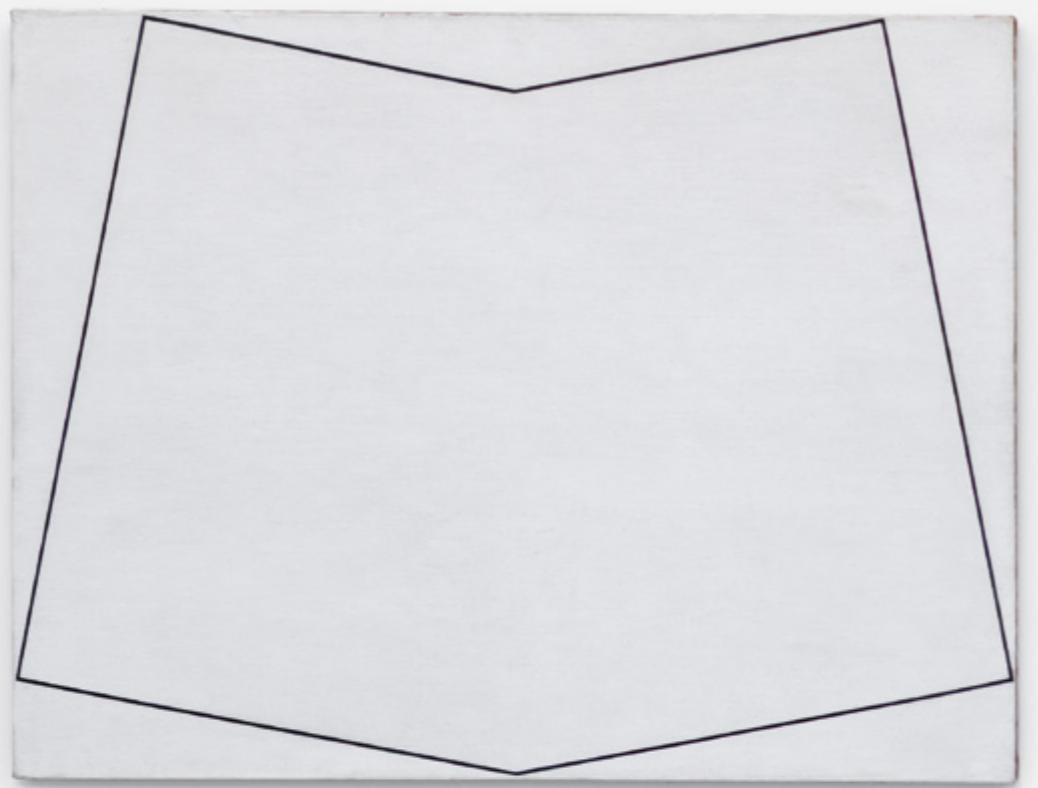






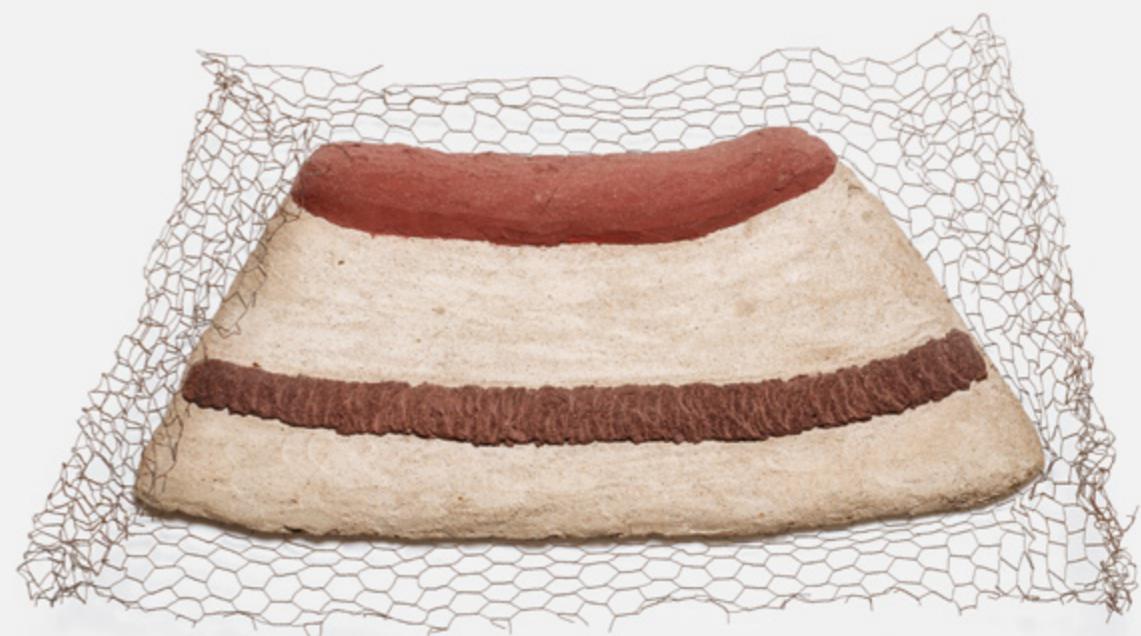






30

Hélio Oiticica *Tantrum*, da série [from the series] *Branca*, 1959



Ivens Machado *Sem título [Untitled]*, 1986/1987

31



32

Mira Schendel Objeto gráfico, 1967



Carlito Carvalhosa Sem título [Untitled], 1995

33



ALBERTO GIACOMETTI





36

Arorá Sem título [Untitled], 2024–2025

Antonio Dias *The Secret Life*, 1970

37

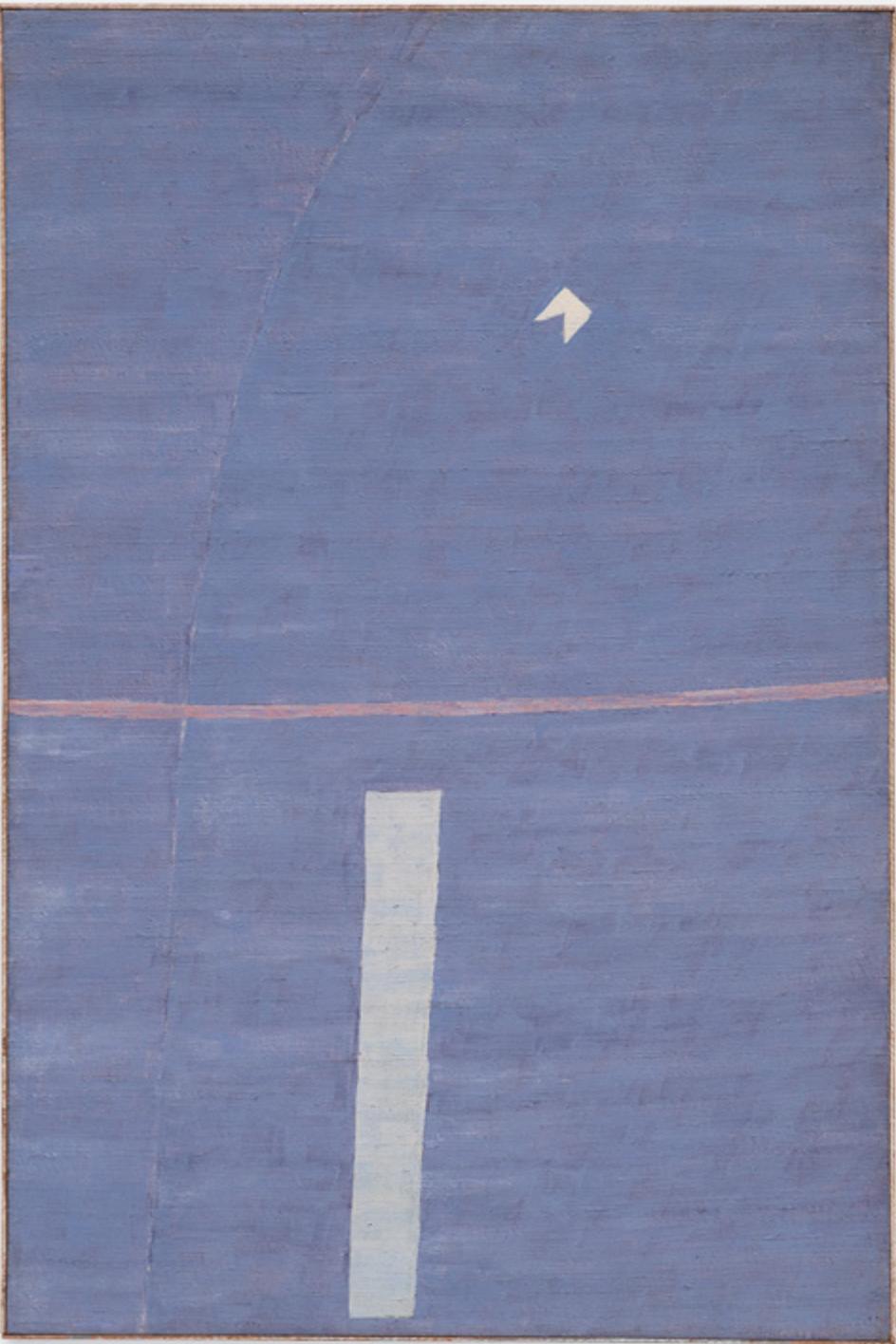




Lucas Arruda Sem título [Untitled], 2013

40

Fernanda Gomes Sem título [Untitled], 2009



Alfredo Volpi Elementos de Fachada e Bandeirinha, 1960

41



42

Richard Serra *Elevational weight VI, 17/28, 2016*



Jesús Rafael Soto *Doble Virtual n°1, 1996*

43





46

Lygia Clark *Bicho desfolhado*, 1960



León Ferrari *Sem título [Untitled]*, 1978/1982

47



John Currin

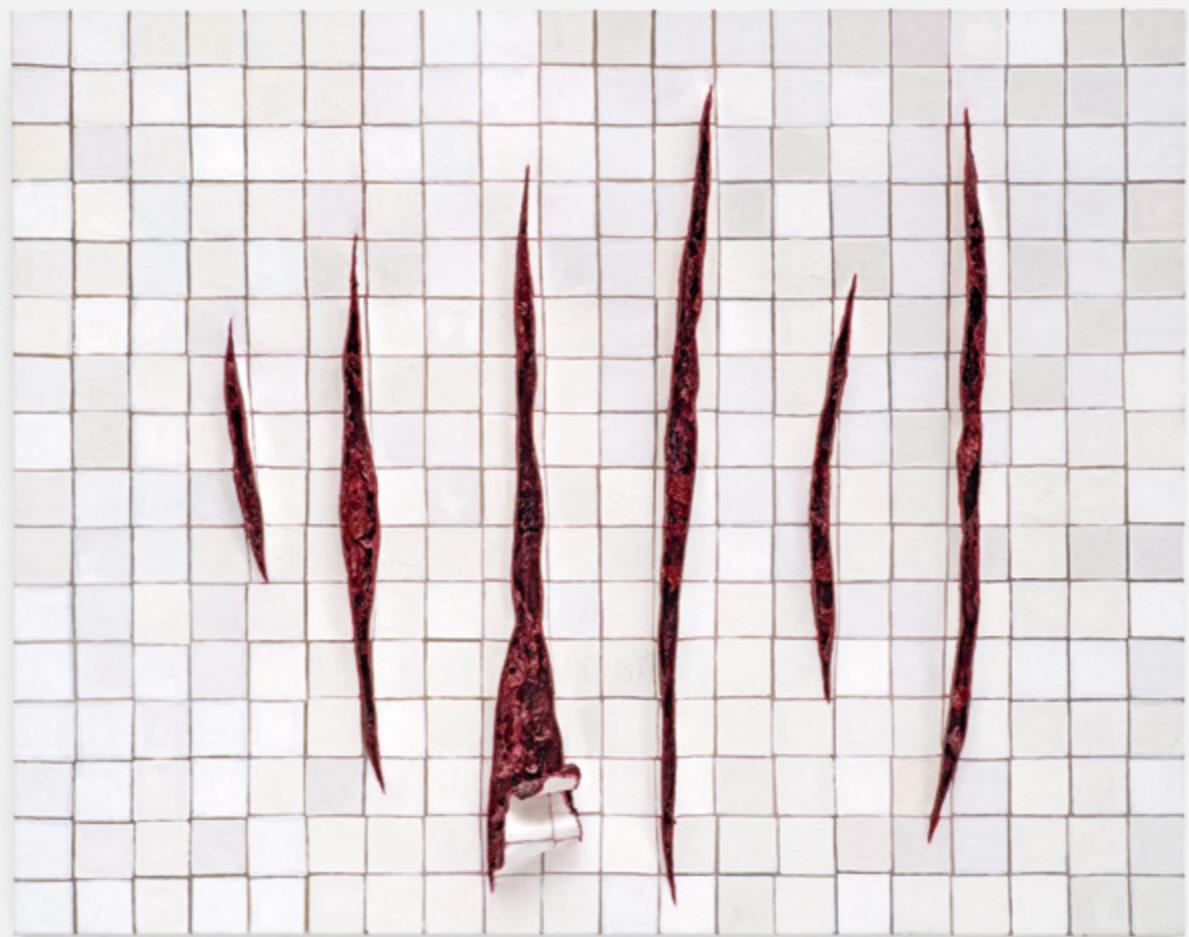






52

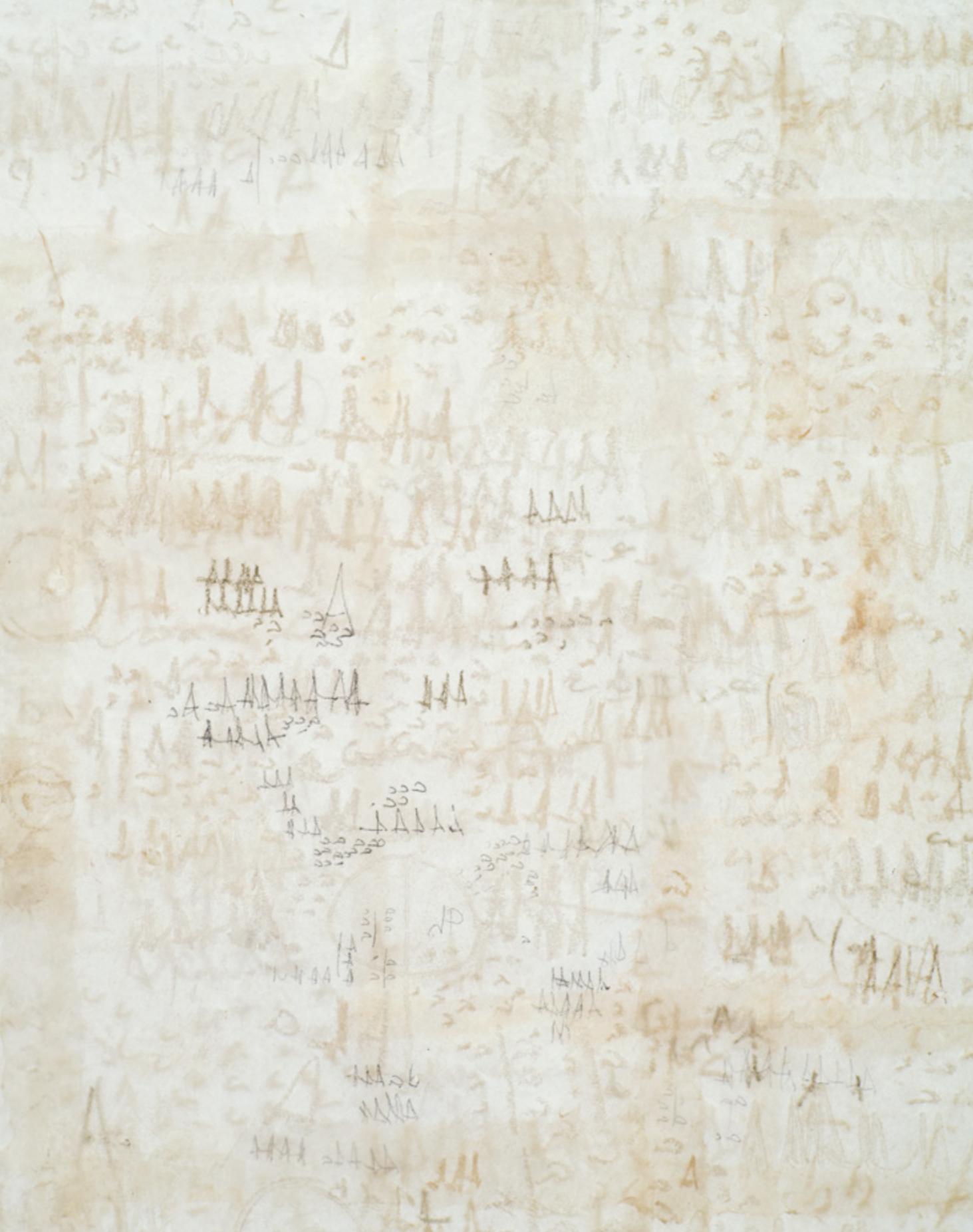
Tunga *Sem título [Untitled]* (detail), da série [from the series] *Anjos Maquiados*, 2011–2012



Adriana Varejão *Parede com incisões à la Fontana (Istambul)*, 2011

53





As impurezas do branco

Julia de Souza

1 RAMOS, Nuno.

A construção no vento (Mira Schendel)/1996.

Nuno Ramos,

1996. Disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel/>>. Acesso em: 5 ago. 2025.

2 SISCAR, Marcos.

Manual de flutuação para amadores. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 16.

3 RAMOS, op. cit.

4 HAN, Byung-Chul.

Filosofia do zen-budismo. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019. p. 61.

5 BRETT, Guy.

Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sônia (org.) *No vazio do mundo — Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996. p. 49.

“Mira tinha horror às grandes ênfases (...). Era amiga do que na vida é espalhado e miúdo”,¹ escreveu Nuno Ramos (1960–) no ensaio *A construção no vento*, de 1996. Ainda que não sejam aludidas por Ramos, as afinidades entre a poética de Mira Schendel (1919–1988) e a filosofia zen-budista são muitas. A resistência da artista às ênfases, ou a composições regidas pela lógica do contraste, ou da predominância, ecoa a noção zen de que *nada domina* — nada se impõe a nada.

“Até segunda ordem tudo/ flutua no vazio como um planeta/ uma bexiga de gás”²: os versos de Marcos Siscar parecem refletir uma tendência à rarefação bastante manifesta no trabalho de Schendel, em que há, nas palavras de Nuno Ramos, “a captação de algo mais próximo do gás que da matéria sólida”.³

Conceito central do zen-budismo, *sūnyatā* [vacuidade] se opõe radicalmente à noção de substância, que fundamentou boa parte da filosofia ocidental. Em *Filosofia do zen-budismo*, Byung-Chul Han descreve o vazio zen-budista nos seguintes termos: “No campo do vazio, nada se condensa em uma presença massiva. Nada se sustenta apenas em si mesmo. O seu movimento des-limitador, des-apropriador, suspende o para-si monádico em uma relação recíproca”.⁴ Nessa espécie de compreensão não hierarquizada do mundo, o zen concebe o vazio como o campo em que as coisas existem numa relação de “penetração recíproca” – à mesma maneira do tratamento dado por Mira às suas monotipias, em que as marcas “não residiam sobre a superfície do frágil papel japonês, mas fundiam-se nele”.⁵

A exposição coletiva *Construção no vento* apresenta obras em que as ideias de separação e distinção – em que se baseia o princípio de substância – são, de alguma forma, postas em xeque. Se a substância diz respeito à manutenção do mesmo e à demarcação do “*um* em relação ao *outro*”,⁶ os trabalhos que encontramos nesta mostra têm uma predisposição à abertura que se dá por diversas vias, como a porosidade, a fissura e a indiscernibilidade.

Ainda que *Construção no vento* conte com três núcleos expositivos (*Gestos mínimos*, *Ativar o vazio* e *Paisagens rarefeitas*), seu projeto curatorial propõe uma interpenetração entre tais eixos: o desenho expográfico de Daniela Thomas embaralha e avizinha os diferentes núcleos – que operam como dispositivos norteadores, mas não possuem limites estanques.

Feita de ar

*os vazios do homem ou o vazio inchado:
ou vazio que inchou por estar vazio*

[João Cabral de Melo Neto]

O núcleo da exposição, *Gestos mínimos*, reúne obras cuja economia formal é capaz de produzir ressonâncias inesperadas. Nele estão duas monotipias de Mira Schendel, nas quais as marcas tão sutis quanto insistentes das letras e garatujas inscritas sobre o papel de arroz entintado não instigam no espectador o ímpeto da decodificação, mas o conduzem ao vazio do campo escurecido que as envolve. No trabalho de Mira, a linha é elemento que está “encarregado de sofrer a experiência do campo”.⁷ Não há, portanto, uma oposição estática entre linha e campo, pois uma está intrinsecamente imbuída do outro.

Uma certa tendência à pulverização se manifesta não apenas no título, mas também nos materiais utilizados por Ana Matheus Abbade (1996–) em *Sopro, redemoinho e outras forças do ar* (2025) – pó de quartzo e carvão (matéria que tende ao esfacelamento), que são transferidos para o papel de arroz através dos riscos das unhas e do toque direto das mãos da artista. Tudo parece estar animado por um vento indisciplinado que dança em múltiplas direções e arrasta cada marca em torvelinhos e tempestades de areia – o ar aqui, parece ser tanto sujeito quanto objeto. Em

⁶ HAN, op. cit., p. 58.

⁷ RAMOS, op. cit.

franco diálogo com as monotipias de Mira Schendel, *Sopro, redemoinho e outras forças do ar* exacerbava a troca recíproca entre o vazio e a linha (ou a marca), apresentados aqui como forças que se incitam mutuamente, a ponto de exaurirem-se.

Foi por meio de um gesto de avizinhamento com o entorno que a artista Juliana dos Santos (1987–) descobriu o pigmento azul que utiliza em diversos desenhos, entre eles, *Caminho do vento* (2025). Durante uma experiência performática, a artista descobriu o potencial colorílico da flor Cunhã (*Clitoria ternatea*). A partir daí, extraiu dela um pigmento azul que, misturado à água, é aplicado ao papel como uma aquarela. Em entrevista sobre sua pesquisa em torno da cor azul, a artista expôs uma de suas inquietações: “O céu é azul, mas o ar é translúcido. O mar é azul, mas a água é translúcida”.⁸ Juliana dos Santos concluiu, então, que a cor azul está ligada a um senso de *profundidade*, e é uma tonalidade privilegiada para a expressão de culturas diáspóricas. Em *Caminho do vento*, o gesto suave do sopro da tinta sobre o papel produz composições que lembram os desenhos de campos magnéticos feitos com ímãs e palhas de aço, mas também a morfologia de certos líquenes. “A forma e a cor não coincidem. São simultâneas”,⁹ escreveu Georges Braque, em um de seus aforismos. No desenho de Juliana dos Santos, a ambivalência entre a leveza formal e a densidade simbólica da cor azul é um lembrete de que a superfície pode estar embebida de questões subterrâneas.

Com um gesto econômico e preciso, Lucio Fontana (1899–1968) produziu *Concetto spaziale* (1967). Parte de uma longa série de trabalhos homônimos, a tela é um monocromo vermelho, em cujo centro um corte vertical deixa entrever a escuridão que há por trás da superfície do tecido. A fenda aberta na tela é fruto de um gesto incisivo e agudo, mas que não engendra uma interrupção, e sim um aprofundamento e uma ampliação espacial: para além do plano bidimensional da tela, há uma nova dimensão, um “fundo sem fundo”¹⁰ – um ensejo da continuidade, da infinitude e da duração. Para o crítico Giulio Carlo Argan, em *Fontana*, “o gesto que corta a tela restabelece a continuidade entre os espaços aquém e além do plano”.¹¹

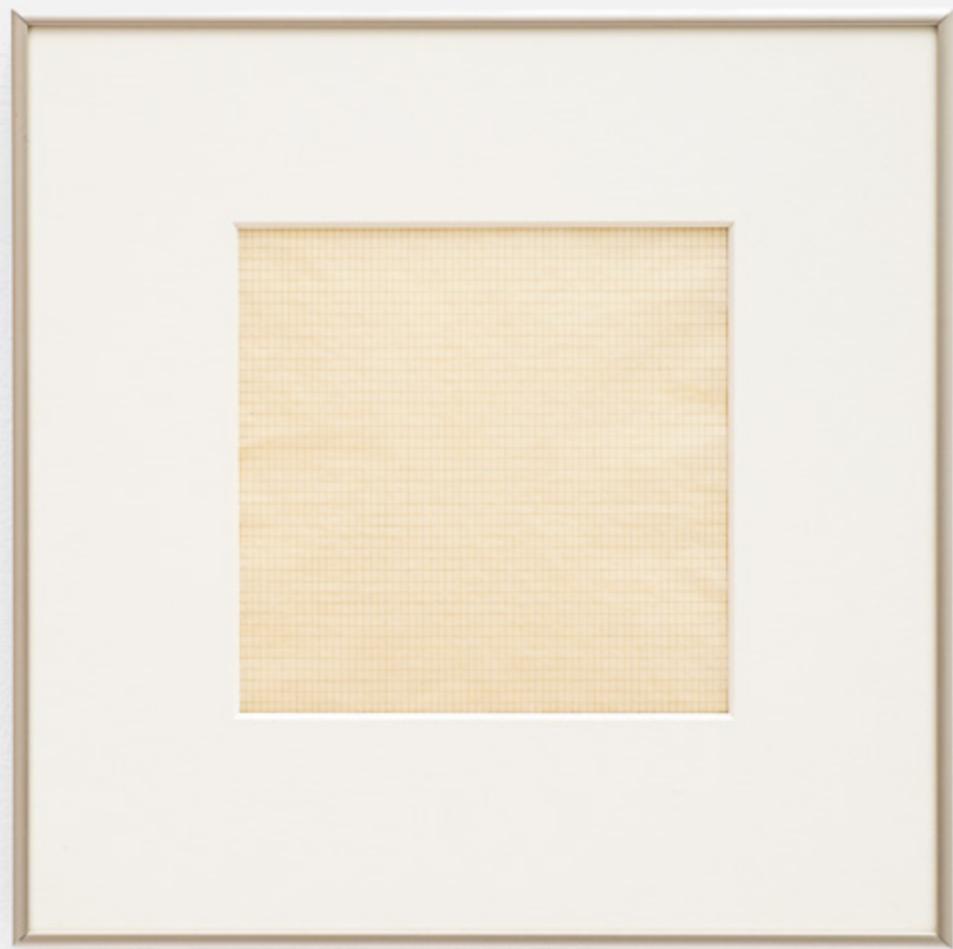
Não se deve confundir a economia dos gestos e a disposição porosa desses e de outros trabalhos presentes em *Construção no vento* com a inocuidade. Estamos, talvez, não no campo da delicadeza, mas no da suavidade. Em *Potências da suavidade*, a psicanalista Anne Dufourmantelle afirma que a aparente simplicidade da suavidade é enganosa; que a suavidade é “muito sensual” e “tem a nobreza indomável de um animal



Ana Matheus Abbade *Sopro, redemoinho e outras forças do ar,*
da série [from the series] *Incorporar o Vento*, 2025



Juliana dos Santos *Caminho do vento*, da série [from the series] *Experiência Azul*, 2025



selvagem”.¹² Conceito estranho e de difícil assimilação, a suavidade estaria, segundo Dufourmantelle, ligada tanto à infância quanto à animalidade, e habitaria espaços fronteiriços, “já que ela mesma oferece uma passagem”.¹³

Nesse sentido, a suavidade se limita também à ideia de abertura, uma vez que é “um instinto muito próximo do ser, que não estaria ligado à conservação de si, mas à relação”.¹⁴ O vento, um dos signos vetoriais desta exposição, parece se irmanar da suavidade — ambos provocam passagens, ambos resistem à apreensão e compartilham de uma “passividade ativa”:¹⁵ o que governa os caprichos, as oscilações, os mistérios do vento? Como definir essa força tão voluntariosa quanto difusa? Que tipo de efeito o vento — e a suavidade — pode produzir no espaço e nas relações entre os entes?

Ativamente, o vazio

¹² DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2022. p. 11.

¹³ DUFOURMANTELLE, op. cit., p. 16.

¹⁴ DUFOURMANTELLE, op. cit., p. 17.

¹⁵ DUFOURMANTELLE, op. cit., p. 13.

¹⁶ BRETT, op. cit., p. 50.

¹⁷ HAN, op. cit., p. 68.

¹⁸ HAN, op. cit., p. 63.

Finalmente consegui ser agressiva

[Mira Schendel em conversa com Iole de Freitas]

No núcleo *Ativar o vazio*, inspirado na afirmação de Mira Schendel — “o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”¹⁶ —, reúnem-se obras em que o vazio, ainda que desfaça a rigidez substancial, não é representação do nada, e sim território da forma.

Em desenho *Sem título*, de 1967, Agnes Martin (1912–2004) traçou em grafite um *grid* de minuciosos retângulos sobre um fundo amareulado. A suavidade reiterada de seus traços faz emergir um dos segredos do verdadeiro vazio: ele não é distinto daquilo que é dotado de forma. “Vazio é forma”,¹⁷ afirmou Byung-Chul Han, lembrando que mesmo o vazio zen-budista não refreia a existência da figura. Diante do desenho de Martin, aliás, presenciamos uma espécie de nascimento silencioso da forma — os traços milimetricamente ponderados parecem brotar, quase indistintos, do fundo ocre do papel: vazio e linhas confluem numa “in-diferença amigável”¹⁸ e suave.

Mas nem só de medida é feita a forma que desponta na abertura. Em *Parede com incisões à la Fontana (Istambul)* (2011), Adriana Varejão (1964–) abre feridas no monocromo branco, maculando o fundo asséptico



e frio da pintura, que imita uma parede azulejada. Se, em seu *Concetto spaziale* (1967), Lucio Fontana instaurou uma continuidade espacial, a sangria de *Paredes com incisões* se vincula a outra espécie de continuidade: aquela descrita por Georges Bataille em sua obra *O Erotismo* (1957). Para Bataille, a experiência erótica compreende uma ruptura da descontinuidade entre os seres. Tal ruptura estaria ligada à violência da pletera sexual, já que “a superabundância traz em si a morte”:¹⁹ “a tristeza consecutiva ao espasmo final pode dar um antegosto da morte, mas a angústia da morte e a morte não são antípodas do prazer”.²⁰ Na “pequena morte” do gozo, os seres experimentam uma crise de seu isolamento: um e outro estão fora de si, e deslizam na direção de uma continuidade – uma abertura: “(...) a violência sexual abre uma chaga. Raramente a chaga volta a se fechar por si só: é necessário fechá-la”.²¹

Nos dois trabalhos da série *Photodrawing* (2021), Letícia Ramos (1976–) produz marcas delgadas e enegrecidas sobre o fundo acinzentado do fotograma, à semelhança de feridas em processo de cicatrização. A abertura, portanto, enseja outras vias de sentido, que não aquela da afabilidade e da indiferença amigável, características do vazio zen-budista. Em *Ativar o vazio*, deparamos com trabalhos que trazem à baila as fissuras e a violência decorrentes da crise da descontinuidade engendrada pelo movimento erótico.

É o caso dos oito desenhos da série *Anjos Maquiados* (2011/2012), de Tunga (1952–2016). Neles, figuras de aparência ambivalente ocupam o centro do papel. Se, por um lado, fazem referência direta à pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee (1879–1940) – obra cuja célebre leitura por Walter Benjamin ficou conhecida como “O Anjo da história” –,²² por outro, remetem à morfologia complexa dos órgãos sexuais: em seus diversos tons de vermelho e rosa, esses anjos, algo hermafroditas, são feitos de intumescências, mucosas e umidade. Esse senso de fluidez entre o masculino e o feminino vai ao encontro da noção de que “no erotismo encontra-se interrompida a finalidade reprodutiva do sexo”.²³ Pairando como manchas úmidas, os anjos de Tunga irradiam emanações desejantes sobre a brancura do papel que os suporta.

Na borda superior de uma grande peça quadrada de *voile* branco, Leonilson (1957–1993) bordou com linha de costura preta: “Leo não pode mudar o mundo porque os deuses não admitem qualquer competição com eles”. Trata-se do trabalho *Leo não pode mudar o mundo*, de 1991, mesmo ano em que o artista recebeu o diagnóstico de HIV positivo. A frase costurada pelo artista, de forte inclinação trágica, faz incidir a

¹⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p.124.

²⁰ BATAILLE, op. cit., p.127.

²¹ BATAILLE, op. cit., p.129.

²² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, 1996. p. 205.

²³ DUARTE, Luisa. Tunga – o rigor da distração. In: TUNGA. *O rigor da distração*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

²⁴ DUFOURMANTELLE, op. cit., p.13.

²⁵ DUFOURMANTELLE, op. cit., p. 50–51; BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução de Emerson Xavier e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

²⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, 1996. p. 205.

²⁷ WITTMANN, Mirjam. Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze. *Image & Narrative*, v. X, n. 1 (24), mar. 2009. Disponível em: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_I_invisible/Wittmann.htm>. Acesso em: 5 ago. 2025. [Tradução da autora]

sombra do sofrimento sobre a superfície imaculada do tecido branco. Na margem inferior do *voile*, leem-se as palavras: “o deserto/o oceano/ os rapazes/as poesias” – signos da imensidão e do desejo, inclusive do desejo pela linguagem, pela expressão.

Em *Oceano, aceita-me?* (1991), a pergunta que serve de título à obra é escrita abaixo de um desenho de dois rios que desaguam no mar, numa expressão da ânsia do artista por acolhimento e incorporação. Aqui, vale retomar a noção de suavidade como proposta por Anne Dufourmantelle, segundo a qual ela é uma “passividade ativa que pode se transformar em uma força de resistência simbólica prodigiosa e, como tal, estar, ao mesmo tempo, no centro do ético e do político”.²⁴ A articulação entre delicadeza material e frontalidade discursiva aproxima esses trabalhos de Leonilson de uma suavidade poética, cuja predisposição ética e política está intimamente ligada ao conceito de fidelidade – a um evento, a um ideal.²⁵

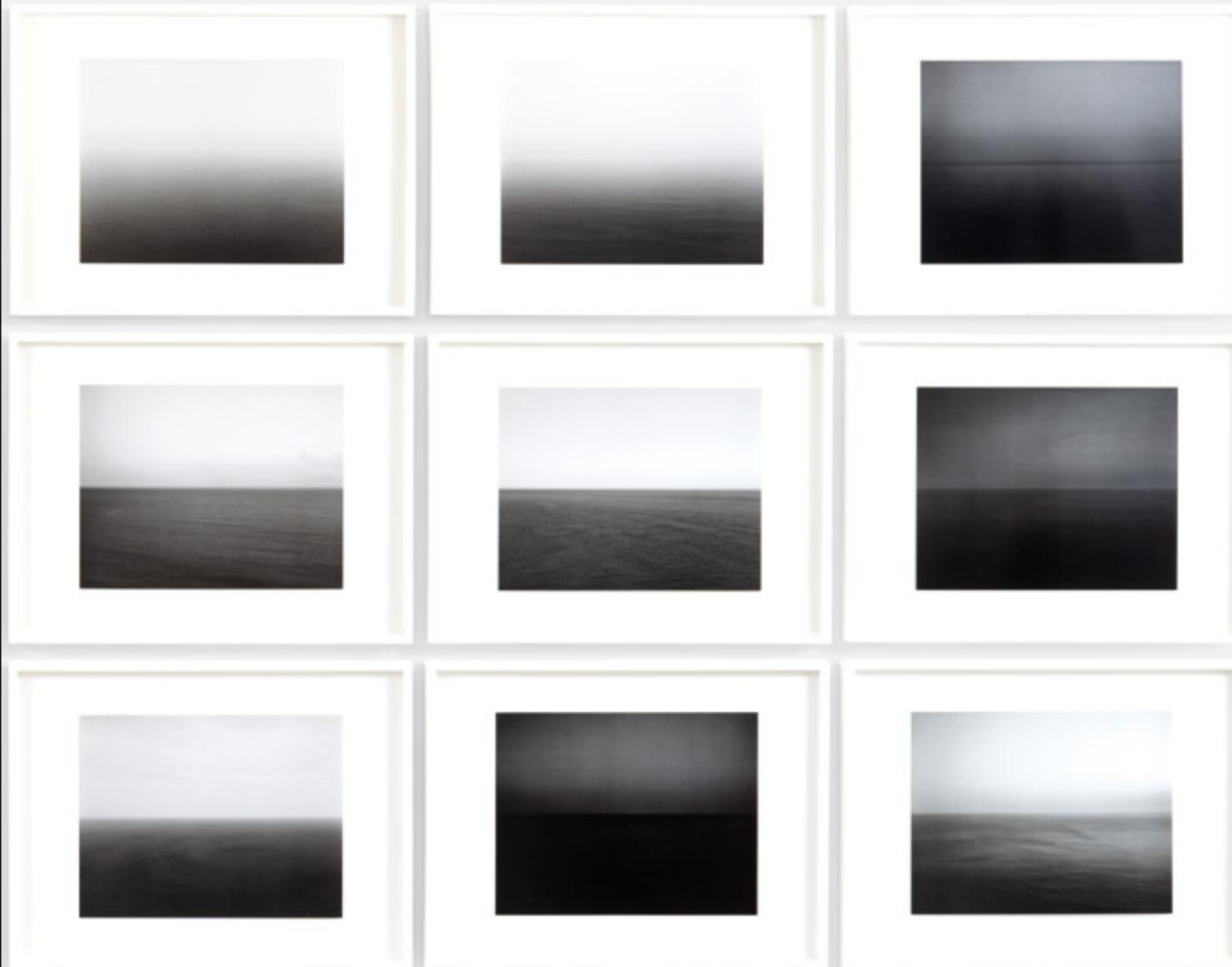
Paisagem: como se faz

Por enquanto o ver não vê

[Carlos Drummond de Andrade]

Durante mais de duas décadas, o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto (1948–) trabalhou fotografando suas *Seascapes*, uma enorme série de fotografias tomadas em diversos pontos do oceano e nas quais o mar aberto aparece limitado apenas pelo horizonte, sempre situado na exata metade do quadro. Estão presentes aqui doze dessas marinhas, que se reúnem sob o título *Time Exposed* [Tempo exposto]. Nas, a combinação de elementos climáticos e contextuais – alterações do movimento das águas, a cor do céu, o período do dia – e técnicos – a abertura da câmera e o tempo de exposição etc. – impõe à sequência dos mares um efeito de gradual e delicada transição.

Nessa atenção à mudança lenta, e por vezes quase imperceptível da paisagem e do tempo, estão presentes a tranquilidade e um senso profundo de *escuta*, apontada por Walter Benjamin como um dom “em vias de extinção”.²⁶ Nas palavras do próprio Sugimoto, a latência silenciosa de suas marinhas está associada a um estado de ausência de linguagem, em que “os limites entre os mundos interno e externo não são claros”.²⁷





Os trabalhos presentes no núcleo *Paisagens rarefeitas* extrapolam os preceitos clássicos da pintura de paisagem, afastando-se de uma estética da representação e acenando a imagens marcadas por um senso de indiscernibilidade e afrouxamento dos limites. *Sustentação (II)* (2010/2020), de Maria Laet (1982–), é composta por uma sequência de quatro imagens. Na primeira há, envolto por um fundo negro, um objeto arredondado cujo centro reflete uma luz esbranquiçada. No segundo *frame*, o objeto está coberto por uma névoa branca, que é a única coisa que prevalece nas duas últimas imagens, como se estivéssemos testemunhando um raro processo de sublimação. O título do trabalho coloca em evidência uma inquietação acerca dos mistérios da matéria: o que separa o sólido, o líquido, o gasoso? Como o ar sustenta a si mesmo? Ao comentar a tendência da filosofia a suprimir de seu pensamento a dimensão aérea, privilegiando “as coisas do mundo” que compõem, segundo o senso comum, os artefatos e as paisagens, o antropólogo Tim Ingold sugere que “O ar é impensável”.²⁸ Ingold prossegue: “[o ar] não pode ser pensado porque é uma contradição em termos. (...) o ar só pode ser uma matéria que escapou dos limites da materialidade”.²⁹

Matéria insubstancial, o ar sustenta tanto o voo dos pássaros quanto as toneladas de um avião. Feito de ar, o vento anima as nuvens mais ligeiras e também a radicalidade das monções. Nossa relação com o ar é a epítome da penetração recíproca e da continuidade, como nos lembra o poema de Manuel Bandeira:

Céu

A criança olha
Para o céu azul
Levanta a mãozinha
Quer tocar o céu

Não sente a criança
Que o céu é ilusão:
Crê que não o alcança
Quando o tem na mão.³⁰

28 INGOLD,
Tim. *The Life of Lines*. Abingdon: Routledge, 2015. p. 69. [Tradução da autora]

29 INGOLD, op. cit., p. 69.

30 BANDEIRA,
Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 178.

Pulmão-rochedo

*a pedra – presença irrefutável –
ensina a desaparecer*

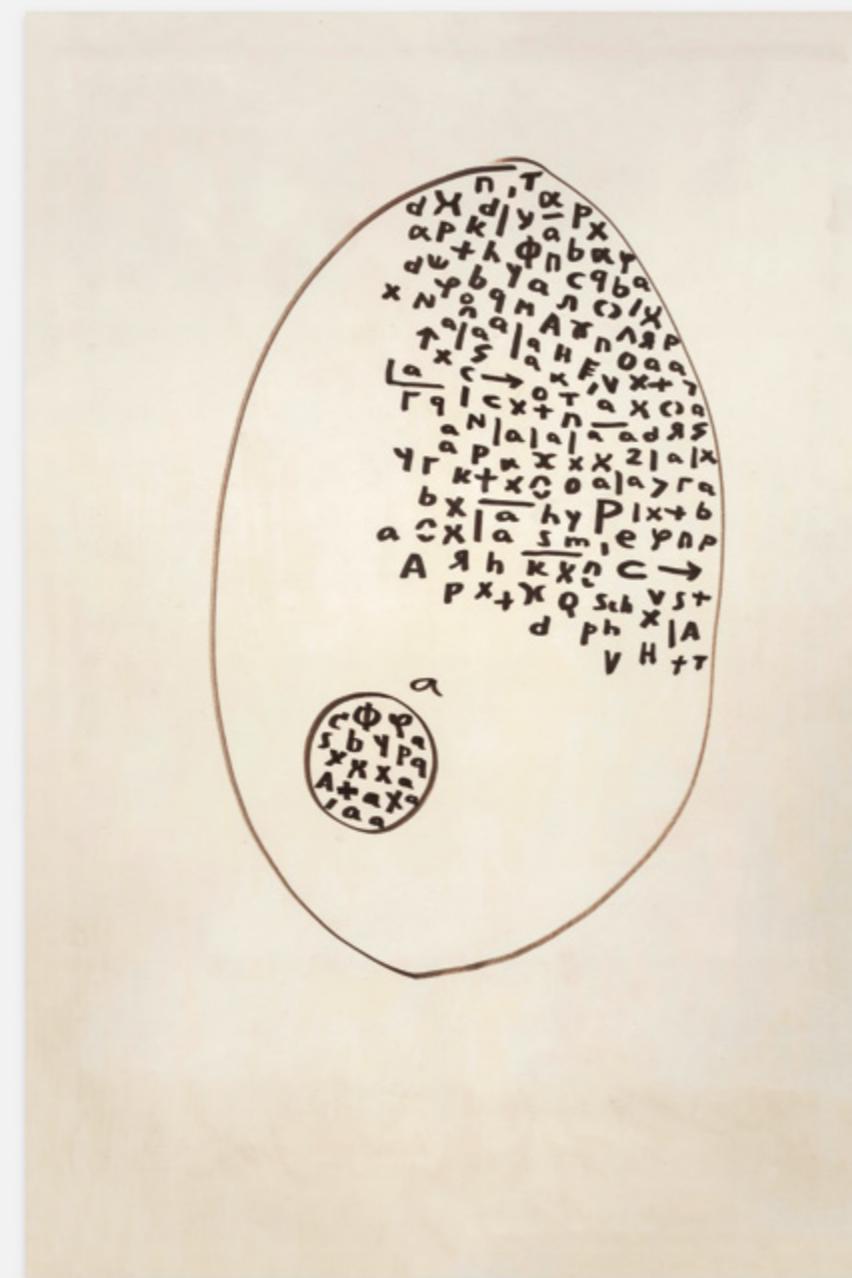
[Laura Liuzzi]

A escultura *Sem título* (2025), de Iole de Freitas (1945–), parece sintetizar as ambivalências e tensões abordadas em *Construção no vento*. Trata-se de uma estrutura abalada e irregular feita de papel glassine, que pende do teto. Fios de cobre a perfuram, ao passo que tentam envolvê-la. Nas dobras dessa espécie de casulo areado ou nuvem rochosa, a artista depositou pedras diversas – que conferem à escultura um teor de paradoxo, semelhante àquele apontado por Tim Ingold: o que é mais consistente aqui, as pedras ou o ar? À maneira de um pulmão avulso, o próprio corpo de papel é também uma pedra paradoxal: robusto, ele sustenta o peso dos seixos, mas é feito de ar – e está à mercê dele.

O pulmão-rochedo de Iole suspende qualquer oposição dicotômica entre os elementos. Leve-inchada, robusta e perfurada, delicada e plena de fissuras, essa escultura pênsil estranhamente se sustenta; balança devagar ou com violência; permanece ou se desfaz, rumo ao desaparecimento – pouco a pouco, num rompante? – a depender do sabor do vento.







Glossário

O glossário é um compêndio de palavras que permearam a pesquisa para esta exposição.
Por Lucas Alberto, Luisa Duarte e Daniela Avellar.

Respiração

Expiração e inspiração são, simultaneamente, termos que participam do vocabulário artístico e fisiológico. Gestos primordiais para o funcionamento da respiração, eles ritmizam o sistema respiratório, responsável pela troca gasosa entre o organismo e o ambiente. Podemos pensar tais ações como atos de ventilação do corpo. A depender das atividades manejadas, como em uma corrida, produzimos ventanias fortes, ou, em estados de sono, leves brisas. Se, na natureza, o vento possui importante papel na distribuição de sementes, pólen, esporos e remanejamento de sedimentos, também em nossos processos fisiológicos os ventos da respiração ocupam lugar primordial. São eles os responsáveis por garantir a manutenção da energia das células, fundamento de toda a atividade corporal. Esses gestos silenciosos que fazemos com o ar edificam assim a constância da vida no organismo.

Ritmo

A organização do som no tempo. Um dos elementos característicos aos universos musicais, o ritmo está presente para além das fórmulas melódicas ou harmônicas. Cadência, hiato, intervalo que se repete, como a orquestração das pausas na vida, pode ser percebido em diferentes coisas: podemos falar de ritmo de trabalho ou de leitura, por exemplo; mas, sobretudo, podemos pensá-lo como certo metrônomo que dá pistas da

velocidade que percorre as coisas, a fresta de intervalo que encadeia a sequência e embala sua construção. Assim como o ritmo com o qual atravessamos a vida. Carecemos hoje de ritmo?

Brecha

Algumas formas se estabilizam e se mantêm firmes graças à preservação de uma brecha entre seus componentes. Inversamente ao esperado, é na ausência de firmeza que se garante a estabilidade em tais estruturas. A jangada é um tipo de embarcação que exemplifica tal circunstância. Sua composição só se mantém integrada, capaz de flutuar e avançar sobre as ondas se, de alguma forma, entre os troncos de madeira forem preservadas certas frestas. Preservar uma frouxidão de liames na sua estrutura é imprescindível para que este barco navegue. O pedagogo Fernand Deligny refere-se a essa questão da seguinte forma: “Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que, quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados”.¹

O assobio das janelas

Popularmente conhecida como um sentimento de medo difuso que causa apreensão, a angústia nomeia um dos estados cujas descrições parecem insuficientes ou imprecisas. A vagueza de sua definição se alia de forma sincera à própria dimensão de incerteza e torpor característica à sua sensação. Nomeada por Freud como um afeto sem representação, a angústia foi amplamente discutida por Lacan na fortuna freudiana

e teorizada como afeto impossível de ser capturado na malha da estrutura significante. Desta maneira, a angústia nomeia este afeto devolvido ao sujeito quando diante da dimensão lacunar das construções, do vazio inalienável das estruturas, disso que se presencia e se sente a despeito de assumir uma forma. O que se passa como vento na cadeia de palavras e sons pescados por nossa percepção, o assobio das janelas e portas, certo espaço vago necessário para que a estrutura se firme.²

Desejo

Embarcando nas definições da angústia, afeto irrepresentável, eco que o vazio faz em nós, encontramos, surpreendentemente, o desejo. Ao contrário do esperado, não se faz necessário mobilizar uma imagem abrillantada, um objeto de contornos claros, uma narrativa surpreendente ou uma construção hiperbólica como um arranha-céu para falarmos de desejo. Desejar, verbo transitivo, requer um objeto, e por vezes, para pensar o desejo, necessitamos ter a referência deste objeto que nos garante pistas para os processos desejantes. Há, todavia, uma tendência a dar ao objeto, sua forma e qualidade, uma relevância primordial, como se ele fosse por si só a tradução do desejo. Essa recorrência amplamente influenciada pelo consumo por vezes nos despista e aliena da própria relação crua implicada no desejar. Sem o verbo, o objeto não performa sua mágica; é a conjugação, este gesto invisível de embalar o objeto em uma atividade, que dá a ele um estatuto de construção dentro de nossas vidas.

Eros

“Eros é uma questão de limites. Ele existe porque certos limites existem. No intervalo entre o alcance e a compreensão, entre o olhar e o contra-olhar, entre ‘eu te amo’ e ‘eu também te amo’, a presença ausente do desejo ganha vida. Mas os limites do tempo, do olhar e do ‘eu te amo’ são apenas réplicas do limite principal inevitável

que cria Eros: o limite da carne e do eu entre você e eu. E é só, de repente, no momento em que eu gostaria de dissolver esse limite, que percebo que nunca poderei”.

Anne Carson³

Corpo vibrátil

“Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendrada no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam. Vou designar este exercício intensivo do sensível por ‘corpo vibrátil’.”

Suely Rolnik⁴

Enigma

“As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E, na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados. Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação”.

Carlos Drummond de Andrade⁵

Grau zero

“O que existe de concreto nesses graus zero, nesses estados de neutro, de ausência, de branco total, de cinza ou de negro definitivos? Temos a impressão de que nestas zonas a percepção tem que mudar de escala. Onde certas pessoas

verão apenas a abstração de uma qualidade pura, outras verão a superfície refletora de movimentos, de deslocamentos ínfimos, induzidos por uma mudança na escala da percepção”.

David Lapoujade⁶

Subjuntivo

O subjuntivo é o tempo verbal que garante a possibilidade de nomearmos ações hipotéticas, incertas e desejáveis, mas não concluídas. Trata-se da verbalidade de um possível que não se encerra. É no tempo do subjuntivo que conjugamos as condições, hipóteses, dúvidas e vontades. Curiosamente, ele nos explicita certa união entre a incerteza e o desejo, apontando para uma zona partilhada entre esses registros que, em primeira instância, podem parecer distanciados. Esta é a ferramenta da língua que garante a legitimidade do irreal.

Ambivalente

A possibilidade de reconhecermos sensações requer a capacidade de interpretarmos suas conformações, como por exemplo compreender se um olhar endereça apreensão, admiração ou desejo. O meio de expressão possui, assim, papel fundamental na tradução de certos estados sensoriais. Através da recorrência de alguns gestos, movimentos e palavras, é dada carne ao que se vivencia. Há, porém, sensações e percepções que não se resolvem em uma expressão unívoca sem produzir restos. A ambivalência nomeia esse regime simbiótico de sensações opostas que convivem e se camuflam nos processos expressivos, sem se entregarem em totalidade, sobrevivendo apenas enquanto pistas e indícios em nossas formalidades expressivas, requisitando a ambiguidade para poderem se afirmar.

Indecidível

Na contramão das operações que produzem quocientes exatos, o indecidível nomeia a sustentação de um terceiro parâmetro, aquele

que não se estabiliza entre as alternativas pré-dispostas. Trata-se de um registro cuja qualidade de presença não é figurável, mas habita simultaneamente os contrapontos, não se cadastrando no verdadeiro ou falso, mas antes reivindica um espaço “entre”. O indecidível alude ao “fundo do entre que não tem fundo”. A sobrevivência daquilo que dribla a comprovação e a refutação ao não se apoiar em uma referência fixa, sendo assim zonas híbridas de construções fugazes: nem cinza, nem branco: matizado; a linha invisível da dobra.

Teatro do invisível

O escritor Peter Brook denomina teatro do invisível a capacidade de, em certo espaço, através de uma prática, a invisibilidade se apresentar referenciada por gestos e formas: “Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato. Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele está relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e, através dele, chega até nós”.

Peter Brook⁷

Suavidade

“A suavidade é a ocasião para uma festa dos sentidos. O tato e o tátil, o toque, o gosto, os perfumes, os sons abrem o acesso para ela. Se ela pode incluir violência na fragilidade, ser bela, erótica, entrar em uma dança sagrada com o corpo do outro, desejado, ela tem seu segredo. Isto é, sem liberdade até o último instante. A suavidade tem múltiplas afinidades com a luz. Seu brilho, sua intensidade, sua difusão, suas metamorfoses, sua noite. Se tivéssemos que figurá-la no espaço, seria uma curva em movimento, mesmo ínfima”.

Anne Dufourmantelle⁸

Halo

“O tato, a inteligência do toque, é um acelerador de vida que se coloca como obstáculo à loucura. Na psicose, a suavidade é assustadora. O refinamento coexiste com a suavidade, principalmente no artesanato. É a maneira pela qual a madeira é esculpida, trabalhada, a sutileza de uma cor, o desdobrar de uma curva no barroco tardio. A suavidade parece incrustada no gesto, colocada com ele na matéria. Eram necessárias cinco mil camadas de laca para fazer um móvel na corte real de Pequim. Diz-se, nos textos, que o toque deveria ter a suavidade da chuva e a delicadeza de um cabelo de criança. Suavidade da seda, do vidro polido, dos fios de prata, dos relevos do veludo, da pele que eles recobrem, do olho que os contempla. Suavidade das lámpadas à noite. O halo e seu limite. Sua precisão, às vezes, no palco. A silhueta de um corpo nu. O ângulo de uma alcova. A chama alta. Todas essas bordas de luz que a obscuridade delimita e, em certo sentido, protege”.

Anne Dufourmantelle⁹

Tocar

“Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida. (...) Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos”.

Clarice Lispector¹⁰

Tocar, sem reter, é um verbo tátil, mas também musical. Podemos pensar nessa sutileza e peregrinidade do “tocar” ao pensá-lo também enquanto verbo que nos liga à construção de uma música através de um instrumento. É por meio do “tocar” que nomeamos o gesto de fazer um objeto produzir um conjunto específico de sons.

Sopro

A mais sutil das forças, o sopro é recorrentemente usado como uma metáfora para o ato mínimo e inicial de um despertar, o fluxo que anima um começo. Impulso discreto, assoprar é um gesto que a visualidade não apreende, a boca em formato estático pode ou não estar produzindo-o. A confirmação de sua existência depende de outros sentidos, como o tato e a audição. Suas funções são múltiplas e não se resguardam apenas ao campo da sutileza; podemos assoprar um machucado para que sua ardência abrande, mas também assopramos as brasas para que o fogo se firme. Outra curiosa eficácia trazida pelo gesto do sopro é aquela que faz fitas de videogame voltarem a funcionar. Quando, por algum problema inespecífico, o jogo não inicia, assoprar a fita é um gesto que torna possível voltarmos a jogar.

Vazio

“Quando se fala do ‘Vazio’ (oriental), não deve ser num sentido budista, mas, mais sensualmente, como uma respiração, uma aeração e, por assim dizer, uma ‘matéria’; palavra de um físico: ‘Se não houvesse espaço entre a matéria, todo o gênero humano caberia num dedal de costura.’”

Roland Barthes¹¹

“(...) os trabalhos de Leonilson subvertem a pureza, a assepsia, o despojamento e o reducionismo do minimalismo e do monocromo branco, esses dois clássicos do alto Modernismo na história da arte do século xx. Uma exposição de Robert Ryman, o norte-americano autor de pinturas brancas, vista pelo artista em Paris em 1981, marcou-o profundamente. Entretanto, como havia feito com os mapas e a abstração geométrica, Leonilson conferiu ao branco significados novos, tão cheios de dor e desejo que o transformou radicalmente”.

Adriano Pedrosa¹²

Suspiro

No rol dos gestos ambíguos, o suspiro é uma ação apresentada em circunstâncias tanto de alívio quanto de tristeza ou fadiga. Consistindo em uma respiração profunda que resulta em uma sonora expiração resignada pela boca, o suspiro se assemelha ao ato respiratório comum, mas guarda em sua singularidade um traço de distinção emocional. Sustentadas na densidade do ar, singelas variações sonoras da respiração conformam o suspiro; suspirar é, assim, um gesto que se percebe a partir de uma suave variação que não deixa de ser grave, afinal, o suspiro é também evocado para falarmos de circunstâncias fatais e pungentes, como no último suspiro ou o suspirar dos amantes.

Fenda

Fenda, rasgo, corte e incisão são formas de construir através do furo. Todas dão a ver a possibilidade de edificarmos estruturas por meio de uma gramática negativa; não pelo acúmulo, sobreposição, fundação ou alicerce, mas pela inserção de vazios. A remoção é um método construtivo, a produção de ausência pode ser uma estratégia arquitetônica. Não se erigem prédios e casas apenas com pilares e planos, afinal, um projeto começa geralmente com o posicionamento de seu furo fundamental: a porta. Não à toa, a importância estrutural dos buracos em uma construção se evidencia nas precauções relacionadas à construção de novas janelas e demolição de paredes. As fendas expõem o poder de demolição inerente às ausências.

Queda

A complexidade do mundo, a variedade de matérias que o compõem, pode ser explicada a partir do encontro e do atrito entre diferentes elementos que aos poucos desdobraram múltiplas formas através do invisível trabalho dos átomos e moléculas. Uma das teorias fundantes para o universo localiza no clinâmen, pequeno desvio operado

na movimentação dos átomos, o gesto primordial que promove as colisões associativas, exercitando novos arranjos moleculares e a criação de distintos agrupamentos materiais. Os encontros entre as coisas são visíveis por meio da força bruta que se explica no choque e no atrito. Há, porém, uma força invisível cujo testemunho principal se dá através da queda, a gravidade. Responsável por levar uma folha ao chão ou por manter a lua em órbita ao redor do planeta, esta força atrativa dá a tudo que flutua e pende certo vigor e resistência. Virando do avesso a típica gramática da falência associada ao ato de “cair”, a gravidade faz da queda um gesto ativo e forte.

Orvalho, maresia e neblina

Orvalho, maresia e neblina são fenômenos correlatos ao campo das construções no vento. Cada um nomeia manifestações que se dão através de certa invisibilidade que ganha espessura e se edifica na superfície do ar. O orvalho é a água que se condensa em forma de pequenas gotas sobre superfícies expostas, como folhas, vidros e telhados, geralmente durante a madrugada ou nas primeiras horas da manhã. Já a maresia é o nome dado à névoa úmida e salgada formada por micropartículas de água do mar em suspensão no ar, transportadas pelos ventos para regiões costeiras. Por fim, a neblina é um fenômeno atmosférico caracterizado pela suspensão de minúsculas gotículas de água no ar, reduzindo parcialmente a visibilidade. Durante seus processos poéticos, Brígida Baltar (1959–2022) deu espaço a essa dimensão impalpável. Trabalhando ao ar livre, a artista desenvolveu a série *Coletas*, dedicada ao gesto de coletar esses rarefeitos fenômenos.

Volátil

Em 1919, Marcel Duchamp encheu um pequeno frasco de vidro com o ar da cidade de Paris, levou-o até Nova York e ofereceu no ano seguinte como presente a Walter Arensberg. A obra, intitulada *Ar de Paris*, um frasco de vidro soprado, semelhante aos usados em farmácias, selado

com ar invisível, condensa o gesto provocador e irônico ao sublinhar vicissitudes entre o banal e o singular. Para além da própria materialidade aérea que sustenta a obra, ela coloca em cena outra construção no vento, aquela que indica a arte como um gesto que não pode ser plenamente objetificado, afinal, o trabalho se dá enquanto uma ação situada no espaço, é um gesto que se transmite através de um frasco, gesto tão volátil quanto o ar que busca conter.

Pálpebra

A pálpebra é o tecido móvel que protege e umedece o olho, mas também é um mecanismo de intervalo: ela define a alternância entre ver e não ver, entre presença e recolhimento. Seu movimento ritmado ecoa os ciclos naturais da Terra: o nascer e o pôr do sol, o acordar e o adormecer, o estar no mundo e o dele se retirar. Na era do 24/7, como alerta Jonathan Crary, vivemos sob o império da vigília constante, um tempo que não permite fechar os olhos, que recusa o sono, o sonho e o escuro.¹³ Na capa de uma das edições de seu livro *Técnicas do observador*, vê-se uma ilustração do século XIX de um procedimento médico que mostra o olho sendo mantido aberto o tempo todo. A pálpebra surge aqui como a imagem da dinâmica que inclui acordar e dormir num sentido mais amplo, a localização mínima da força biopolítica que busca coreografar o corpo ao sabor de uma disponibilidade produtiva intermitente.

Opacidade

“Opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes. Renunciar, por um tempo talvez, a essa velha assombração de surpreender o fundo das naturezas. Dizem-me então: ‘o senhor que amontoa tão tranquilo suas poéticas nas crateras da opacidade, o senhor que afirma ultrapassar tão serenamente o prodigioso trabalho de elucidação executado pelo Ocidente, na verdade fala sobre Ocidente em todo canto do seu pequeno território’.

‘E do que o senhor quer que eu fale para começar, senão dessa transparência que pretendeu nos reduzir? Pois se não avanço por aí você me verá logo reduzido a uma criança birrenta, convulsiva e impotente. Eu começo por aí. (...)’ O opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de ‘participação’ e confluência”.

Édouard Glissant¹⁴

Frágil

O vibrar da porcelana antes de tocar o chão, o bater delicado da asa de uma libélula ou a tensão de um fio que sustenta uma rede prestes a se desfazer, todos carregam em si a promessa silenciosa do desaparecimento. A fragilidade é o estágio da matéria em que se vive à beira da perda, como se cada gesto pudesse ser o último. Ela se inscreve no murchar de uma flor ao amanhecer, na efemeridade de um olhar que se encontra apenas por um instante, na pele fina que molda os lábios. A fragilidade apresenta a fraqueza não como despotencialização, mas retorno e refazimento. É por esta qualidade da matéria à beira da ruptura que podemos frequentá-la em seu aspecto transitório e mutável, inconcluso e, por isso, pulsante e vivo.

O poema ensina a cair

Certa vez a poeta Ana Martins Marques afirmou: “A literatura, e a poesia em particular, não vai nos dar respostas ou programas, nem vai nos dar acesso a algum conhecimento sistemático sobre o mundo, mas ela pode dar forma à nossa perplexidade, aos nossos medos, ao nosso desejo, aos nossos desequilíbrios e aos desequilíbrios do mundo. A poeta Luiza Neto Jorge tem um verso muito bonito que diz ‘O poema ensina a cair’. O poema, se for um bom poema, vai nos ensinar a cair, vai gerar desconhecimento, dúvida, hesitação, vai complicar a vida, nos tornar mais inquietos, mais desamparados, mas vai também nos convidar a ver o mundo de uma forma mais complexa, a mudar a compreensão que temos

de nós mesmos e dos outros”.¹⁵ Em uma época na qual até o campo da arte, esse campo que deveria nos endereçar alguma opacidade, alguma indeterminação, tantas vezes se revela um lugar no qual encontramos aquilo que já prevíamos, ou seja, no lugar de perguntas, respostas, se faz pertinente recordar a fala de Martins Marques. Em um mundo no qual tudo ao redor parece

falar – o clima, o capitalismo, a democracia, as gastas epistemologias ocidentais, as falsas promessas tecnológicas –, Ana Martins Marques parece nos dizer que não se trata de tentar consertar a falha, tampouco de escapar dela, mas sim habitar a falha, “permanecer com o problema”.¹⁶

Notas

- 1 DELIGNY, Fernand. (1978). *Jangada. Cadernos de subjetividade*, n. 15, 2013, p. 90.
- 2 Cf. FREUD, Sigmund. (1926). Inibição, sintoma e angústia. In: _____. “Inibição, sintoma e angústia”, “O futuro de uma ilusão” e outros textos (1926–1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 13–123.
- 3 CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*. Trad. Julia Raiz. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 37.
- 4 ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. 2003, p. 2. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleode/subjetividade/Textos/SUELY/sintoma_e_angustia.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- 5 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Novos poemas*. (1948). In: _____. *Obra poética completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 242–243.
- 6 LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- 7 BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970. p. 39.
- 8 DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- 9 DUFOURMANTELLE, op. cit.
- 10 LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 143.
- 11 BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978–79 et 1979–80)*. Paris: Seuil; Imec, 2003. p. 87.
- 12 LEONILSON: truth, fiction / curadoria e textos de Adriano Pedrosa. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. p. 28.
- 13 Cf. CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- 14 GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, n. 1, p. 53–55, 2008. p. 53.
- 15 Apud BRESSANE, Ronaldo. Entrevista [Ana Martins Marques]. 18 ago. 2015. Disponível em: <[https://www.pernambcorevista.com.br/acervo/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html](http://www.pernambcorevista.com.br/acervo/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html)>. Acesso em: ago. 2025.
- 16 Ver: HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.





Construction in the wind

Luisa Duarte [curator]
Daniela Avellar [assistant curator]

If solid materials typically predominate in a construction, how can we imagine one built in the wind? What kind of structure might emerge from what is volatile? In an essay on Mira Schendel's work, Nuno Ramos describes her practice as a "construction in the wind". He recalls the artist's fascination with how Richard Long, using just "a single line of aligned stones," could transform an entire landscape: "I think Schendel would do that with air, with wind".¹

This exhibition takes the paradox in its title as a propelling image, setting off resonances across three interwoven cores that trace a transversal path through space.

"Minimal Gestures" brings together works that, through a certain formal and gestural economy, highlight what reaches us via movements marked by minimal energy yet charged with a great potential for reverberation. "Activating the Void," inspired by Schendel's statement, gathers works that redefine the notion of emptiness as something present and affective. "Rarefied Landscapes," in turn, presents works that challenge the classical genre of landscape, offering representations that hover at the threshold of visibility.

In different ways, these three exhibition cores speak to the enigma of gentleness—a quality that feels increasingly absent in an era driven by pragmatism and the demand for tangible results. In an

essay on the subject, psychoanalyst Anne Dufourmantelle writes: "A person, a stone, a thought, a gesture, a color... can demonstrate gentleness. How do we approach such singularity? Approaching it is risky for those who want to comprehend it". Gentleness, like the wind, is made of a materiality that cannot be grasped: "The sweetness of the ineffable. The beauty of what doesn't appear in the given appearance of things and phenomena, of what cannot be touched in a face. Gentleness reveals the gap between what is there and what escapes".²

While certain aspects of Mira Schendel's practice serve as a central compass for the curatorial approach, Leonilson's treatment of emptiness also emerges as a key driver. In a gesture that sharply contrasts to the aseptic qualities often associated with white monochrome in art history, the artist infuses blank spaces with the dimensions of pain and desire through his poetic inscriptions.

By emphasizing minimal gestures, voids, what unfolds at the threshold of visibility, and the realm of desire, the intention is not to oppose the prevailing regime of noise and hyper-visibility in the world around us, as if in a redemptive search. Rather, it is about offering a counterbalance to the excessive ways in which attention, time, and subjectivity are captured today.

Notes

¹ RAMOS, Nuno.

A construção no vento
(Mira Schendel) / 1996.
Available at: <https://www.nunoramos.com.br/>.
Last access: May 2025.

² DUFOURMANTELLE,

Anne. *Power of
Gentleness: Meditations
on the Risk of Living*.
New York: Fordham
University Press, 2018.

The impurities of white

Julia de Souza

"Mira was horrified by great emphases (...). She was friends with what is scattered about and minute in life,"¹ Nuno Ramos wrote in his 1996 essay "Construction in the wind" (Construction in the wind). Although they are not alluded to by Ramos, the affinities between Mira Schendel's poetics and Zen Buddhist philosophy are manifold. The artist's resistance to emphases, or to compositions governed by the logic of contrast or of prevalence, echoes the Zen notion that *nothing dominates* – nothing imposes itself upon anything else.

"Until instructed otherwise/ floating in the emptiness like a planet/ is a gas balloon":² the verses by Marcos Siscar seem to reflect a tendency towards rarefaction that is quite manifest in Schendel's work, which, as Nuno Ramos put it, "captures something more akin to gas than to solid matter".³

A core concept of Zen Buddhism, *śūnyatā* [vacuity] radically opposes the notion of substance which has underpinned much of Western philosophy. In *The Philosophy of Zen Buddhism*, Byung-Chul Han describes Zen Buddhist emptiness in the following terms: "Within the field of emptiness, nothing condenses into a massive presence. Nothing rests exclusively on itself. The un-bounding, expropriating movement sublates the monadological for-itself into a mutual relationship."⁴ In this sort of nonhierarchical worldview, Zen conceives of emptiness as the field in which things exist in a relationship of "mutual penetration" – similar to how Mira treats her monotypes, where the marks "did not reside on the surface of the fragile Japanese paper, but fused with it instead."⁵

The group exhibit *Construction in the wind* features works in which the ideas of separation and distinction – which the principle of substance is based upon – are somehow put in check. If

substance concerns the maintenance of self and the demarcation of "the one from the other,"⁶ the artworks we come upon in this exhibit have a predisposition to openness that comes about in different ways – such as porosity, fissure, and indiscernibility.

Although there are three exhibition clusters in *Construction in the wind* (*Minimal gestures*, *Activating emptiness*, and *Rarefied Landscapes*), its curatorial project proposes an interpenetration between those sets: Daniela Thomas' exhibition design scrambles and pulls together the different clusters – which operate as guideposts but do not possess defined boundaries.

Made of air

*man's emptiness or swollen emptiness:
or the emptiness that swelled because it is empty*

[João Cabral de Melo Neto]

The first exhibition cluster, *Minimal gestures*, features artworks whose formal economy manages to produce unexpected resonances. It includes two monotypes by Mira Schendel. In them, the marks of letters and scribbles on tinted rice paper, as subtle as they are insistent, do not trigger in the viewer the impetus of decoding, but guide him into the emptiness of the darkened field that envelopes them. In Mira's work, the line is an element "charged with suffering the experience of the field."⁷ There is, therefore, no static opposition between line and field, as one is intrinsically imbued with the other.

A certain tendency toward pulverization manifests itself not only in the title, but also in the

materials used by Ana Matheus Abbade (1996–) in *Sopro, redemoinho e outras forças do ar* (Breath, Whirlwind, and Other Forces of Air, 2025) – quartz powder and charcoal (materials that tend to dissolve), which are transferred to rice paper through the scratches of the artist's fingernails and the direct touch of her hands. Everything seems to be animated by an unruly wind that dances in multiple directions and drags each mark into whirlwinds and sandstorms – the air here seems to be both subject and object. In close dialogue with Mira Schendel's monotypes, *Sopro, redemoinho e outras forças do ar* exacerbates the reciprocal exchange between emptiness and line (or mark), presented here as forces that incite each other to the point of exhaustion.

It was also through a gesture of connecting with one's surroundings that the artist Juliana dos Santos discovered the blue pigment she utilizes in various drawings, among them *Caminho do vento* (Path of the wind, 2025). During a performance, she came upon the colorific potential of the Asian pigeonwing flower (*Clitoria ternatea*). She extracted from it a blue pigment which she mixes with water and applies to paper like watercolor paint. In an interview about her research into the color blue, the artist expressed one of her qualms: "The sky is blue, but air is translucent. The sea is blue, but water is translucent."⁸ Juliana dos Santos hence concluded that the color blue is tied to a sense of *depth*, and that it is a privileged tone when it comes to expressing diasporic cultures. In *Caminho do vento*, the soft gesture of blowing paint on paper creates compositions reminiscent of magnetic field drawings made with magnets and steel wool, but also of the morphology of some lichens. "Form and color do not mix, they are simultaneous,"⁹ wrote Georges Braque in one of his aphorisms. In Juliana dos Santos' drawing, the ambivalence between the formal lightness and the symbolic density of the color blue is a reminder that the surface can be imbued with subterranean questions.

With economical, precise gestures, Lucio Fontana created *Concetto spaziale* (1967). Part of a long series of works with the same title, the

piece is a red monochrome at whose center a vertical incision allows a glimpse into the darkness that sits underneath the surface of the fabric. The slash on the canvas results from an incisive, sharp gesture which does not, however, engender an interruption, but rather a deepening and a spatial expansion: beyond the two-dimensional plane of the canvas there lies a new dimension, a "background-less background"¹⁰ – an opportunity of continuity, infinitude, and duration. To the critic Giulio Carlo Argan, in Fontana's work, "the gesture that cuts through the canvas reestablishes continuity between the spaces before and after the plane."¹¹

One must not mistake the economy of gesture and the porous disposition of these and other artworks in *Construction in the wind* for innocence. We are, perhaps, not in the field of delicateness, but of softness. In *Power of gentleness*, the psychoanalyst Anne Dufourmantelle argues that the seeming simplicity of gentleness is misleading: that gentleness is "profoundly sensual" and "has the fierce nobility of a wild beast."¹² A strange, difficult-to-grasp concept, gentleness, according to Dufourmantelle, is associated with both childhood and animality and inhabits border spaces "because it offers itself as a passage."¹³

In that sense, gentleness is also limited by the notion of opening, as it is "an instinct closest to the being that would be devoted not only to self-preservation but also relationships."¹⁴ The wind, one of the vectorial signs of this exhibit, seems to become akin to gentleness – both elicit passage, both resist apprehension and share an "active passivity"¹⁵: what governs the whims, the fluctuations, the mysteries of the wind? How to define this power as fickle as it is diffuse? What type of effect can the wind – and gentleness – produce in space and on the relationships between entities?

Actively, emptiness

I finally managed to be aggressive
[Mira Schendel in conversation
with Iole de Freitas]

The cluster *Activating emptiness*, inspired by Mira Schendel's statement — “what matters in my work is emptiness, actively emptiness”¹⁶ —, features artworks where emptiness, even though it dispels the substantial rigidity, is not a representation of nothingness, but rather the territory of form.

In her *Untitled* drawing from 1967, Agnes Martin used graphite to outline an exacting grid of rectangles against a yellowish background. The reiterated softness of her lines surfaces one of the secrets of true emptiness: it is not distinct from that which is endowed with form. “Emptiness is form,”¹⁷ argued Byung-Chul Han, pointing out that even Zen Buddhist emptiness does not curb the existence of the figure. In witnessing Martin's drawing, by the way, we sense a sort of silent rebirth of form — the meticulously pondered lines seem to sprout up almost indistinctly from the ocher background of the paper: emptiness and lines conflate in a “friendly, soft in-difference.”¹⁸

But the form that emerges within the opening is not solely about measurement. In *Parede com incisões à la Fontana (Istambul)* (Wall with incisions à la Fontana [Istanbul], 2011), Adriana Varejão creates wounds on the white monochrome, sullying the cold, aseptic background of the painting, which mimics a tiled wall. Whereas in his *Concetto spaziale* (1967), Lucio Fontana brought about a spatial continuity, the bleeding in *Parede com incisões* ties back to another kind of continuity: the one described by Georges Bataille in his work *O Erotismo* (Eroticism, 1957). For Bataille, the erotic experience comprehends a rupture of the discontinuity between beings. Such a rupture is thought to be associated with the violence of the sexual plethora, seeing as “death is the inevitable consequence of super-abundance”¹⁹: “the depression following upon the final spasm may give a foretaste of death, but the anguish of death and death itself are at the

antipodes of pleasure.”²⁰ In the “little death” of the climax, beings experience a crisis in their isolation: both are beside themselves, and they glide towards a continuity — an opening: “(...) sexual violence causes a wound that rarely heals of its own accord; it has to be closed.”²¹

In the two pieces in the *Photodrawing* (2021) series, Letícia Ramos creates slim, blackened marks over the grayish background of the photogram, similar to healing wounds. The opening, therefore, gives rise to avenues of meaning other than that of the affability and friendly in-difference that characterize Zen Buddhist emptiness. In *Activating emptiness*, we come across artworks that evidence the fissures and violence stemming from the discontinuity crisis wrought by erotic movement.

A case in point are the eight drawings in Tunga's *Anjos Maquiados* (Angels wearing makeup, 2011–2012) series. Here, ambivalent-looking figures occupy the center of the paper. If, on the one hand, they directly reference Paul Klee's *Angelus Novus* painting — Walter Benjamin's take on which became famously known as “The angel of history”²² —, on the other hand, they hark back to the complex morphology of sexual organs: in their various shades of red and pink, these somewhat hermaphrodite angels are made from intumescences, mucosae, and moisture. This sense of male-female fluidness aligns with the notion that “in eroticism, the reproductive purpose of sex is interrupted.”²³ Hovering like tumid blemishes, Tunga's angels radiate desireful emanations upon the whiteness of the paper that supports them.

On the upper edge of a large square piece of white voile, Leonilson embroidered with black sewing thread: “Leo cannot change the world because the gods will not admit any competition.” This is *Leo não pode mudar o mundo* (Leo cannot change the world), from 1991, the year the artist was diagnosed HIV positive. The markedly tragic sentence sewn on by the artist imprints the shadow of suffering on the immaculate surface of the white fabric. On the bottom margin of the voile, one reads the words: “o deserto/o oceano/os rapazes/ as poesias” (the desert/the ocean/the young men/the

poems) — signs of immenseness and desire, including the desire for language, for expression.

In *Oceano, aceita-me?* (Ocean, will you accept me?, 1991), the titular question is written below a drawing of two rivers that flow to the sea, in an expression of the artist's yearning for acceptance and incorporation. Here, it is worth revisiting the notion of gentleness put forth by Anne Dufourmantelle, for whom it is an “an active passivity that may become an extraordinary force of symbolic resistance and, as such, become central to both ethics and politics.”²⁴ The coupling of material delicacy and frontality in discourse in these pieces by Leonilson lends them a poetical gentleness whose ethical and political predisposition is closely tied to the concept of fidelity — to an event, an ideal.²⁵

Landscape: how it is made

For now seeing does not see
[Carlos Drummond de Andrade]

For over two decades, the Japanese photographer Hiroshi Sugimoto worked on creating his *Seascapes* — a huge series of photographs taken at different points in the ocean, in which the open sea appears limited by nothing but the horizon, invariably situated at the exact middle of the picture. Here, twelve such seascapes, collectively entitled *Time Exposed*, are featured. The combination of climate and contextual elements — changes in the movement of the waters, the color of the sky, the time of day — and technical ones — camera aperture and shutter speed, etc. — imposes upon the sequence of the seas a gradual effect and a delicate transition.

This attention to the slow, at times almost imperceptible change in the landscape — and in time — encompasses tranquility and a deep sense of *listening*, which Walter Benjamin pointed out is an art that is “coming to an end.”²⁶ In Sugimoto's own words, the silent latency of his seascapes is linked to a state of absence of language in which “the boundaries between the inner and outer worlds would not be obvious.”²⁷

The artworks in the *Rarefied landscapes* cluster extrapolate the classical precepts of landscape painting, departing from representational aesthetics and leaning towards images marked by a sense of indiscernibility and a loosening of boundaries. *Sustentação (II)* (Support, 2010/2020), by Maria Laet, is composed of a sequence of four images: in the first one, a round-shaped object whose center reflects a whitish light is enveloped by a black background. In the second frame, the object is covered in white mist — the only thing that prevails in the last two images, as though we were witnessing a rare process of sublimation. The piece's title evinces a disquietude regarding the mysteries of matter: what separates the solid, the liquid, and the gaseous? How does air support itself? Commenting on philosophy's tendency to suppress the aerial dimension from its thinking, privileging the “things of this world” which, as common sense would have it, compose artifacts and landscapes, the anthropologist Tim Ingold suggests that “air is unthinkable.”²⁸ Ingold goes on: “[air] cannot be thought because it is a contradiction in terms. (...) air could only be matter that has escaped the bounds of materiality.”²⁹

An insubstantial matter, air supports both the flight of birds and the tonnage of an aircraft. Made of air, the wind equally animates the swiftest clouds and the rationality of monsoons. Our relationship with air is the epitome of mutual penetration and continuity, as Manuel Bandeira's poem reminds us:

Sky

The child looks up
At the blue sky
And raises its little hand
It wants to touch the sky

The child does not sense
That the sky is an illusion:
It believes cannot reach it
When it is really in its hands.³⁰

Lung-rock

*the stone – irrefutable presence –
teaches how to disappear*
[Laura Liuzzi]

Iole de Freitas' *Untitled* (2025) sculpture seems to synthesize the ambivalences and tensions approached in *Construction in the wind*. It is a balloon-like, irregular structure made from glassine paper that hangs from the ceiling. Copper wires perforate it — even as they attempt to enwrap it. On the folds of this aerated cocoon or rocky cloud of sorts, the artist has laid assorted stones — which lend the structure a paradoxical air similar to the one pointed out by Tim Ingold:

what is more consistent here, the stones or the air? Like a standalone lung, the paper body itself is also a paradoxical stone — robust, it supports the weight of the pebbles, yet it is made of air — and is at its mercy.

Iole's lung-rock suspends any dichotomic opposition between the elements. Light-swollen, robust and perforated, delicate, and rife with fissures, this hanging sculpture supports itself in an odd way; it swings slowly or violently; it remains or comes apart, headed towards disappearance — little by little, in an outburst? —, depending on how the wind blows.

Notes

- 1 RAMOS, Nuno. "A construção no vento" (Construction in the wind). In: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z5mFwGcK-E>.
- 2 SISCAR, Marcos. *Manual de flutuação para amadores* (Manual on floating for amateurs). Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. (p. 16). Translation ours.
- 3 RAMOS, op. cit.
- 4 HAN, Byung-Chul. *The Philosophy of Zen Buddhism*. Polity: 2022. Trans. by Daniel Steuer. (p. 26).
- 5 BRETT, Guy. "Ativamente o vazio" (Actively the emptiness). In: Sônia Salzstein (org.) *No vazio do mundo — Mira Schendel* (In the emptiness of the world — Mira Schendel). São Paulo: Marca D'água, 1996. (p. 49). Translation ours.
- 6 HAN, op. cit., p. 26.
- 7 RAMOS, op. cit.
- 8 <https://www.youtube.com/watch?v=6Z5mFwGcK-E>.
- 9 BRAQUE, Georges. *O dia e a noite. Cadernos* (The day and the night. Notebooks), 1917–1952. São Paulo: Editora 34, 2025. Trans. by Samuel Titan Jr. (p. 19).
- 10 GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia* (In the vertigo of the day). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (p. 23).
- 11 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna* (Modern art). São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Trans. by Denise Bottmann and Federico Carotti. (p. 632).
- 12 DUFOURMANTELLE, Anne. *Power of Gentleness*. São Paulo: Fordham University Press, 2022. (pp. 1–2).
- 13 Idem, p. 10.
- 14 Idem, p. 7.
- 15 Idem, p. 5.
- 16 BRETT, op. cit., p. 50.
- 17 HAN, op. cit., p. 68.
- 18 Idem, p. 63.
- 19 BATAILLE, Georges. *Erotism*. San Francisco: City Lights Books, 1986. Trans. by Mary Dalwood. (p. 101).
- 20 Idem, p. 102.
- 21 Idem, p. 104.
- 22 BENJAMIN, Walter. "On the concept of history." In: New York: Harcourt, Brace & World, 1968. Trans. by Harry Zohn. (p. 12).
- 23 DUARTE, Luisa. "Tunga — o rigor da distração" (Tunga — the rigor of distraction). In: Tunga. *O rigor da distração*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- 24 DUFOURMANTELLE, op. cit., p. 5.
- 25 DUFOURMANTELLE, op. cit., pp. 50–51; and BADIOU, Alain. "Para uma nova teoria do sujeito" (Towards a new theory of the subject). In: *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Trans. by Emerson Xavier and Gilda Sodré.
- 26 BENJAMIN, Walter. "The storyteller". In: *Illuminations. Essays and reflections*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968. Trans. by Harry Zohn. (p. 83).
- 27 https://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_L_invisible/Wittmann.htm.
- 28 INGOLD, Tim. *The Life of Lines*. Abingdon: Routledge, 2015. (p. 69).
- 29 Idem, p. 69.
- 30 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* (Star of a lifetime). Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. (p. 178). Translation ours.

Glossary

A compendium of words that permeated the research for this exhibition By Lucas Alberto, Luisa Duarte, and Daniela Avellar

Breathing

Exhalation and inhalation belong to both artistic and physiological vocabularies. These gestures are essential to breathing, setting the rhythm of the respiratory system, which mediates the exchange of gases between body and environment. They can be thought of as the body's own form of ventilation. Depending on the activity—running, for example—we may produce strong gusts of air, while in sleep our breath becomes a light breeze. In nature, wind plays a vital role in dispersing seeds, pollen, and spores, and in moving sediments; similarly, the wind of our own breath is fundamental to our physiology, sustaining the production of cellular energy—the basis of all bodily activity. These silent exchanges with the air quietly uphold the constancy of life within us.

Rhythm

The organization of sound over time. One of the defining elements of music, rhythm exists beyond melodic or harmonic structures. Cadence, pauses, and repeated intervals—like the orchestration of life's own silences—can be perceived in many contexts. We can speak of the rhythm of work or of reading, but above all, rhythm can be thought of as a kind of metronome, marking the pace at which things move, the gaps that link sequences and shape their unfolding. It is the tempo with which we pass through life. Do we, perhaps, lack rhythm today?

Gap

Some structures remain stable precisely because a gap is preserved between their parts.

Paradoxically, in certain forms, stability comes from the absence of rigidity. A raft is a good example: it can float and move over waves only if there is some looseness between the logs that make it up. As educator Fernand Deligny describes: “A raft, you know how it is made: there are wooden logs connected to each other in a very loose way, so that when the mountains of water crash down, the water passes through the spaced logs”.¹

The whistling of windows

Commonly associated with a diffuse feeling of fear, anxiety is one of those states whose definitions always seem insufficient. This imprecision reflects its very nature—rooted in uncertainty and unease. Freud called it “an affect without representation,” and Lacan, in his readings of Freud, theorized it as an affect impossible to capture within the mesh of the signifying structure. Anxiety names that affect which returns to the subject when faced with the inevitable gaps within constructions—the irreducible emptiness at the core of structures—something both witnessed and felt despite taking form. Like wind slipping through the cracks of windows and doors, it is the empty space that paradoxically allows the structure to stand.²

Desire

In exploring definitions of anxiety—an unrepresentable affect, the echo of emptiness within us—we unexpectedly encounter desire. Contrary to expectation, desire does not require a vivid image, a clearly defined object, a compelling narrative, or a monumental construction. As a transitive verb, “to desire” implies an object, and we often think of desire through its object, using it as a reference point. But there is a tendency to overemphasize the object’s form and qualities, as if it alone could translate desire. This tendency,

shaped by consumer culture, can mislead us, distracting from the underlying relationship implied in the act of desiring. Without the verb, the object does nothing; it is the act—the invisible gesture of enveloping the object in activity—that gives it meaning and makes it part of our lives.

Eros

“Eros is a matter of limits. It exists because certain limits exist. In the interval between reaching and understanding, between looking and returning a look, between ‘I love you’ and ‘I love you too,’ the absent presence of desire comes to life. But the limits of time, of the gaze, and of ‘I love you’ are only replicas of the inevitable main limit that creates Eros: the limit of flesh and self between you and me. And it is only suddenly, at the moment when I would like to dissolve this limit, that I realize I never can”.

*Anne Carson*³

Vibratile body

“To know the world as form calls upon perception, shaped by sensitivity in its empirical exercise; to know the world as force calls upon sensation, shaped by sensitivity in its intensive exercise—emerging in the encounter between the body, as a field of forces carried by nerve waves running through it, and the forces of the world that act upon it. I will call this intensive exercise of the senses the ‘vibrating body’.”

*Suely Rolnik*⁴

Enigma

“The stones walked along the road. Suddenly, a dark shape blocked their path. They questioned each other, drawing on their most particular experiences. They knew other wandering shapes, and the dangers of all things moving through the earth. But this one bore no resemblance to the images worn smooth by experience, trapped by habit, or tamed by the immemorial instincts of stones. The stones stopped. In their effort to

understand, they became completely still. And, in the suspension of that moment, the stones fixed themselves forever to the ground, forming colossal mountains or small, stunned, stray pebbles. But the dark thing—excessive in turn—remains, like enigmas that mock all attempts at interpretation”.

*Carlos Drummond de Andrade*⁵

Zero degree

“What is concrete in these zero degrees, in these states of neutrality, of absence, of pure white, of definitive gray or black? We have the impression that, in these zones, perception must change scale. Where some see only the abstraction of a pure quality, others see a reflective surface of movement, of tiny shifts induced by a change in the scale of perception”.

*David Lapoujade*⁶

Subjunctive

The subjunctive is the verb mood that allows us to name hypothetical, uncertain, and desired actions not yet completed. It is the verbal form of a possibility still open. We use the subjunctive to conjugate conditions, hypotheses, doubts, and desires. Interestingly, it reveals a shared space between uncertainty and longing, pointing to a connection between registers that may seem far apart. It is the tool of language that makes the unreal legible.

Ambivalent

Recognizing sensations requires interpreting their forms—for example, understanding whether a glance expresses apprehension, admiration, or desire. The means of expression plays a crucial role in translating sensory states. Through repeated gestures, movements, and words, experiences take on substance. Yet some sensations cannot be reduced to a single, clear expression without leaving something out. Ambivalence names this coexistence of opposing sensations that hide

within expressive forms, never fully revealing themselves, surviving only as hints and traces, needing ambiguity in order to exist.

Undecidable

Unlike operations that yield precise results, the undecidable relies on a third term—one that does not settle between predetermined alternatives. Its presence is not figurative; it inhabits both sides of a contrast without belonging wholly to either, refusing the binary of true or false. The undecidable gestures toward “the bottom of the bottomless,” sustaining what evades both proof and refutation. It occupies hybrid zones of fleeting construction: neither gray nor white, but nuanced; the invisible crease of a fold.

Theater of the invisible

Peter Brook describes the theater of the invisible as the capacity, within a certain space and practice, for the invisible to reveal itself through gestures and forms: “We all know that most of life escapes our senses: the most powerful explanation of the various arts is that they speak of themes that we could only begin to recognize when they manifest themselves in rhythms or forms. Despite the absurd methods that produce it, we recognize the concrete through the abstract. We can worship the conductor’s personality, but we know that it is not he who makes the music—it is the music that is making him. If he is relaxed, surrendered, and attuned, then the invisible takes possession of him; and through him, it reaches us”.

Peter Brook⁷

Gentleness

“Softness is a feast for the senses. Touch and tactility, taste, scents, and sounds open the door to it. It may contain violence within fragility, be beautiful, erotic, or enter into a sacred dance with another’s body. It has its secret—freedom until the last moment. Softness has multiple affinities with

light: its brightness, its intensity, its diffusion, its transformations, its night. If we had to represent it in space, it would be a moving curve, even if infinitesimal”.

Anne Dufourmantelle⁸

Halo

“Touch, the intelligence of touch, is an accelerator of life that can stand against madness. In psychosis, softness is frightening. Refinement coexists with softness, especially in craftsmanship—in the way wood is carved, in the subtlety of a color, in the unfolding of a curve in the late Baroque. Softness seems embedded in the gesture, placed within the material. In the royal court of Beijing, five thousand layers of lacquer were required to make a single piece of furniture. The texts say the touch should have the softness of rain and the delicacy of a child’s hair. The softness of silk, polished glass, silver threads, velvet surfaces, the skin they touch, the eye that beholds them. The glow of lamps at night. The halo and its edge. Its precision, sometimes, on stage. The silhouette of a naked body. The curve of an alcove. The high flame. All these edges of light that darkness outlines and, in a sense, protects”.

Anne Dufourmantelle⁹

To touch

“All of us who write are turning the tomb of thought into something that gives it life. (...) Not everything I write is an achievement—it is an attempt. Which is also a pleasure. Because I don’t want to take everything. Sometimes I just want to touch. Then what I touch sometimes blossoms, and others can take it with both hands”.

Clarice Lispector¹⁰

To touch, without holding, is both a tactile and a musical verb. It also names the act of making an instrument produce sound. It is through “touch” that we speak of the gesture that brings music into being.

Breath

The most subtle of forces, breath often serves as a metaphor for the minimal act that awakens something—the flow that animates a beginning. A discreet impulse, blowing is invisible to the eye; the mouth may appear still whether or not it produces it. Its presence is confirmed through touch or hearing. Blowing serves many purposes: we can blow on a wound to soothe it, or on embers to keep a fire alive. It can even revive a video game cartridge that refuses to start—a small breath bringing play back to life.

Emptiness

“When we speak of (Eastern) ‘Emptiness,’ it should not be in a Buddhist sense, but more sensually, as breath, aeration, or even as a ‘matter’; in the words of a physicist: ‘If there were no space between matter, the entire human race would fit into a sewing thimble.’”

Roland Barthes¹¹

“(...) Leonilson’s works subvert the purity, sterility, austerity, and reductionism of minimalism and white monochrome, two classics of high Modernism in 20th-century art history. An exhibition by Robert Ryman, the American author of white paintings, seen by the artist in Paris in 1981, left a deep impression on him. However, as he had done with maps and geometric abstraction, Leonilson gave white new meanings, so full of pain and desire that it transformed him radically.”

Adriano Pedrosa¹²

Sigh

Among ambiguous gestures, sighing appears both in relief and in sadness or fatigue. It is a deep breath ending in an audible exhalation, distinguished from ordinary breathing by its emotional charge. Carried by the weight of air, a sigh is a subtle but significant variation of breath, evoked in fatal or poignant moments—whether the last breath of life or the sighs of lovers.

Crack

Cracks, tears, cuts, and incisions are ways of building through absence. They reveal the possibility of creating structure not by accumulation or support, but by subtraction. Removal is a constructive act; the production of emptiness can be an architectural strategy. Buildings are not made only of walls and pillars—they also depend on doors, windows, and openings. Cracks reveal the latent power of absence in any structure.

Fall

The diversity of the world’s materials can be traced to encounters and frictions between elements, unfolding into multiple forms through the unseen work of atoms and molecules. In the ancient theory of clinamen, a small deviation in the movement of atoms triggers collisions, generating new arrangements and material forms. Gravity, the force that makes a leaf fall or keeps the moon in orbit, transforms “falling” from a sign of failure into an active, potent gesture.

Dew, sea air, and fog

These phenomena are forms of wind-borne construction, manifesting as subtle densities in the air. Dew forms when water condenses into droplets on surfaces like leaves, glass, and roofs, usually in early morning. Sea air refers to the moist, salty mist of ocean water carried inland by wind. Fog is the suspension of tiny water droplets in the air, reducing visibility. In her poetic practice, Brígida Baltar (1959–2022) devoted herself to collecting these elusive elements in her Coletas series.

Volatile

In 1919, Marcel Duchamp filled a small glass bottle with Paris air, brought it to New York, and gifted it to Walter Arensberg. Titled “Air from Paris”, the work—an ordinary pharmacy-style bottle containing invisible air—plays with the

tension between the banal and the singular. Beyond its material content, the piece frames art as an act that resists full objectification: a gesture as volatile as the air it seeks to contain.

Eyelid

The eyelid, a movable fold of skin protecting and moistening the eye, also governs an interval: the alternation between seeing and not seeing, presence and withdrawal. Its rhythm echoes natural cycles—day and night, waking and sleeping, engagement and retreat. In the 24/7 world described by Jonathan Crary, our time resists the closure of eyes, refusing sleep, dreams, and darkness.¹³ On one edition of "Techniques of the Observer", the cover shows a 19th-century medical procedure holding the eye open—an image of a biopolitical force that choreographs the body for continuous availability.

Opacity

"Opacities can coexist, converge, weaving fabrics whose true understanding comes from perceiving the weave rather than the nature of its components. Renounce, at least for a time, the old desire to uncover the depths of nature. They tell me: 'You pile up your poetics in the craters of opacity, yet you speak of the West at every turn.' And I reply: 'Where else could I begin, if not with the transparency that sought to reduce us?' The opaque is not the obscure, but it may be accepted as such. It is the irreducible—the most vivid guarantee of participation and confluence".

Édouard Glissant¹⁴

Fragile

The tremor of porcelain before it hits the ground, the delicate beat of a dragonfly's wing, the tension of a fraying thread—all carry the silent promise of disappearance. Fragility is the state in which matter lives on the verge of loss, as if each gesture could be the last. It appears in the withering of a flower at dawn, in the fleeting meeting

of two glances, in the thin skin shaping the lips. Fragility presents weakness not as lost potential but as return and renewal. In its transience, it remains alive.

The poem teaches how to fall

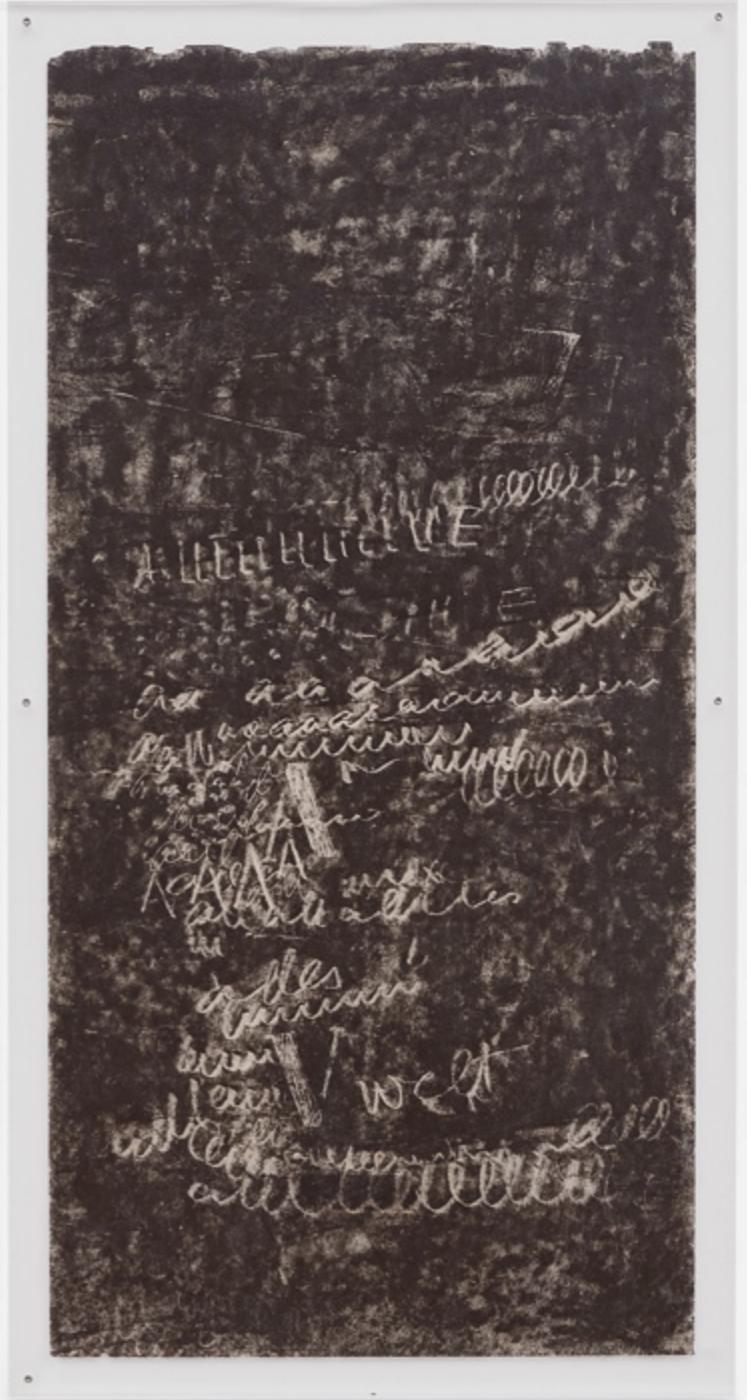
The poet Ana Martins Marques once said: "Literature, and poetry in particular, will not give us answers or programs, nor will it give us access to any systematic knowledge about the world, but it can give shape to our perplexity, our fears, our desires, our imbalances, and the imbalances of the world. The poet Luiza Neto Jorge has a very beautiful verse that says, 'The poem teaches us how to fall. The poem, if it is a good poem, will teach us to fall, it will generate ignorance, doubt, hesitation, it will complicate life, make us more restless, more helpless, but it will also invite us to see the world in a more complex way, to change the understanding we have of ourselves and others'.¹⁵ In an era in which even the field of art, a field that should offer us some opacity, some indeterminacy, so often reveals itself to be a place where we find what we already expected, that is, instead of questions, answers, it is pertinent to recall Martins Marques' words. In a world in which everything around us seems to be failing—the climate, capitalism, democracy, worn-out Western epistemologies, false technological promises—Ana Martins Marques seems to be telling us that it is not a matter of trying to fix the failure, nor of escaping it, but rather of inhabiting the failure, "staying with the problem".¹⁶

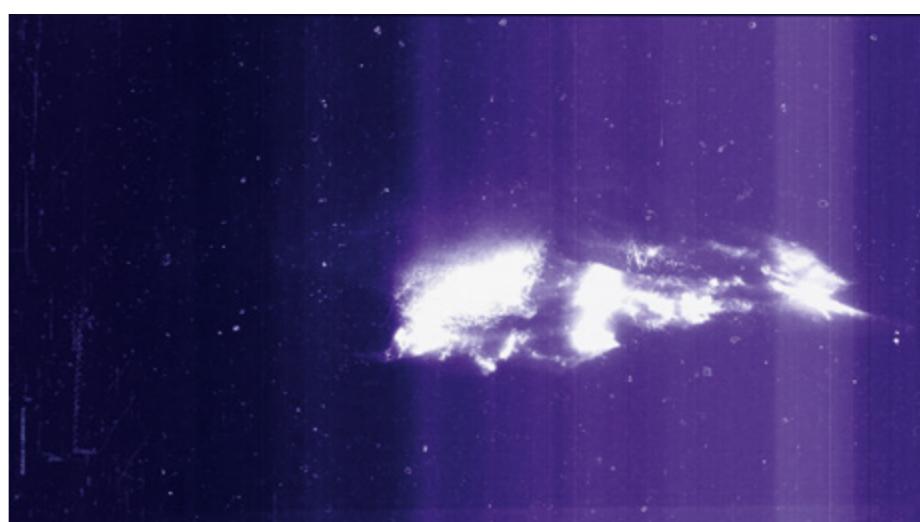
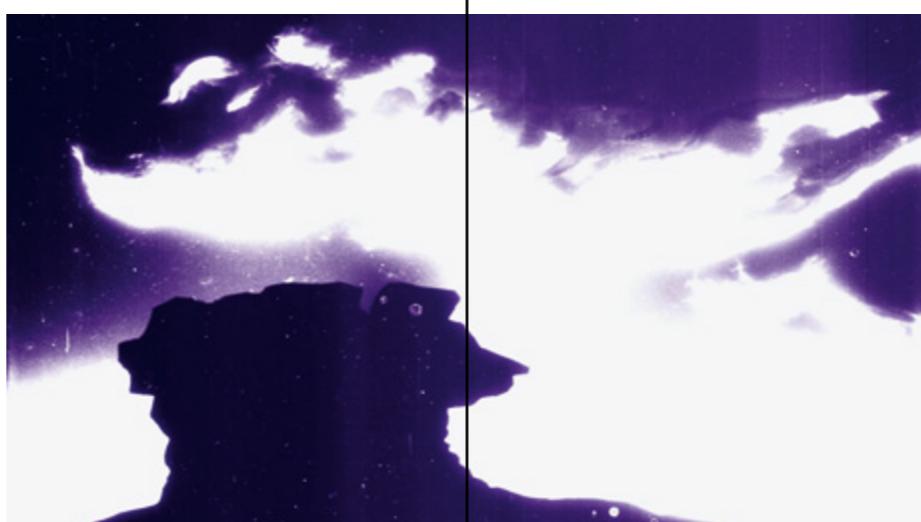
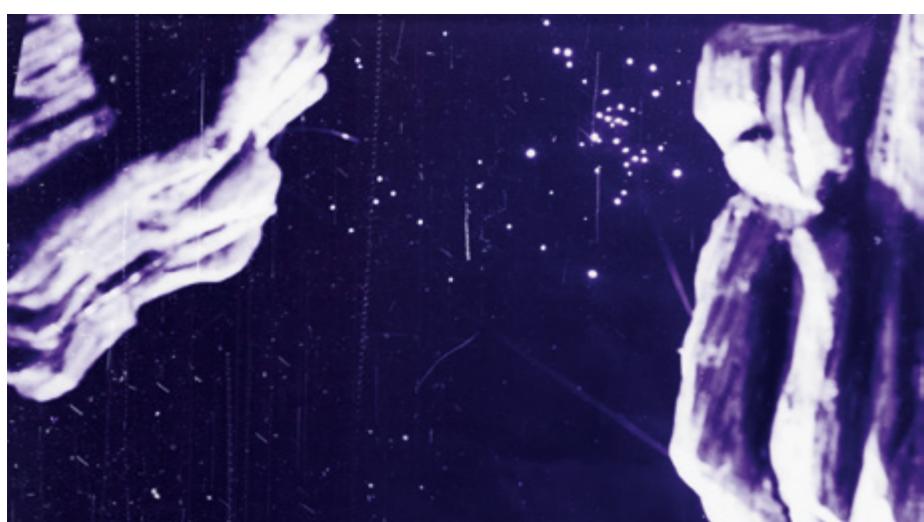
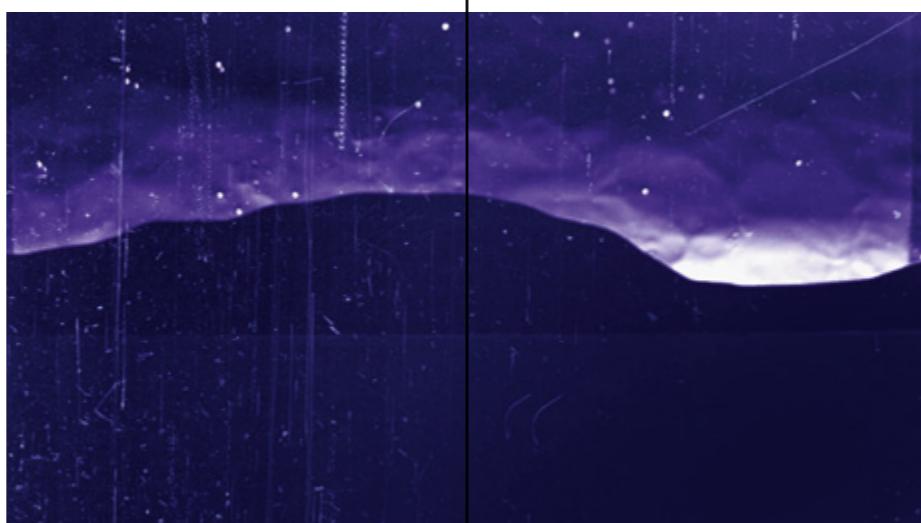
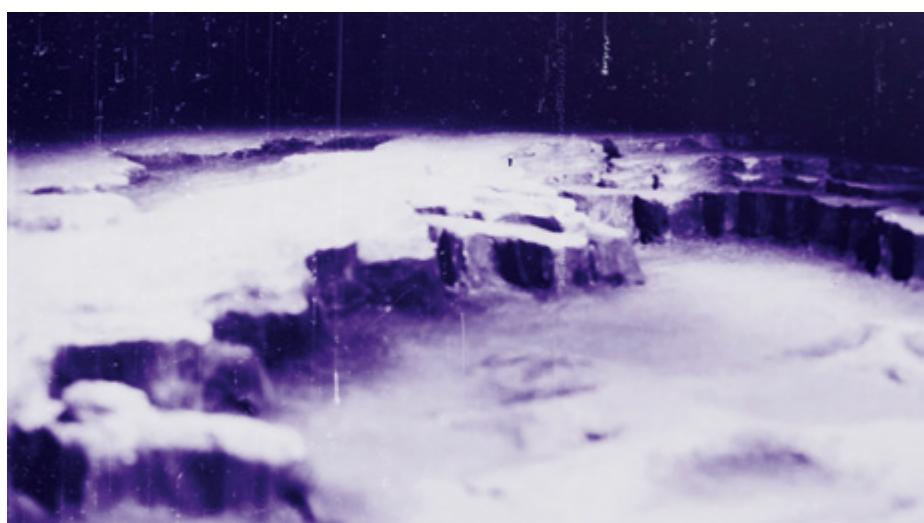
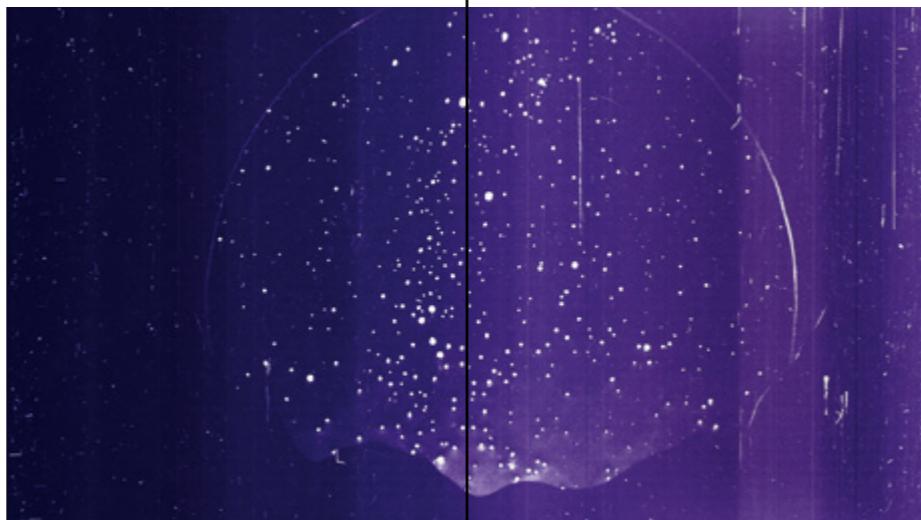
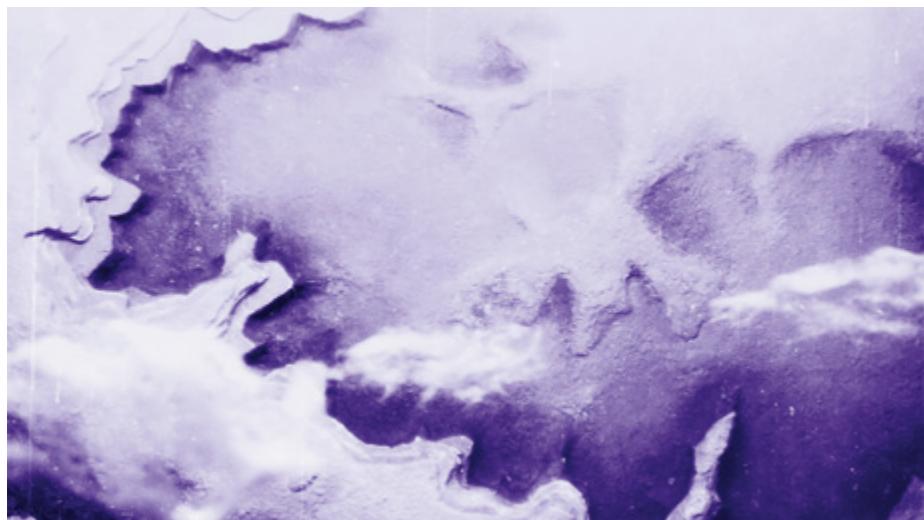
Notes

- 1 DELIGNY, Fernand. (1978). *Jangada. Cadernos de subjetividade*, n. 15, 2013, p. 90.
- 2 Cf. FREUD, Sigmund. (1926). *Inibição, sintoma e angústia*. In: _____. "Inibição, sintoma e angústia". "O futuro de uma ilusão" e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.13-123.
- 3 CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*. Translation Julia Raiz. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- 4 ROLNIK, Suely. "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. 2003, p. 2. Available at: <<https://www.pucsp.br/nucleode/subjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Last access: 3 jul. 2025.
- 5 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Novos poemas*. (1948). In: _____. *Obra poética completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 242-243.
- 6 LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017. p. 37.
- 7 BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970. p. 39.
- 8 DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- 9 DUFOURMANTELLE, op. cit.
- 10 LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 143.
- 11 BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978-79 et 1979-80)*. Paris: Seuil; Imec, 2003. p. 87.
- 12 LEONILSON: truth, fiction / curadoria e textos de Adriano Pedrosa. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. p. 28.
- 13 Cf. CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- 14 GLISSANT, Édouard. *Pela opacidade. Revista Criação & Crítica*, n. 1, p. 53-55, 2008. p. 53.
- 15 Apud BRESSANE, Ronaldo. Entrevista [Ana Martins Marques]. 18 ago. 2015. Available at: <<https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>>. Last access: ago. 2025.
- 16 Ver: HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Translation Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.



100 Mira Schendel Sem título [Untitled], da série [from the series] *Monotipias*, 1964–1966







Índice de obras [Artwork index]

MIRA SCHENDEL CAPA, PP. 32, 56 Objeto gráfico, 1967 grafite sobre papel de arroz [graphite on rice paper] 50×50 cm 19 3/4×19 3/4 in PP. 8, 100-101 Sem título [Untitled], da série [from the series] <i>Monotípias</i> , 1964–1966 óleo sobre papel de arroz [oil on rice paper] 46,8×23 cm 18 1/8×9 in P. 76 Símbolos, da série [from the series] <i>Cálculos</i> , 1974 caneta hidrográfica sobre papel [felt-tip pen on paper] 106×66 cm 41 3/4×26 in P. 86 Sem título [Untitled], déc. 1960 [1960s] óleo sobre tela [oil on canvas] 100×70 cm 39 3/8×27 1/2 in	LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)
ALFREDO VOLPI PP. 1, 41 Elementos de Fachada e Bandeirinha, 1960 têmpora sobre tela [tempera on canvas] 108×72 cm 42 1/2×28 3/8 in	JAC LEIRNER P. 15 Sem título [Untitled], déc. 1980 [1980s] embalagens de maços de cigarros de celofane e caixa de acrílico [cellophane cigarette pack and acrylic box] 22×9×6 cm 8 5/8×3 1/2×2 3/8 in	HÉLIO OITICICA P. 30 <i>Tantrum</i> , da série [from the series] <i>Branca</i> , 1959 óleo sobre tela [oil on canvas] 30×80×46 cm 11 3/4×31 1/2×18 1/8 in	ANTONIO DIAS P. 37 <i>The Secret Life</i> , 1970 acrilica sobre cartão [acrylic on cardboard] 72×101 cm 28 3/8×39 3/4 in	RICHARD SERRA P. 42 <i>Elevational weight VI</i> , 17/28, 2016 bastão a óleo sobre papel [oil-based stick on paper] 76,2×40,5 cm 29 7/8×15 3/4 in	TUNGA P. 52 Sem título [Untitled], 2009 madeira, barbante, prego e tinta acrílica branca [wood, string, nail, and white acrylic paint] 15,8×3,7×3,7 cm 6 1/4×1 1/2×1 1/2 in	JOEL DE FREITAS P. 73 Sem título [Untitled], 2025 papel glassine, fio de cobre e pedras diversas [glassine paper, copper wire, and assorted stones] 144×65×70 cm 56 3/4×25 5/8×27 1/2 in	LETICIA RAMOS P. 102-103 <i>The Blue Night</i> , 2017 vídeo HD a partir de microfilme [HD video transferred from microfilm] 4', 5 + 1 AP
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	
ALFREDO VOLPI PP. 1, 41 Elementos de Fachada e Bandeirinha, 1960 têmpora sobre tela [tempera on canvas] 108×72 cm 42 1/2×28 3/8 in	JAC LEIRNER P. 15 Sem título [Untitled], déc. 1980 [1980s] embalagens de maços de cigarros de celofane e caixa de acrílico [cellophane cigarette pack and acrylic box] 22×9×6 cm 8 5/8×3 1/2×2 3/8 in	HÉLIO OITICICA P. 30 <i>Tantrum</i> , da série [from the series] <i>Branca</i> , 1959 óleo sobre tela [oil on canvas] 30×80×46 cm 11 3/4×31 1/2×18 1/8 in	ANTONIO DIAS P. 37 <i>The Secret Life</i> , 1970 acrilica sobre cartão [acrylic on cardboard] 72×101 cm 28 3/8×39 3/4 in	RICHARD SERRA P. 42 <i>Elevational weight VI</i> , 17/28, 2016 bastão a óleo sobre papel [oil-based stick on paper] 76,2×40,5 cm 29 7/8×15 3/4 in	TUNGA P. 52 Sem título [Untitled], 2009 madeira, barbante, prego e tinta acrílica branca [wood, string, nail, and white acrylic paint] 15,8×3,7×3,7 cm 6 1/4×1 1/2×1 1/2 in	JOEL DE FREITAS P. 73 Sem título [Untitled], 2025 papel glassine, fio de cobre e pedras diversas [glassine paper, copper wire, and assorted stones] 144×65×70 cm 56 3/4×25 5/8×27 1/2 in	LETICIA RAMOS P. 102-103 <i>The Blue Night</i> , 2017 vídeo HD a partir de microfilme [HD video transferred from microfilm] 4', 5 + 1 AP
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 1991 tinta de caneta permanente sobre papel [permanent marker ink on paper] 30×23 cm 11 3/4×9 in PP. 11, 55 <i>Leo não pode mudar o mundo</i> , 1991 óleo sobre tela e linha e lona sobre voile [line and canvas over voile] 140,5×141 cm 55 1/8×55 1/2 in	ADRIANA VAREJÃO PP. 22-23 <i>Olha pro céu meu amor</i> , 2025 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] 95×95 cm 37 3/8×37 3/8 in P. 53 <i>Parede com incisões à la Fontana (Istambul)</i> , 2011 óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio [oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support] 222×122 cm 87 3/8×48 in	IVENS MACHADO P. 31 Sem título [Untitled], 1986/1987 óleo e gesso sobre tela [oil and plaster on canvas] concreto e tela de galinheiro [concrete and chicken wire] 50×100 cm 19 3/4×39 3/8 in	LUCAS ARRUDA P. 40 Sem título [Untitled], 2013 óleo sobre tela [oil on canvas] 24×30 cm 9 1/2×11 3/4 in	LEÓN FERRARI P. 47 Sem título [Untitled], 1978/1982 aço inoxidável [stainless steel] 70×30×30 cm 27 1/2×11 3/4×11 3/4 in	ANA MATHEUS ABBADE P. 60 <i>Sopro, redemoinho e outras forças do ar</i> , da série [from the series] <i>Incorporar o Vento</i> , 2025 carvão, pó de quartzo e transferência por risco das unhas e impressões diretas das mãos sobre papel de arroz de gramatura 38 g/m ² [charcoal, quartz powder, and transfer by fingernail scoring and direct handprints on rice paper, 38g/m ²] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	HIROSHI SUGIMOTO P. 68-69 <i>Time Exposed</i> , déc. 1990 [1990s] impressão a jato de tinta [inkjet printing] 24,1×31,1 cm (cada) 9 1/2×12 1/4 in (each)	
LEONILSON P. 2 <i>Oceano, aceita-me?</i> , 199							

Construção no vento

[Construction in the Wind]

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

curadoria [curatorship]

Luisa Duarte

curadora assistente
[assistant curator]

Daniela Avellar

expografia [exhibition design]

Daniela Thomas

texto crítico [critical essay]

Julia de Souza

modelagem 3D [3D modeling]

Julio Shalders

design

Amauri Souza

Luana Whiltshire

produção [production]

Fabiana Caldart

produção de expografia
[exhibition design production]

Mauro Amorim

Patricia Almeida

cenotécnico [set production]

Fernandes Produções

Cenografica Ltda

pintura [painting]

Israel Souza

assessoria de imprensa
[press office]

Factoria Comunicação

montagem [handling]

Install Produtora de Arte

Agradecimentos

[Special thanks]

iluminação [lighting]

Lux projetos

fotografia [photography]

Edouard Fraipont

Mario Grisolli

revisão [proofreading]

Duda Costa

Ivania Valim

tradução [translation]

Adriana Francisco

Fernanda Morse

Gabriel Blum

sinalização [signage]

Mamulti

Arte Ampliada

impressão [printing]

Cinelândia Gráfica e Editora

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral
[general concept]

Giovanni Bianco

projeto gráfico [graphic project]

Elaine Ramos

Julia Paccola

Ana Lancman

produtor gráfico

[graphic production]

Amauri Souza

impressão e tratamento de cor

[printing and color correction]

Ipsis Gráfica e Editora S/A

Flexa

sócio-fundador e diretor-geral
[founder and general director]

Pedro Buarque

sócia-fundadora e diretora
artística [founder and
artistic director]

Luisa Duarte

sócia-fundadora e diretora
comercial [founder and
sales director]

Maria Ferro

sócio-fundador [founder]

Antonio Almeida

sócio-fundador [founder]

Carlos Dale Júnior

COO [chief operating officer]

Igor Goulenko

diretor de operações
[operational director]

Manoel Araujo

vendas [sales]

Luiz Zampar

Nina Kleinman

Victor Catani

vendas internacionais
[international sales]

Victoria Strauss

assistente de vendas
[sales assistant]

Lucas Lage

coordenadora de comunicação
[communications coordinator]

Ana de Souza Dantas

curadora assistente
[assistant curator]

Daniela Avellar

pesquisa [research]

Joyce Delfim

Thiago Fernandes

produção [production]

Gabriela Mexias

logística [logistics]

Douglas Teixeira

coordenador de montagem
[handling coordinator]

Thiago Machado

montadores [handlers]

Marcinei de Andrade Martins

Tiago Ferreira

assistente de galeria
[gallery assistant]

Agatha Freires

acervo [collection and logistics]

Natália Campos

financeiro [finance]

Anie Amorim

manutenção [maintenance]

Genival da Silva

Marilda da Conceição

Claraboia

diretora e sócia
[director and partner]

Renata Studart do Vale

sócios [partners]

Antonio Almeida

Carlos Dale Júnior

diretora-geral [general director]

Cammila Ferreira

comunicação [communication]

Beatriz Bettoli

Leonardo Rebello

Isaac de Moraes Neto

vendas [sales]

Mabel Violante

Nathalia Lima

assistente comercial
[sales assistant]

Lasmin Di Giorgio

acervo [collection]

Erika Mendonça

financeiro e administrativo
[finance and administration]

Beatriz George

manutenção [maintenance]

Marlene Freitas

Márcio Bonestob

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas no contexto das exposições realizadas na Flexa.

[This catalog comprises a series of publications developed in the context of exhibitions held at Flexa.]

COLEÇÃO FLEXA [FLEXA SERIES]

01

Rio: a medida da terra
[The Measure of Land]

02

A noite dos clarões: ecos do surrealismo e outras cosmologias
[The Lightning-Filled Night: Echoes of Surrealism and Other Cosmologies]

03

Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda
[An Affective Take on Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda]

04

Em busca do tempo roubado
[In Search of Stolen Time]

05

Construção no vento
[Construction in the wind]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Construção no vento = Construction in the wind /
curadoria Luisa Duarte; curadora assistente
Daniela Avellar. 1. ed.
Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2025.
Edição bilíngue: português/inglês

ISBN 978 65 983 9 764 7

Artes visuais – Exposições – Catálogos
I. Duarte, Luisa. II. Avellar, Daniela. III. de Souza, Julia.
IV. Título: Construction in the wind

CDD-700

Claraboia

+55 11 99407 2842
Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 2906
— Jardim America
01442-002 — São Paulo, Brasil
claraboia.art | @claraboia.art



FLEXA

+55 21 3170 2327
flexa@flexagaleria.com
Rua Dias Ferreira, 214 — Leblon
22431-050 — Rio de Janeiro, Brasil
flexagaleria.com | @flexa.galeria



Acesse a versão digital dos catálogos
escaneando este qr code

12
12
12
12

12 12 12