

O perecível e o descartável em Cildo Meireles, Krajcberg e Tunga

The perishable and the disposable in Cildo Meireles, Krajcberg, and Tunga

João Cicero Teixeira Bezerra

 0000-0001-7930-2199
jcteixeirab78@gmail.com

Resumo

O artigo investiga a noção de perecibilidade e descarte como eixo crítico na produção de Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga, compreendendo tais categorias não apenas como escolhas materiais, mas como operadores conceituais, políticos e simbólicos. A análise ancora-se nas reflexões de Hannah Arendt sobre as relações entre durabilidade, fabricação e mundo comum, tomando o resto como índice da crise das formas de permanência e como campo de reinscrição crítica da experiência. Em Cildo Meireles, o uso de restos industriais (sua obsolescência), materiais cotidianos e a construção de circuitos ideológicos tensionam os sistemas de valor e a institucionalização da arte, transformando o resíduo em experiência crítica e sensorial. Em Frans Krajcberg, o descarte assume caráter ético e ecológico: troncos queimados, raízes e pigmentos naturais configuram vestígios da violência ambiental, reinscrevendo o gesto artístico como denúncia e testemunho. Em Tunga, o perecível opera no campo do disforme como laboratório de uma *antigestalt* da forma e do objeto, em ambientes instáveis nos quais matéria, erotismo e fabulação sustentam uma poética do enigma. A comparação entre os três artistas evidencia diferentes regimes do resto – como linguagem crítica, denúncia ecológica e mito materializado –, afirmando a arte como campo de tensão entre história, mundo e matéria.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Perecibilidade.
Descarte. Experiência. Antropoceno.

Abstract

This article investigates the notion of perishability and disposal as a critical axis in the production of Cildo Meireles, Frans Krajcberg, and Tunga, understanding these categories not merely as material choices but as conceptual, political, and symbolic operators. The analysis is grounded in the reflections of Hannah Arendt on the relations between durability, fabrication, and the common world, approaching the remainder as an index of the crisis of forms of permanence and as a site for the critical reinscription of experience. In Cildo Meireles, the use of industrial residues (and their obsolescence), everyday materials, and the construction of ideological circuits challenges systems of value and the institutionalization of art, transforming waste into a critical and sensory experience. In Frans Krajcberg, disposal assumes an ethical and ecological dimension: burned trunks, roots, and natural pigments constitute traces of environmental violence, reinscribing artistic gesture as denunciation and testimony. In Tunga, perishability operates within the field of the formless as a laboratory of an anti-Gestalt of form and object, in unstable environments where matter, eroticism, and fabulation sustain a poetics of enigma. The comparison among the three artists highlights different regimes of the remainder – as critical language, ecological denunciation, and materialized myth – affirming art as a field of tension between history, world, and matter.

Keywords

Contemporary Art. Perishability.
Disposal. Experience. Anthropocene.

Arendt e o espanto do Antropoceno – como a arte e a condição humana respondem a esse espanto

O ponto de partida de *A condição humana* é um espanto histórico e filosófico: o lançamento do primeiro satélite artificial, em 1957. Hannah Arendt (2007) identifica nesse acontecimento, mais do que na fissão do átomo, um sinal inequívoco de mutação profunda na relação entre humanidade, técnica e mundo. O que a surpreende não é apenas a façanha científica, mas a reação afetiva que ela suscita: não orgulho ou admiração, mas um “alívio” diante da possibilidade de libertar o homem de sua suposta “prisão na Terra”. Esse deslocamento simbólico inaugura, para Arendt, uma crise radical da autocompreensão humana, na qual o saber técnico passa a orientar-se não mais para a permanência do mundo comum, mas para sua superação.

Desde o prólogo, Arendt recusa a tentativa de definir uma “natureza humana” nos termos da tradição filosófica essencialista. Qualquer definição fixa – seja fundada na razão, no logos ou na capacidade de produção – torna-se insustentável no contexto moderno, pois ignora o caráter histórico, contingente e transformável das capacidades humanas. Definir o homem por uma essência imutável implica, segundo Arendt, projetar um ideal sobre-humano, quase divino, que apaga a condição terrena, finita e vulnerável da existência humana.

Em lugar dessa busca essencialista, Arendt propõe pensar a condição humana, isto é, o conjunto de condições históricas, materiais e políticas sob as quais a vida humana se dá. Nesse deslocamento conceitual, a Terra ocupa lugar central e irredutível. Arendt (2007, p. 7) afirma de modo enfático que “a Terra é a própria quintessência da condição humana”, pois constitui o único ambiente conhecido no qual a vida pode existir sem artifícios técnicos. Não se trata apenas de um suporte físico, mas da condição fundamental que torna possíveis o trabalho, a obra, a ação e a própria pluralidade humana. Esta formulação – “quintessência” – confere à Terra um estatuto ontológico e político decisivo, hoje particularmente relevante para pensar o Antropoceno.

O desejo moderno de abandonar a Terra aparece, assim, como uma rebelião contra a própria condição humana. Para Arendt, não se trata de progresso neutro, mas de uma mudança profunda no horizonte de sentido: a tentativa de substituir o mundo comum por um ambiente tecnicamente produzido. Essa mutação antecipa,

de forma notável, os impasses contemporâneos do Antropoceno, em que a Terra deixa de ser pensada como condição compartilhada da vida e passa a ser tratada como objeto de manipulação, cálculo e exaustão.

Nesse contexto, emerge uma crise estrutural entre pensamento, linguagem e razão, de um lado, e o *know-how* técnico, de outro. Arendt observa que a ciência moderna produz resultados cada vez mais eficazes, porém cada vez menos traduzíveis em discurso compreensível e partilhável. As verdades científicas, embora operacionais, escapam ao juízo comum e à linguagem pública. Instala-se, assim, um divórcio inquietante entre aquilo que os homens são capazes de fazer e aquilo que conseguem compreender, narrar e discutir coletivamente.

Esse divórcio é, para Arendt, fundamentalmente político. A política depende do discurso, do juízo e da possibilidade de tornar o mundo inteligível entre os homens. Quando o saber técnico passa a operar fora da linguagem comum, a ação humana corre o risco de submeter-se a processos que ninguém controla plenamente. Nesse cenário, os homens podem tornar-se “escravos indefesos” não das máquinas em si, mas do próprio sistema técnico que produzem, à mercê de qualquer procedimento tecnicamente possível, ainda que devastador para a vida e para o mundo.

Escrito no contexto do pós-guerra – após a experiência do totalitarismo e da bomba atômica –, *A condição humana* oferece uma crítica decisiva às promessas redentoras da técnica. Arendt não propõe um retorno romântico à natureza nem demoniza a ciência, mas insiste na necessidade de refletir sobre “o que estamos fazendo”. Diante do espanto contemporâneo do Antropoceno, sua ênfase na Terra como quintessência da vida humana recoloca uma questão central também para a arte: como pensar, sentir e imaginar o mundo comum quando a própria condição terrestre da vida se encontra ameaçada por processos técnicos que escapam ao juízo político e à experiência sensível compartilhada (Arendt, 2007, p. 9-30)?

Nessa direção, o ensaio examinará como cada artista (Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga) formula ou encena para a nossa sensibilidade humana visões da técnica e da ciência e da terra como problemas filosóficos para a condição humana e não caminha na direção da nostalgia, mas, como Arendt, opera por meio de reflexão e espanto diante da vida moderna e contemporânea.

As poéticas múltiplas do resto

A presença do perecível e do descartável na arte contemporânea constitui um dos pontos de inflexão mais significativos na crítica aos regimes de valor, permanência e monumentalidade que historicamente estruturaram o campo artístico. Ao longo do século 20 e início do 21, a incorporação de restos, resíduos, materiais instáveis e elementos sujeitos à degradação progressiva deslocou a arte de uma lógica fundada na durabilidade da forma para uma reflexão mais ampla sobre os vínculos entre matéria, história, ideologia e mundo social. Nesse contexto, o descarte deixa de ser compreendido como simples escolha técnica ou formal e passa a operar como categoria conceitual, política e simbólica, capaz de tensionar tanto os sistemas de produção e circulação da arte quanto os modos de sua institucionalização.

Este artigo propõe uma análise comparativa da noção de perecibilidade e descarte na produção de Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga, três artistas cujas trajetórias, embora distintas em procedimentos e campos simbólicos, convergem na recusa da forma estável e na problematização do estatuto da matéria artística. A hipótese central sustenta que, em cada um desses casos, o resto não é um elemento residual ou secundário, mas um operador estruturante da obra, capaz de articular crítica institucional, denúncia ecológica e elaboração mítica.

Na obra de Cildo Meireles, o uso de materiais descartáveis, objetos obsoletos e cotidianos deslocados de sua função original revela uma crítica incisiva aos sistemas ideológicos e às estruturas de poder que organizam tanto a sociedade quanto o próprio campo da arte. Ao incorporar restos industriais, dinheiro, garrafas, rádios, fios elétricos ou elementos seriados, o artista constrói dispositivos que expõem a instabilidade da linguagem, a circulação de valores e a falência de sistemas simbólicos apresentados como neutros ou universais. O descarte, nesse caso, não se refere apenas à materialidade, mas ao colapso de sentidos, à saturação dos signos e à crítica à museificação da experiência artística, frequentemente transformada em espetáculo ou fetiche institucional.

Em Frans Krajcberg, a noção de resto assume caráter ético e político diretamente vinculado à questão ambiental. Troncos queimados, raízes retorcidas, madeiras carbonizadas e pigmentos naturais constituem vestígios materiais da

violência infligida à natureza, sobretudo em contextos de devastação florestal e exploração predatória. Diferentemente de uma apropriação simbólica mediada pela linguagem ou pelo circuito cultural, a obra de Krajcberg apresenta a matéria ferida do mundo como testemunho direto da destruição. O artista atua como mediador entre a devastação e a memória, reinscrevendo o gesto artístico como forma de denúncia, resistência e alerta ecológico. O descarte, nesse sentido, não é resíduo do consumo, mas evidência de um crime ambiental que insiste em permanecer visível.

Em Tunga, por sua vez, o perecível e o descartável operam em um campo distinto, marcado pelo disforme, pelo laboratório e pela fabulação mítica. Seus trabalhos mobilizam materiais orgânicos e instáveis – líquidos, cabelos, metais, tecidos e elementos químicos – em ambientes que evocam experimentações científicas, narrativas arcaicas e sistemas simbólicos fechados. O resto, em Tunga, não denuncia diretamente nem se organiza como crítica institucional explícita; ele participa de uma poética do enigma, em que a transformação continua no objeto sustentando um regime próprio de sentido. A instabilidade material é constitutiva da obra, produzindo uma temporalidade suspensa entre performatização da ciência (por laboratórios montados), erotismo cindido e mito singular.

A comparação desses três artistas permite identificar diferentes regimes do descarte na arte contemporânea: como linguagem crítica, mítica e política em Cildo Meireles; como denúncia ética e ecológica em Frans Krajcberg; e como narrativa materializada em sistema simbólico autônomo em Tunga. Em comum, estão a recusa da obra como forma fixa e a afirmação da arte como campo de tensão entre história, mundo e matéria. O perecível deixa de ser uma ameaça à obra para se tornar sua própria condição de possibilidade, deslocando os critérios tradicionais de conservação, valor e permanência – sem operar ilusionismos dos restos e dos detritos, como em Vik Muniz, em que o resto é transformado em ilusão de óptica de retratos e cenas realistas, afirmando o virtuosismo óptico e o manejo de criação de fotografias pelo domínio do cálculo da bricolagem do resto tornado imagem ilusória. Em Meireles, Krajcberg e em Tunga, formas novas são criadas, mas preservam-se, propositalmente, as imagens dos restos.

O artigo reorganiza seu horizonte teórico a partir da reflexão de Hannah Arendt sobre a durabilidade do mundo comum e a condição humana, reflexão que orienta a leitura do perecível e do resto como índices de uma crise histórica

das formas de permanência, questionando, sem entrar em polêmica, as visões aristotélicas de “natureza do homem racional”. O resto deixa de ser entendido como negatividade residual e passa a ser tomado como operador de pensamento, capaz de reinscrever a experiência no interior de um mundo tensionado pela lógica técnica e pela exaustão material.

É nesse quadro que o texto propõe uma aproximação entre Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga não para reduzir suas diferenças formais, políticas e ideológicas, mas para evidenciar uma zona de interseção crítica: a recusa do antropocentrismo como regime de centralidade e a ativação do resto como potência estética e ética. O artigo sustenta que, embora operem em campos distintos, os três artistas convergem na construção de obras que deslocam o humano de sua posição soberana, reinscrevendo-o em relações instáveis com matéria, linguagem e mundo.

Nesse horizonte comum, cada artista é analisado a partir de sua singularidade operatória. Em Tunga, o descentramento do sujeito emerge de uma sensibilidade crítica atravessada pela psicanálise, na qual a obra produz mitologias próprias, deliberadamente antigestálticas, sustentadas por uma lógica de instabilidade, erotismo e fabulação material. Em Cildo Meireles, a ênfase recai sobre os circuitos ideológicos do capitalismo, articulando uma crítica política que atravessa a linguagem em sua extensão máxima – da palavra à coisa – convertida em materialidade reflexiva e campo de tensão semântica. Em Frans Krajcberg, o eixo é uma consciência ecocrítica radical, anterior a qualquer modismo, na qual a matéria ferida da natureza se apresenta como testemunho e denúncia. O artigo demonstra que, apesar dessas diferenças, os três operam uma retirada comum: afastam-se da centralidade antropocênica e afirmam, por meio de múltiplas poéticas do resto, uma crítica sensível e contundente ao presente.

Mito, obsolescência e crítica ao capital na obra de Cildo Meireles

Como um sistema crítico em permanente tensão entre mito, linguagem e economia política – assim se constrói a obra de Cildo Meireles. Ao longo de sua trajetória, o artista mobiliza objetos obsoletos, resíduos industriais, moedas e materiais cotidianos para desestabilizar a naturalização dos sistemas ideológicos que sustentam tanto o capitalismo quanto a própria institucionalização da arte.

O descarte, em Cildo, não aparece como efeito colateral do processo artístico, mas como seu núcleo conceitual: aquilo que resta quando os sistemas de valor entram em colapso.



Figura 1
Cildo Meireles, *Torre de Babel*, 2001
Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sculpture,_Tate_Modern,_Londres_01.jpg
Acesso em 20 dez. 2025

Um dos mitos centrais que atravessam sua obra é o da Torre de Babel, entendido não apenas como alegoria da multiplicidade linguística, mas como figura do excesso, da saturação e da falência dos sistemas comunicacionais. Em *Torre de Babel* (Figura 1), a acumulação de rádios empilhados, cada um emitindo uma frequência distinta, produz um ambiente sonoro caótico, no qual a promessa moderna de comunicação universal se converte em ruído. A torre não “chega” aos céus; implode em sua própria base. O mito bíblico é, assim, reativado como crítica contemporânea aos meios de comunicação de massa, aos fluxos incessantes de informação e à impossibilidade de um sentido unívoco em um mundo regulado por circuitos ideológicos e econômicos concorrentes.

Essa lógica do excesso e da falência já se manifesta de modo incisivo em *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987-, obra sempre refeita). O trabalho articula dois materiais centrais: moedas e ossos. As moedas, dispostas no chão (em queda vertical central), remetem diretamente ao sistema econômico, à circulação de valores e à materialidade do capital, tendo sido pensadas, como o próprio artista assinala, no contexto da inflação brasileira da década de 1980 (Cildo..., 2016, 12’ 20”). Os ossos, suspensos, evocam morte, sacrifício e violência histórica. O título já anuncia a tensão fundamental da obra: “missão”, no singular, e “missões”, no plural, colocando em confronto o projeto civilizatório cristão e sua multiplicação colonial. Nesse contexto, as moedas não são neutras: remetem a um período em que o dinheiro perdia rapidamente seu valor, tornando-se quase tão descartável quanto os corpos e territórios que sustentaram o empreendimento colonial.

A crítica ao capital em Cildo Meireles não se constrói por meio de uma denúncia panfletária, mas pela exposição de seus circuitos ideológicos. Isso se evidencia, por exemplo, nas *Inserções em circuitos ideológicos: Coca-Cola* (1970), nas quais o artista atua diretamente sobre os fluxos de circulação da mercadoria e da linguagem. Moedas que não compram, cédulas carimbadas, valores que circulam sem destino: o descarte não se restringe à materialidade, mas incide sobre o próprio sentido. Em *Missão/Missões*, o capital surge como herdeiro direto da violência colonial, acumulando-se sobre corpos, territórios e ruínas. O descarte, aqui, é histórico: o dinheiro torna-se resto porque carrega uma memória de exploração que o sistema capitalista vigente procura apagar.



Figura 2
Cildo Meireles, *Através*,
1983-1989
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles-2/#:~:text=Designed%20by%20architect%20Paulo%20Orsini,Photo:%20Daniel%20Mansur>
Acesso em 20 dez. 2025

Essa crítica se desdobra de modo particularmente sofisticado em *Através* (Figura 2), cujo próprio título exige uma atenção semântica. “Através” não é um verbo, mas um advérbio: não indica ação autônoma, e sim relação. Exige sempre uma sintaxe – através de algo. Não se trata de atravessar, mas de estar em relação mediada com um obstáculo, um meio, uma superfície. A instalação é composta por grades, cercas, redes, vidros e materiais transparentes ou semitransparentes, além de telas de madeira vazadas que produzem pequenas oclusões visuais. Essa configuração é experimentada pelo espectador por meio da caminhada sobre vidros pisáveis, estilhaçados no chão. O deslocamento se dá ao longo de camadas sucessivas de impedimento – arames farpados, telas, malhas e superfícies instáveis. Trata-se de um dispositivo instalativo que articula visão e fenomenologia do caminhar, fazendo com que elementos aparentemente leves flutuem, enquanto outros se entulham ao chão.

O vidro pisado em *Através* introduz uma tensão fundamental entre visão e corpo. A transparência, tradicionalmente associada à clareza, à razão e a uma alusão à perspectiva linear renascentista – como formulada na distinção clássica

de Alberti¹ –, torna-se ameaçadora. Ver através não equivale a compreender. Ao contrário, a multiplicidade de transparências – vidro, acrílico, tela, malha – constrói um campo perceptivo instável, no qual o olhar é continuamente frustrado. O mito perspectivo do “ver através de” é desmontado: a obra afirma que toda transparência é construída, ideológica e potencialmente violenta. O corpo sente aquilo que o olhar não domina.

Figura 3

Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-1984
Inhotim, Brumadinho
Foto: Eduardo Eckenfels
Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles-2/#:~:text=Designed%20by%20architect%20Paulo%20Orsini,Photo:%20Daniel%20Mansur>
Acesso em 20 dez. 2025



Essa articulação entre percepção, ideologia e materialidade encontra um de seus momentos mais intensos em *Desvio para o vermelho* (Figura 3). Estruturada como um percurso por ambientes domésticos, a obra opera uma subversão radical do espaço íntimo ao expor os códigos ideológicos que regulam a vida cotidiana e sua naturalização sensível. O deslocamento progressivo do espectador por esses ambientes não apenas reorganiza a percepção, mas também

¹ Leon Battista Alberti (1999), em *De pictura* (1435), define a perspectiva como o método racional de “ver através” (*per videre*), comparando o quadro a uma janela aberta pela qual o mundo é ordenado visualmente segundo leis matemáticas. A pintura, assim, organiza o visível a partir de um ponto de vista estável, subordinando a percepção à geometria. Essa concepção funda a perspectiva como técnica e como regime de visão moderno, no qual o espaço é construído de forma mensurável e controlada

desestabiliza as formas institucionalizadas de recepção da arte, recusando sua neutralização museológica. Nesse sentido, o trabalho se inscreve no horizonte crítico formulado por Ronaldo Brito (2005), para quem o ato artístico não se confunde com a obra-em-museu, já que a arte, entendida como prática transgressora vinculada à experiência do “mundo-da-vida”, produz efeitos que, quando plenamente ativados, “repõem em questão o real” ao promover uma repotencialização poética da existência (p. 191).

Como observa Ronaldo Brito, trata-se de uma experiência em que o excesso cromático dissolve a neutralidade do cotidiano, transformando o familiar em inquietante. O vermelho não atua apenas como cor, mas como matéria, densidade e atmosfera. A reflexão de Brito oferece decisiva chave teórica para compreender a obra de Cildo Meireles, sobretudo o que, nela, resiste à captura institucional e à estabilização museológica. Ao afirmar a dissociação estrutural entre gesto artístico e obra-em-museu, Brito desloca a arte do regime do objeto para o regime da experiência – não como mera sensibilização estética, mas como repotencialização poética da existência. É precisamente nesse ponto que a obra de Cildo se inscreve: não como produção de formas, mas como ativação de tensões capazes de recolocar o real em questão.

Em *Desvio para o vermelho*, essa repotencialização se dá pela saturação do espaço cotidiano. O interior doméstico, longe de funcionar como abrigo simbólico, converte-se em campo de instabilidade perceptiva. O vermelho – espesso no tapete de veludo, viscoso no líquido dissolvido na água da pia, difuso nos objetos – atua como força que desvia o olhar, o corpo e a expectativa funcional do espaço. Não se trata de uma simples emoção estética, mas de um curto-circuito da experiência: o mundo familiar torna-se excessivo, impróprio, impraticável.

Em *Através*, essa crítica se radicaliza na relação entre visão, corpo e ideologia. O título já anuncia a recusa do atravessamento heroico. Não se atravessa: se está através de grades, vidros, cercas e malhas. A transparência, mito central da modernidade e da perspectiva linear, é desmontada por sua materialidade hostil. O vidro que permite ver é o mesmo que promove som e incômodos ao ser pisado. O gesto artístico se realiza na experiência corporal que resiste à neutralização museológica.

Já em *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, a crítica aos circuitos ideológicos do capital assume caráter explícito e histórico. As moedas, inseridas

em um contexto marcado pela inflação e pela instabilidade econômica, tornam-se restos de valor – signos de um sistema que se pretende universal, mas que se funda sobre violência, colonização e morte, simbolizadas pelos ossos suspensos. O dinheiro não circula: pesa. Não compra. A obra realiza, assim, aquilo que Brito (2005, p. 191) descreve como confronto com “os próprios dados, as próprias conquistas” da modernidade – o capital, a religião e a ideia de progresso.

O que une essas obras é a recusa sistemática de Cildo Meireles em permitir que o trabalho se estabilize como objeto contemplativo ou discurso crítico fechado. Em consonância com a leitura de Brito, sua obra insiste em um ponto de excesso no qual a arte deixa de caber no museu, na emoção estética ou mesmo na crítica. O gesto artístico permanece diverso da obra, e é nesse descompasso – entre matéria e sentido, entre experiência e instituição – que se produz a potência política e poética de seu trabalho.

Em todas essas obras, evidencia-se a recusa de Cildo Meireles à forma estável e ao objeto autônomo. Seus trabalhos funcionam como dispositivos críticos que colocam em curto-circuito mito, capital e linguagem. A obsolescência dos objetos não é um dado técnico, mas um gesto político: revelar que os sistemas que nos organizam – econômicos, simbólicos e perceptivos – são historicamente construídos, instáveis e passíveis de colapso. O resto, em Cildo, não é aquilo que sobra; é aquilo que insiste, retorna e expõe as fraturas do mundo contemporâneo: monta uma torre de frequências dissonantes.

Na obra de Cildo Meireles, linguagem, mito, crítica e materialidade não operam como instâncias separáveis, mas como superfícies dobráveis, no sentido formulado por Gilles Deleuze (2012, p. 13) em *A dobra: Leibniz e o barroco*. Não se trata de uma divisão que separa, mas de um sentido que se inflete, se redobra e se reconfigura continuamente. O perecível, em Cildo, não aparece como alegoria de sustentabilidade ou denúncia ecológica imediata, mas como operador crítico capaz de inventar novas configurações de sentido. Os títulos – *Missão/Missões*, *Torre de Babel*, *Através*, *Desvio para o vermelho* – funcionam como operadores conceituais que instauram regimes de leitura dobrados: nomeiam e, ao mesmo tempo, desestabilizam aquilo que nomeiam, mas precisam do nome e da linguagem verbal como dobra para a experiência sensorial, que é intensamente conceitual e radicalmente sensível.

Em *Torre de Babel*, a escala monumental e a diversidade material dos rádios – objetos industriais obsoletos, recolhidos, adaptados e tecnicamente

interferidos para funcionar simultaneamente em diferentes estações – os retiram do regime da reificação. O rádio deixa de ser mercadoria ultrapassada e torna-se materialidade da subjetividade, condensando ruído, memória e linguagem – como observa Hannah Arendt ao refletir sobre a durabilidade e a corrosão dos objetos do mundo do trabalho, uma vez que o mundo do trabalho que cria a artificialidade humana é produzido para durar e, ao mesmo tempo, para perecer.² Em paralelo filosófico, Cildo opera precisamente nessa fresta da obsolescência: não como denúncia direta, mas como reflexão estético-filosófica que dobra mito, capitalismo e materialidade perecível, reinscrevendo o mitologema judaico-cristão como crítica do presente.

Em *Através*, a experiência caminhante – em diálogo com a vanguarda ambiental de Hélio Oiticica³ – encontra-se agora submetida à sintaxe do percurso (os objetos não sobrevivem em separado, necessitam da instalação). Transparências sobrepostas produzem opacidades; a visão não coincide com a passagem; o corpo sente aquilo que o olhar não resolve. Linguagem falada, linguagem espacial, história colonial e circuitos ideológicos não se separam: dobram-se. É nessa operação que a obra de Cildo alcança sua densidade filosófica, constituindo uma reflexão material sobre como o mundo, seus objetos e seus mitos continuam a produzir sentido ao se dobrar infinitamente.

O título *Missão/Missões (Como construir catedrais)* condensa exemplarmente essa lógica. No acréscimo entre parênteses, opera-se um dispositivo conceitual decisivo que articula a obra como um todo. A obra não deve ser compreendida apenas como estilo – a estilística da catedral é opaca, alusiva,

² Arendt define o mundo do trabalho como a produção de um mundo artificial que sobrevive ao homem, constituído pela tensão entre objetos destinados à durabilidade e aqueles sujeitos à corrosão do tempo. Ao analisar a história do *homo faber*, a filósofa identifica a reificação própria da Revolução Industrial, marcada pela produção seriada e pela obsolescência acelerada. Arendt (2007, p. 148-187), contudo, não separa a reificação da condição humana nem anuncia o fim do mundo do trabalho; ao contrário, destaca seus processos ambíguos, entre eles a persistência da subjetividade humana e a diversidade dos modos de produção, que vão dos objetos utilitários às obras de arte orientadas pela experiência estética.

³ Mário Pedrosa (1981), no texto *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica, de 1966, ao analisar a Galeria-4 de Oiticica, destaca a obra do artista como uma *vanguarda ambiental* que desloca a arte do objeto para a experiência, rompendo com o regime puramente visual e formalista. Sua arte ambiental mobiliza corpo, sensorialidade e participação, instaurando um campo ético-existencial. Trata-se de uma vanguarda que não é apenas estética, mas uma reconfiguração da consciência e do comportamento artístico.

não literal –, mas como lógica histórica de expansão, acumulação e excesso. Em Cildo Meireles, o título funciona como dobra semântica que articula linguagem, história colonial, economia simbólica e experiência sensível, fazendo com que o sentido não se resolva, mas se replique e se reconfigure a cada leitura e a cada atualização da obra.

Frans Krajcberg – arte, ecologia e ética da forma

Refletir sobre a obra de Frans Krajcberg é pensar o próprio estado da arte: sua forma de atuação, sensibilização, experimentação e manifestação. Como observa Felipe Scovino (2011), a recorrente leitura da obra de Krajcberg a partir de uma suposta relação “exótica” entre arte brasileira e natureza – frequentemente mobilizada por olhares estrangeiros – revela-se redutora e insuficiente. Trata-se menos de uma questão de brasilidade do que de um conjunto de exercícios estéticos e éticos sobre o lugar do homem no mundo e sua relação com o espaço e a natureza. Nesse sentido, sua produção configura um manifesto não apenas artístico, mas profundamente humano.

A trajetória de Krajcberg inscreve-se de modo singular no cruzamento entre arte, ética e ecologia, sem jamais se confundir com o campo estrito da biologia ou do ativismo científico. Sua chegada ao Brasil, nos anos 1950, não constitui apenas um deslocamento geográfico, mas uma inflexão radical de sensibilidade diante das florestas, do litoral e, sobretudo, dos resíduos naturais deixados pela ação humana. Aqui ele encontra matéria orgânica que não é neutra, mas ferida, atravessada pelo tempo e pela destruição.

Nesse ponto, sua obra pode ser colocada em diálogo com a reflexão de Hannah Arendt sobre a condição humana no limiar do Antropoceno. Ao afirmar que a tentativa moderna de escapar da Terra – simbolizada pela técnica e pela ciência – representa uma ruptura profunda com o mundo comum, Arendt recoloca a Terra como condição fundamental da existência humana. Krajcberg parece operar precisamente nesse horizonte: sua arte reafirma a Terra não como cenário, mas como condição material e ética da forma, fazendo da natureza um agente ativo na produção escultórica e não um simples motivo representacional.

A relação de Krajcberg com a ecologia não se estabelece nos termos do ecologismo científico no sentido estrito. Ele não produz dados, não mensura

impactos nem propõe soluções técnicas. O que constrói é uma sensibilidade ecocrítica: um modo de percepção estética que transforma restos de natureza – troncos queimados, raízes arrancadas, fragmentos de árvores mortas – em testemunhos visuais da violência ambiental. Trata-se menos de representar a natureza do que de expor suas cicatrizes, reinscrevendo-as no campo da experiência sensível da arte.

Essa distinção é central para compreender sua posição na história da arte. Enquanto o cientista opera no regime do dado empírico, o artista atua no campo da forma, da superfície e do choque perceptivo. Krajcberg não compete com o ecólogo; ele o tensiona, ampliando o campo de recepção da questão ambiental. Sua arte não informa apenas – ela afeta, convoca e acusa. Nesse deslocamento, instaura-se uma ética estética na qual o espectador não é instruído, mas implicado.

O uso dos resíduos naturais é decisivo nesse processo. Diferentemente da tradição escultórica baseada em materiais nobres e controlados, Krajcberg trabalha com aquilo que resta após o trauma. Os materiais não são moldados para apagar sua origem; ao contrário, sua história permanece visível na fratura, na textura e na cor. A policromia que emerge dessas superfícies não é decorativa: resulta da ação do fogo, da umidade, da decomposição e do tempo, funcionando como índice material da violência sofrida.

Sua inserção nos circuitos institucionais – bienais, museus e exposições internacionais – não neutraliza essa dimensão crítica. Ao contrário, sua presença nesses espaços tensiona os próprios limites do sistema da arte. Diferentemente de certas vertentes da *land art* monumental ou da escultura ambiental formalista, Krajcberg não intervém para transformar a paisagem, mas trabalha com aquilo que já foi devastado. Sua obra não produz natureza; ela reconfigura sua destruição.

No desenho *Sem título* de 1955 (Krajcberg, 2017, p. 18), o que se impõe não é a paisagem reconhecível, mas a inscrição gráfica de um conflito que expõe as formas vegetais surgindo sobrepostas, instaurando uma tensão entre transparência e opacidade. O contraste entre o fundo claro e os densos blocos negros desloca a leitura do orgânico harmonioso para um campo de embate, no qual a natureza aparece silenciada, quase soterrada.

Formalmente, a oscilação entre gesto repetitivo e interrupção brutal produz uma superfície carregada de tempo, próxima de uma arqueologia do

dano. A imagem não ilustra um tema ecológico (não é uma descrição botânica na forma do desenho – algo tão consagrado na tradição brasileira, como nas pranchas da grande aquarelista Margaret Mee); ela constrói uma experiência de atrito. A matéria vegetal torna-se linguagem crítica, antecipando um núcleo ético que atravessará toda a obra do artista.



Figura 4
Krajcberg, *Sem título, c.*
1980-1990,
madeira monocromada,
90 x 220 x 25cm
Krajcberg, (2017, p. 50)

Na madeira monocromada (Figura 4), a repetição obsessiva dos fragmentos submetidos ao vermelho dissolve a individualidade dos elementos em uma massa contínua e pulsante. O vermelho opera como índice simbólico – carne, sangue, combustão – e transforma a madeira, tradicionalmente associada à estrutura e à permanência, em corpo vulnerável e fragmentado.

A monocromia atua como gesto radical de equalização: ao apagar diferenças naturais, produz uma totalidade violenta, quase claustrofóbica. A obra não representa a destruição; ela a encarna. Nesse sentido, dialoga com debates centrais da escultura contemporânea sobre materialidade e serialidade, reinscrevendo-os em uma chave ética incontornável.

Arte & Ensaios
vol. 32, n. 51,
jan.-jun. 2026

Figura 5
Krajcberg, [Sem título],
pedras policromadas
em madeira, 64 x 40cm
Krajcberg, (2017, p. 36)



Nas pedras policromadas (Figura 5), a densidade não é apenas física, mas temporal. O mineral impõe escalas profundas do tempo geológico, exigindo do artista um gesto de escuta antes da forma. A policromia – especialmente o diálogo entre os cinza e os vermelhos – aproxima pedra e madeira como superfícies marcadas pela erosão e pelo desgaste. A organização rítmica – centros mais claros e bordas saturadas – cria um movimento de expansão e contensão que impede a leitura rápida. O geológico, historicamente marginal na tradição estética ocidental, emerge aqui como agente silencioso de um processo ecológico ampliado – que exige do espectador fruição atenta da rítmica quase invisível das cores e tamanhos desses minerais no quadro.

A obra de Frans Krajcberg ocupa lugar singular na arte contemporânea: entre escultura, pensamento formal e ecocrítico de realocar o resto como forma a ser meditada e fruída como natureza e, ao mesmo tempo, como operação formal. Ao transformar restos em forma, sua produção recusa tanto a estetização ingênua da natureza quanto a abstração técnica do desastre. Sua arte não consola nem harmoniza – ela insiste, expõe e convoca o olhar a reconhecer, nas superfícies feridas, a memória viva de um mundo em risco.

Tunga – objetos em experiência: a exigência da antiforma

No contexto da arte contemporânea, a produção de Tunga pode ser situada no campo da antiforma, entendida não como simples negação da forma, mas como sua colocação em estado permanente de crise, instabilidade e metamorfose. Desde os primeiros trabalhos, o artista rejeita a ideia de obra como forma acabada e privilegia procedimentos que tensionam os limites entre escultura, instalação, performance, desenho e escrita. A obra não se apresenta como objeto concluso, mas como campo de forças em reorganização contínua, no qual matéria, gesto e imaginação se contaminam mutuamente.

A noção de informe é central para compreender essa poética. Em Tunga, o informe não equivale ao caos amorfo ou à ausência de estrutura, mas a um estado *pré-formal* ou *transformativo*, no qual a matéria se manifesta como potência e não como resultado. Ímãs, cabelos, ossos, líquidos, redes, metais, ícones anatômicos e objetos industriais são organizados segundo lógicas instáveis, frequentemente submetidas à gravidade, à tensão, ao acúmulo ou ao risco iminente de colapso.

A forma surge, assim, como acontecimento provisório, sempre ameaçado de dissolução.

Essa antiforma material articula-se profundamente ao mito, compreendido não como narrativa ilustrativa, mas como operador estrutural da obra. Tunga elabora mitologias próprias e híbridas, nas quais referências à alquimia, à psicanálise, à física, à literatura e ao imaginário arcaico se cruzam sem hierarquia. O mito não fixa sentidos; ao contrário, introduz lógicas de desvio, repetição e ambiguidade, reforçando o caráter antinormativo e experimental da obra.

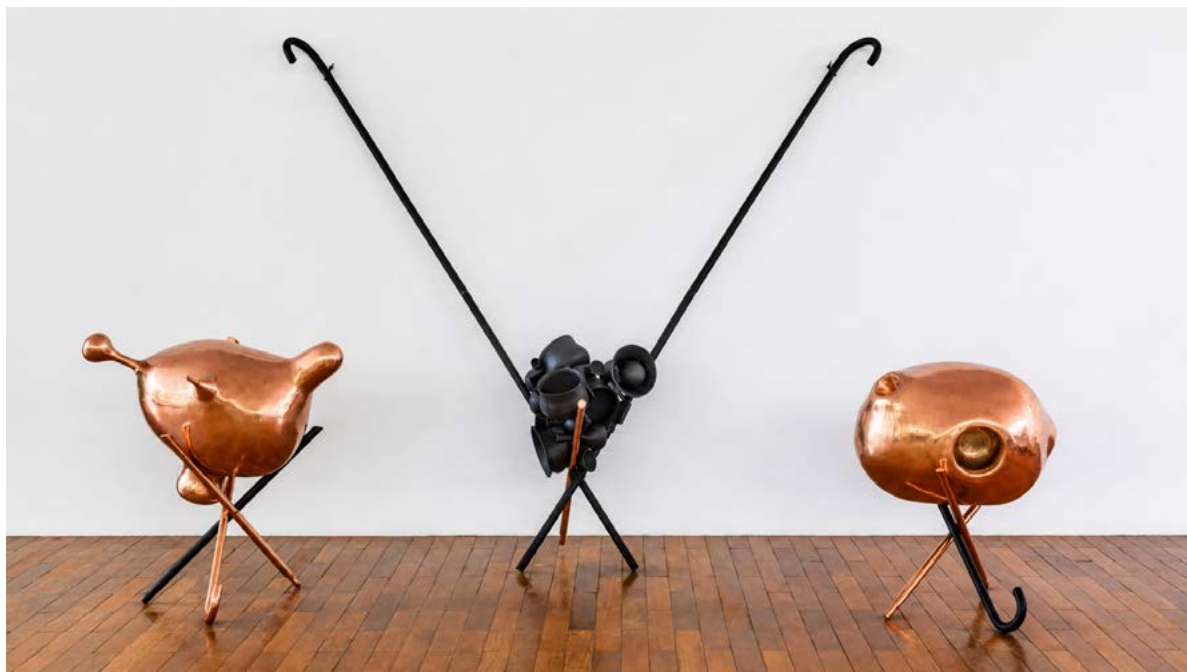


Figura 6

Tunga, *A bela e a fera*, 2001,
bronze fundido com banho
de cobre, ferro forjado, ferro
fundido e ímã

Inhotim, Brumadinho

Foto: Daniel Mansur

Disponível em: [https://
www.inhotim.org.br/item-
do-acervo/a-bela-e-a-fera-
tunga/](https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/a-bela-e-a-fera-tunga/)

Acesso em 2 dez. 2025

O jogo antigestáltico emerge dessa recusa da forma resolvida. Embora se reconheçam unidades – “quase esferas”, “quase corpos” –, a percepção não se fecha em uma imagem sintética estável. O olhar é forçado a circular entre partes, apoios, encaixes e vetores de sustentação. As hastes metálicas não completam a forma; ao contrário, a interrompem, funcionando como linhas externas que atravessam, perfuram ou sustentam provisoriamente os volumes. A *gestalt* é sabotada por uma lógica de montagem que privilegia a disjunção e o desequilíbrio, como próprio da poética de Tunga, segundo observa Ronaldo Brito (2005, p. 326).

Nesse sentido, o objeto central preto intensifica o regime de instabilidade. Diferentemente dos volumes laterais em cobre, ele se apresenta como corpo mais compacto e escurecido, composto por encaixes visíveis, quase mecânicos, que evocam articulações técnicas, próteses ou órgãos artificiais. O material – possivelmente ferro pintado, aço oxidado ou outro elemento industrial – assume papel estrutural e conceitual: é o ponto em que a obra se aproxima de um laboratório de montagem, no qual forma, função e sustentação entram em curto-circuito. Os encaixes não escondem sua precariedade; antes, a exibem como parte do vocabulário formal.

A disposição espacial dos três elementos constrói um campo de forças. Não há hierarquia narrativa clara, mas há um ritmo de oposição: cobre quente *versus* negro opaco; volumes laterais expansivos *versus* centro condensado; apoios abertos *versus* encaixes fechados. O espaço entre os objetos é tão ativo quanto os próprios objetos, criando linhas imaginárias de atração e repulsão. A obra não se organiza como conjunto harmônico, mas como constelação tensa, na qual cada elemento parece ameaçar a estabilidade do outro.

A bela e a fera (Figura 6) afirma, assim, uma poética do objeto em estado de experiência, em que a forma não é finalidade, mas problema. O caráter “fera” não reside em uma figuração explícita, mas na recusa da domesticação formal. São corpos que não se deixam pacificar pela geometria nem reduzir à abstração pura. Entre o orgânico e o industrial, o artesanal e o mecânico, a obra sustenta uma condição de risco perceptivo, em que o incompleto, o instável e o mal encaixado tornam-se operadores centrais de sentido.

Outro eixo fundamental dessa poética é o erotismo material. Em Tunga, o erotismo não aparece como representação do corpo ou do desejo, mas como força que atravessa as relações entre os materiais. Atração e repulsão, ligação e separação, penetração e bloqueio organizam a dinâmica interna das obras. Os objetos parecem dotados de pulsão, instaurando uma economia libidinal que atravessa toda a instalação. O erotismo, portanto, não é tema, mas princípio operatório da forma instável.

As performances e ações que acompanham muitas obras intensificam esse regime antiforma. Corpos humanos entram no campo da obra não para completá-la, mas para ampliar sua instabilidade, ativando-a no tempo e no espaço, sentindo a sua fragilidade gravitacional. A obra passa a existir como situação e evento, recusando a fixação museológica e reforçando seu caráter experimental, processual e aberto de experimentação.



Figura 7
Tunga, *True rouge*, 2002
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: www.viajali.com.br/wp-content/uploads/2017/04/inhotim-21-730x486.jpg
Acesso em 1 dez. 2025

Nesse contexto, o ambiente deixa de funcionar como simples suporte expositivo e passa a atuar como um campo ativo de forças. Essa condição é radicalizada na instalação *True rouge* (Figura 7), em Inhotim, sendo a separação entre obra e espaço sistematicamente dissolvida. O ambiente converte-se em um laboratório atravessado por tensões gravitacionais, suspensões precárias, líquidos contidos em tubos transparentes, sustentados por redes assimétricas de lãs presas por amarras aparentemente frágeis. Os líquidos e as finas lãs que sustentam os tubos repletos de fluido vermelho insinuam um laboratório químico frágil, mantido em estado de suspensão. Não se trata de ambientação ilustrativa, mas de um meio que condiciona a experiência perceptiva e psicofísica do espectador, integrando-se estruturalmente à obra.



Figura 8

Tunga, *X Estudo*, 2009, aço carbono, aço inox, água cromatizada, cristal de quartzo, ímã, resina epóxi, silicone e vidro
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/x-estudo-tunga/>
Acesso em 5 dez. 2025

A obra *X Estudo* (Figura 8) pode ser analisada a partir da ideia do risco da queda como operador central de sua poética e como eixo do que se pode chamar de laboratório da antiforma. Não se trata apenas de um risco físico, embora ele esteja encenado, mas também de um risco perceptivo, cognitivo e ontológico: o risco de a forma não se estabilizar, de o sentido não se fechar e de a matéria permanecer em estado de tensão.

O primeiro aspecto evidente é a precariedade estrutural. Fios metálicos, tensionados e assimétricos, suspendem e cercam o conjunto sem oferecer sensação de segurança ou equilíbrio clássico. Funcionam como vetores instáveis, quase diagramáticos, que sugerem forças mais do que suportes. O olhar é conduzido por linhas que não convergem para um centro organizador, mas para um campo de desequilíbrios, no qual qualquer deslocamento mínimo parece capaz de provocar colapso. A queda não é eventual: está virtualmente inscrita na lógica da montagem.

No interior desse arranjo, materiais heterogêneos – fragmentos escuros de aparência mineral ou industrial, um cristal translúcido, recipientes de vidro, líquidos coloridos – instauram um jogo de incompatibilidades. Nada se encaixa de modo orgânico ou funcional. Esferas e recipientes não são plenamente fechados nem íntegros; apresentam-se como corpos frágeis, suscetíveis à quebra, ao vazamento e à perda de contensão. Essa incompletude reforça a sensação de risco: o que está ali não só pode cair, como pode também se desfazer.

Essa lógica aproxima a obra de um laboratório estético recorrente na produção de Tunga. Diferente do laboratório científico da previsibilidade e do controle, trata-se de uma experimentação da antiforma, em que materiais residuais e objetos heterogêneos são submetidos a situações-limite. O vidro torna-se vulnerável; o líquido aparece como massa sensível à gravidade; o mineral surge como fragmento instável. O laboratório não produz resultados, mas mantém os processos abertos.

O olho não organiza os elementos segundo hierarquias claras de figura e fundo. O prato metálico que sustenta o acúmulo não resolve o caos; apenas o contém provisoriamente. A obra se constrói como constelação de partes que se tocam sem se conciliar, produzindo uma percepção interrompida, sempre à beira da desorganização.

Nesse sentido, o risco da queda é também conceitual: é o risco da queda da forma, da narrativa e da função. A obra parece existir em tempo suspenso,

como se estivesse prestes a acontecer algo – uma queda, uma ruptura, um acidente –, que nunca se consuma plenamente. Essa expectativa ativa o corpo do espectador, que experimenta a obra de modo psicofísico, atento à gravidade, à fragilidade e à instabilidade dos materiais.

O título *X Estudo* reforça essa condição experimental e inacabada. O “X” não nomeia nem fixa; marca o lugar do desconhecido e do indeterminado. Não se trata de estudo preparatório rumo a uma forma final, mas de estudo como estado permanente. O “X” indica multiplicidade de variáveis e recusa de um resultado conclusivo. A obra afirma-se, assim, como ensaio material contínuo, no qual cada elemento existe sob a ameaça constante da queda – física e simbólica – e no qual a antiforma não é negação da forma, mas sua exposição radical ao risco.

É nesse ambiente tensionado que emerge a noção de resto como operador central da poética de Tunga. Aquilo que escapa à forma resolvida (*gestalt*) e à função estabilizada – fragmentos, resíduos materiais, objetos em quase colapso – não aparece como sobra passiva, mas como núcleo ativo de sentido. Esses restos funcionam como vestígios de processos que não se encerram. Mais do que resíduos, são estudos, no sentido experimental do termo, o que justifica a recorrente metáfora do laboratório.

A partir dessa lógica do resto, o mundo não é representado, mas incorporado materialmente. A obra constrói uma cosmologia própria, na qual materiais industriais, minerais, orgânicos e simbólicos coexistem sem hierarquia fixa. Trata-se de um mundo instável, regido por leis provisórias, mais próximo de um experimento contínuo do que de um sistema fechado. Ao confrontar o espectador com esse campo de forças, a obra desloca a percepção cotidiana e sugere o mundo como processo em formação, atravessado por alianças improváveis e estados transitórios – desmontando a lógica da verticalidade segura do Antropoceno.

O resto e o perecível na arte contemporânea brasileira – linguagem filosófica, ecocrítica e a arte como laboratório da antiforma

O presente ensaio partiu das noções de resto e de perecibilidade como categorias centrais para compreender deslocamentos decisivos na arte contemporânea brasileira. Elas não foram abordadas como efeitos colaterais da escolha

material, mas como operadores conceituais, filosóficos e políticos. Ao recusar a permanência como valor absoluto e a forma estabilizada como horizonte final, as obras analisadas afirmam a arte como campo experimental, no qual matéria, história e mundo entram em fricção. O perecível surge, assim, não como fragilidade da obra, mas como condição crítica capaz de tensionar regimes de valor, memória e institucionalização.

Na obra de Cildo Meireles, o resto atua como operador crítico da linguagem e do capital. Materiais obsoletos, circuitos saturados, moedas desvalorizadas e dispositivos perceptivos instáveis expõem a falência dos sistemas simbólicos que organizam a vida social e o próprio campo da arte. O descarte não aparece como resíduo neutro, mas como memória histórica insistente: restos coloniais, econômicos e ideológicos que o sistema tenta apagar, mas que retornam como ruído, excesso e colapso de sentido.

Ao mobilizar mitos como a Torre de Babel ou dispositivos relacionais como *Através*, Cildo transforma a experiência estética em confronto corporal e cognitivo com a opacidade do mundo. A transparência moderna, a circulação do dinheiro e a neutralidade do espaço doméstico são desmontadas pela fricção entre visão, corpo e matéria. O perecível, nesse contexto, opera como linguagem crítica: não representa o mundo, mas expõe seus circuitos de poder e suas fraturas históricas.

Em Frans Krajcberg, o resto assume um estatuto ecocrítico singular. Troncos queimados, raízes arrancadas, madeiras carbonizadas e pedras trabalhadas não funcionam como metáforas distanciadas, mas como testemunhos diretos da violência ambiental. A matéria ferida do mundo é reinscrita na arte sem apagamento de sua origem, preservando cicatrizes, irregularidades e temporalidades longas que resistem à lógica do consumo e do espetáculo.

Sua poética articula rigor formal e denúncia silenciosa, construindo uma sensibilidade ecocrítica que não se confunde com o ecologismo científico, mas o tensiona e o amplia. O resto aparece como memória viva do desastre. O perecível, aqui, não aponta para a dissolução da obra, mas para a persistência do conflito entre natureza, história e ação humana.

Em Tunga, o resto e o perecível operam no interior de uma poética da antiforma e do laboratório. Materiais orgânicos e inorgânicos, líquidos, fragmentos e objetos instáveis não são organizados em formas conclusas, mas em campos de forças provisórios, sempre à beira do colapso. O resto não denuncia nem

ilustra: ele fabula, instaura enigmas e sustenta uma cosmologia própria, atravessada por mito, erotismo e materialidade.

Nessa perspectiva, a obra de Tunga afirma a arte como experiência psicofísica e simbólica. Ambiente, corpo do espectador e materiais entram em copresença instável. O perecível torna-se condição de pensamento, e a antiforma, longe de negar a forma, atua como crítica à *gestalt* fechada e à fixação do sentido. O resto opera como potência: aquilo que escapa à função e, justamente por isso, produz conhecimento sensível.

A comparação dos três artistas revela regimes distintos do resto e do perecível. Em Cildo Meireles, o resto atua como linguagem crítica e política; em Frans Krajcberg, como testemunho ético e ecocrítico; em Tunga, como operador mítico e antiforma. O perecível, por sua vez, não se reduz à degradação material: ele designa a instabilidade como método e como forma de pensamento.

Observa-se, assim, que resto e perecível não constituem um tema periférico, mas um eixo estruturante da arte contemporânea brasileira analisada. O resto se refere ao que persiste como excesso histórico, material ou simbólico. O perecível aponta para a condição transitória e instável da forma. Juntos, eles afirmam a arte como laboratório de pensamento sensível, no qual a instabilidade não é déficit, mas condição de possibilidade para repensar a relação entre forma, mundo e experiência histórica.

João Cicero Teixeira Bezerra é doutor em história social da cultura pela PUC-Rio (2015) e doutor em artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023). Realizou pós-doutorado em artes cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro entre 2015 e 2017, e entre 2021 e 2022. Desde 2024, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj, com apoio da Faperj, sob a supervisão de Vera Beatriz Siqueira, investigando paisagens fluminenses e suas representações ambientais e geopolíticas.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De pictura)*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ARENDT, Hannah. Trabalho. In: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 149-187.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CILDO Meireles – Artista. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (23' 53"). Publicado pelo canal ARTLO-AD – Versão português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DtX6y2cciTs>. Acesso em: 13 dez. 2025.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Papius, 2012.

KRAJCBERG: uma homenagem. São Paulo: Galeria de Arte Frente, 2017 (catálogo).

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCOVINO, Felipe. *Frans Krajcberg*. São Paulo: Arauco, 2011.

Artigo submetido em janeiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

BEZERRA, João Cicero Teixeira. O perecível e o descartável em Cildo Meireles, Krajcberg e Tunga. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 171-197, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>