

Da terra ao ar: ruína, voo, recipientes na obra de Brígida Baltar

From earth to air: ruin, flight, and vessels on Brígida Baltar's oeuvre

Vanessa Ximenes

 0000-0003-0251-6812

contatovanessas@gmail.com

Resumo

Ao analisar trabalhos atravessados pela temática do voo de Brígida Baltar e de Yves Klein, percebe-se que em Brígida Baltar há uma construção feita ao longo do tempo, que vai da terra ao ar, e de sua trajetória, desde suas intervenções na arquitetura de sua moradia ao ato de coletar elementos naturais na paisagem, estendendo-se à série Esculturas Aladas, apresentadas na exposição *O que é preciso para voar* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011). No início de sua trajetória, essas ações construíram uma poética da ruína, na qual o corpo da artista operava como agente de intervenção no espaço arquitetônico; ao longo do tempo, entretanto, passou a denotar uma consciência da fragilidade e efemeridade dos meios em que escolhe trabalhar. Nesse sentido, o artigo traça um paralelo com o conceito de *string figures* desenvolvido por Donna Haraway, inspirado na *teoria da bolsa de ficção*¹ apresentada por Ursula Le Guin. A partir dessa perspectiva teórica, o texto busca associar tal reflexão de Haraway a algumas obras de Brígida Baltar, investigando se a narrativa presente em seu trabalho se posiciona nessa inversão da narrativa heroica.

Palavras-chave

Brígida Baltar. Escultura. Voo. Vazio.

Abstract

*By analyzing works traversed by the theme of flight by Brígida Baltar, and by Yves Klein, it becomes possible to observe that Baltar's work develops over time through a trajectory that moves from earth to air. Throughout her artistic practice, from her early interventions in the architecture of her house to the act of collecting natural elements in the landscape, extending to the series Esculturas Aladas presented in the exhibition *O que é preciso para voar* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011), her actions construct a poetics of ruin. In the beginning of her trajectory, the artist's body operated as an agent of intervention within architectural space; over time, however, her work came to express an awareness of the fragility and ephemerality of the means with which she chooses to work in a moment marked by the exhaustion of natural resources and the extinction of species. In this sense, the article draws a parallel with the concept of string figures developed by Donna Haraway, inspired by the carrier bag theory of fiction proposed by Ursula K. Le Guin. From this perspective, the text associates Haraway's reflection with selected works by Baltar, investigating whether the narrative present in her practice positions itself within this inversion of the heroic narrative.*

Keywords

Brígida Baltar. Sculpture. Flight. Emptiness.

¹ Segundo Ursula Le Guin, a teoria da bolsa de ficção propõe uma mudança na forma de pensar as narrativas. Em vez de histórias estruturadas a partir de armas de conquista, surgem a bolsa ou o recipiente, objetos côncavos feitos para acolher e carregar, que simbolizam práticas de coleta, cuidado e preservação.



Figura 1
Brígida Baltar, *Escultura
Alada IV*, 2011,
mármore, resina, cerâmica
e metal, 26 x 13 x 22cm
Fonte: Baltar (2011)

Introdução

Este artigo parte de duas exposições icônicas de Brígida Baltar: Pontuações, no Museu de Arte do Rio de Janeiro de 20 de setembro de 2024 a 5 de março de 2025, e O que é preciso para voar, no Oi Futuro do Flamengo no Rio de Janeiro, de 11 de julho a 5 de setembro de 2011. Coloca-se a questão: o que diferencia ambas as exposições? Sem dúvida, além de sua ênfase temática, a exposição de 2025, faz um recorte de sua produção já que se trata de retrospectiva em homenagem à artista após seu falecimento. Na exposição de 2011, havia uma necessidade latente e clara que, aliás, nomeava a mostra – O que é preciso para voar, como afirmação e não como questionamento. Ou seja, as obras traziam implícitas na sua concepção tentativas simbólicas de resolver, pelas obras, uma *necessidade* que surge nesse período de produção da artista vinculada ao desejo de voar.

Ao caminhar pela exposição de 2025, porém, logo na entrada da primeira sala viam-se, concentrados, os trabalhos de terra, feitos com pó de tijolo, e algumas cerâmicas inéditas, e nas salas subsequentes, aos poucos, percebia-se certo deslocamento da terra como material, ou seja, do resíduo de tijolo, a materiais mais efêmeros como maresia, neblina, orvalho até a última sala expositiva em que se encontravam peças que compõem a série Esculturas Aladas. A experiência estética da exposição evidenciava uma linha conceitual que se desloca dos “trabalhos de terra” aos “trabalhos de ar”. Ao final, porém, na penúltima sala, há um retorno à terra, com as obras em cerâmica produzidas na década de 1990, já que a artista trabalhou com terra até o final de sua carreira. Neste artigo, esse percurso entre elementos é adotado como uma leitura possível de sua trajetória, funcionando como símbolo que sintetiza e homenageia sua produção: um movimento em que a terra se associa a uma ideia de vitalidade e arquitetura da matéria, enquanto o ar sugere estados de rarefação e transcendência. E dá ênfase à série Esculturas Aladas, desenvolvida especialmente para a exposição de 2011, assim como a *Teatro das sombras*, trabalhos que dialogam entre si e que são atravessados por uma ideia de voo.

Ao homenagear a artista e levar o espectador, em 2025, de um ponto a outro, numa das maiores exposições institucionais da artista, já que incluía cerca de 200 obras, sendo 50 inéditas, o curador Marcelo Campos – também curador da mostra de 2011 –, dessa vez dividiu a curadoria com Amanda Bonan e Jocelino

Pessoa. Segundo Campos, em 2011, a obra de Brígida Baltar construía uma relação insistente entre “arte e utopia, arte e ampliação dos limites do corpo, da condição geográfica, do sonho, dos distintos personagens e de traquitanas para voar criadas pelo homem, mas que se tornam espetaculares” (Campos, 2011, p. 9). Em trabalhos apresentados nesse contexto a artista coloca um corpo feminino em ação direta com a arquitetura institucional na Escola de Música da UFRJ, tensionando a separação de corpo, edifício e paisagem construída na obra *Teatro das sombras*.²

Das intervenções na arquitetura de sua casa à coleta de elementos naturais como neblina, orvalho e maresia, até o desejo do voo, longe de ser vistos por uma perspectiva romântica, são pensados como prática situada, uma cena. A obra de Brígida Baltar constitui produção que age diante das ruínas, temática hoje muito recorrente, pois problematiza a maneira como as pessoas se posicionam diante das paisagens, na atualidade. A artista se utiliza de recipientes e, posteriormente, prolongamentos do corpo escultórico³ operados como mediadores de um voo simbólico. O gesto de coletar elementos como o pó de tijolo, matéria residual da própria arquitetura de sua casa, pode ser compreendido como um modo de reconhecer o espaço habitado em sua condição de ruína, desgaste e memória material. Ao recolher esse vestígio da própria construção, Baltar desloca o resíduo do campo do descarte para o da elaboração poética, transformando aquilo que resta da arquitetura em matéria de reflexão; denotando que a ideia cíclica em vida/habitação e morte/ruína transforma o resíduo arquitetônico em vestígio material de um espaço que continua a existir na memória e na matéria. Nesse sentido, se associarmos esse ato de coleta das ruínas de sua própria casa, claro que guardadas as devidas especificidades como a escala íntima, pessoal e artística de Baltar, com Walter Benjamin (1987, p. 224) quando escreve: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. O pó de tijolo, nesse caso, aproxima-se da ideia de índice material e de memória da casa. Que ao ser coletado e deslocado para o campo da arte traz à tona na obra a história do espaço habitado sob a forma de

² Me aprofundarei adiante na análise desse trabalho, que aparece na figura 4.

³ Como ocorre na série Esculturas Aladas, de 2011, analisada adiante.

vestígio. E o que “relampeja no momento de um perigo” nessa escala íntima é o desejo de preservar a partir desses fragmentos qualquer tipo de ameaça de esquecimento.

Desse modo, se o pó de tijolo recolhido da casa opera como vestígio de uma memória ameaçada, nos trabalhos posteriores essa lógica do fragmento passa a construir novas relações entre materiais, corpos e dispositivos. A casa, que inicialmente aparece como espaço de recolhimento, “aterramento”, interiorização e ruína, torna-se também ponto de partida para uma imagem de deslocamento, na qual o desejo de voo aparece simbolicamente como uma expansão desse espaço habitado. Não é à toa que nos trabalhos posteriores vemos a artista indo para o espaço externo da paisagem acompanhada de dispositivos de coleta de vestígios como, por exemplo, neblina e orvalho, até chegar a elaborar as imagens de pouso e de voo, como em *Teatro das sombras* (figura 4), de 2011, a partir da silhueta de mulher projetada na parede da escola de música da UFRJ, e também na série *Esculturas Aladas* (figura 1) em que preenche e completa, com penas, miçangas, bicos de pássaro etc., membros faltantes de esculturas garimpadas.

Dessa forma, há uma leitura possível sobre seu trabalho que aqui se apresenta: se analisado ao longo do tempo, há uma linha simbólica que “costura” as obras de terra às obras sobre o ar. Essa linha mobiliza uma espécie de fabulação material que age sempre no sentido de uma “narração de histórias multiespécies” (Haraway, 2023) que, segundo Haraway, quer dizer: “As figuras de barbante são como os contos: elas propõem e põem em jogo padrões para que cada participante possa, de algum modo, habitar uma terra vulnerável e ferida” (p. 23). Assim, os trabalhos de Brígida Baltar podem ser compreendidos como parte desse entrelaçamento de relações, no qual materiais, gestos e dispositivos se conectam para elaborar, poeticamente, modos de habitar e narrar um mundo marcado pela fragilidade.

Terra como ponto de partida

Ao longo de sua trajetória, alguns gestos configuram uma poética da coleta e da ruína. *Abrigo* (1996), por exemplo – como trabalhos mais antigos –, no qual o corpo da artista atua como ferramenta de escavação, desgaste e

Figura 2

Brígida Baltar, *Coleta de neblina*, 1996-1999,
foto-ação, 24 fotografias de
21 x 32cm cada
Fonte: Nara Roesler (portfólio
da artista no site da galeria)

reinscrição do espaço arquitetônico, é composto por quatro fotos-ação, de 60 x 40cm cada, nas quais Baltar problematiza a relação entre corpo e espaço doméstico ao intervir fisicamente nas paredes de sua própria casa, ao abrir cavidades, quebrar superfícies e incorporar materiais como pó de tijolo. Também a obra *Casa* (1997), constituída por pó de tijolo distribuído em 20 frascos de vidro fechados, expostos em uma caixa de madeira de 50 x 30 x 7cm, está entre os trabalhos da artista que envolvem o uso de terra e detritos da construção em instalações e ações performativas.



Figura 3

Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996, foto-ação, quatro fotografias de 60 x 40cm cada

Fonte: Nara Roesler (portfolio da artista no site da galeria)

Se, nas intervenções realizadas em sua casa, a artista produz uma espécie de cavidade em que encaixa seu corpo, como em *Abrigo* (1996), nos trabalhos posteriores esse mesmo gesto que se refere a ter um recipiente a ser preenchido, se desloca para um regime quase imaterial e vai para um embate direto com a paisagem. São, no entanto, propostas que se diferenciam. Pois a artista deixa de “ferir” a parede da casa com um martelo para expor o corpo à paisagem, substituindo a lógica da força e da intervenção direta por quebra pela lógica da coleta e do diálogo com a natureza. Obras como *A coleta da neblina* (figura 2) (1996-1999), foto-ação, 24 fotografias de 21 x 32cm cada – entre outras coletas, maresia e orvalho, por exemplo –, reduzem a paisagem ao vestígio, gotas d’água, sal, umidade, sem perder completamente sua materialidade.



Haraway traz a teoria da bolsa de Le Guin que cabe na análise desses trabalhos de Baltar:

Ursula Le Guin me ensinou a *teoria da bolsa* da narração de estórias e da história natural cultural. Suas teorias e estórias são bolsas espaciais para coletar, carregar e contar as coisas da vida. [...] Seja como for, ninguém deveria sair de casa para uma aventura sem uma sacola. Como puderam um *sling*, um pote ou uma garrafa entrar na história de repente? Como podem essas coisas simples manter a continuidade da estória? Ou talvez – ainda pior para o herói –, como podem essas coisas côncavas, escavadas, esses buracos no Ser, gerar estórias mais ricas, mais peculiares, mais abundantes [...] desde o primeiro momento? (Haraway, 2023, p. 77-78).

É nesse sentido que, ao defender a ideia de que no lugar de armas, lanças e flechas, e no caso de Baltar, o martelo quebrando a parede, objetos associados à conquista, à penetração e ao domínio, se propõe a bolsa, o recipiente: objetos côncavos, feitos para acolher e carregar. A bolsa é a condição de possibilidade de qualquer narrativa que se posiciona no inverso da destruição ou da conquista, práticas muito vistas em narrativas com a presença de um herói. Nessas histórias, o herói se propõe ser uma figura de ação, sempre muito poderoso e por mais que existam outros personagens ou agentes, a história sempre será em benefício da construção dessa figura heróica. A ideia de Ursula Le Guin surge do termo *bottle*, e, segundo ela,

Quando estava planejando o livro que viria a ser *Três Guinéus*, Virginia Woolf escreveu no topo de uma das páginas de seu caderno: *Glossário*. Sua ideia era reinventar o inglês de acordo com um novo sistema, para que pudesse contar uma história diferente. Uma das entradas desse glossário é o *heroísmo*, definido como ‘*botulismo*’. E *herói*, no dicionário de Woolf, é ‘*garrafa*’ [do inglês *bottle*]. O herói como garrafa, uma reavaliação precisa. Proponho agora, a garrafa como herói. Não a garrafa de gim ou vinho, mas a garrafa no seu sentido mais antigo de recipiente em geral, de uma coisa que contém outra. Se você não tiver onde guardar comida, ela vai escapar de você [...] Enquanto ainda estão ao seu alcance, você coloca o máximo de grãos que puder no seu estômago, este sendo o recipiente primordial. Mas e amanhã de manhã, quando acordar e estiver frio e chuvoso, não seria bom ter ao menos alguns punhados de aveia para mastigar? (Le Guin, 2025, p. 12).

O que Woolf estava fazendo era ridicularizar a imagem ou ideia de herói a partir dessa relação entre as palavras *botulismo* e *bottle*. Segundo Le Guin (2025, p. 14), as histórias ao ser contadas a partir de armas geram guerras, violências e conquistas territoriais. E completa:

Não estou contando essa história. Já ouvimos essa história, todos nós já ouvimos tudo sobre tacapes e lanças, espadas, as coisas de golpear, cutucar, bater, as coisas longas e duras, mas não ouvimos nada ainda sobre as coisas de colocar coisas dentro, os contêineres para as coisas contidas. Trata-se de uma nova história. Eis uma novidade.

É nesse sentido que, ao analisar os recipientes de Baltar, faz muito sentido associar com o que Le Guin propõe. As ferramentas que a artista utilizou em sua casa nos trabalhos mais antigos, como o martelo por exemplo, sofrem variação entre o quebrar a parede, intervir com força para coletar a terra, o pó de tijolo; ela muda completamente de posição quando vai para o ar e a paisagem munida de recipientes de vidro, frágeis e vazios. Os dispositivos de coleta se afirmam também como dispositivos de cuidado e construção de narrativa junto com a natureza, já que são vestígios nela encontrados. E, numa lógica de relação e diálogo, aparecem nas imagens dos trabalhos que começam a partir daí a operar justamente na inversão desse lugar da narrativa heróica. Quando Haraway (2023, p. 77-78) fala das “coisas côncavas, escavadas, esses buracos no Ser”, ela toca diretamente uma dimensão que atravessa a obra de Baltar a partir deste ponto: o vazio como potência. A neblina só pode ser coletada porque há um espaço vazio esperando por ela, e, mesmo assim, o objetivo é estabelecer um espaço de encontro, de relação e não de contenção desses materiais. Se antes o pó de tijolo era coletado a partir de ferramentas que quebravam a parede e era colocado em vidros tampados, como em *Casa* (1997), essa narrativa se elaborava, de alguma forma, visando à libertação, ao ir para o ar e as paisagens. A forma desses objetos côncavos se afirma pela abertura que oferece ali na paisagem, no espaço entre a mão da artista e a atmosfera ou figura e fundo na análise imagética de suas foto-ações. Nesse sentido, o trabalho de Baltar materializa aquilo que Haraway sugere teoricamente: histórias mais ricas e peculiares não nascem da ocupação do espaço ou de seu controle, mas da aceitação do vazio, da falha e da sua própria insuficiência. A neblina atravessa o recipiente, deixando um vestígio mínimo, muitas vezes invisível, porém ela é vista, sentida pela artista, escolhida como questão a ser abordada nesses trabalhos, mesmo sendo algo tão translúcido e volátil. Seu gesto é reiterativo, quase íntimo, principalmente quando aceita o fato de que é impossível conter aquele material. Esse gesto se opõe frontalmente à figura do artista-herói, que transforma o mundo a partir de uma ação grandiosa. Aqui, a continuidade da história se dá por sua repetição e insistência: de 1996 a 1999, por diversas vezes a artista repete a ação e a fotografa. O gesto, no entanto, não se esgota no objeto; ele se prolonga na documentação, no deslocamento do recipiente, na circulação da ação no campo da arte, pelas exposições dos vidros com as fotografias. Na verdade, o gesto de coletar pó de tijolo já apontava

para uma imaterialidade, e, ao ir para a paisagem, Baltar se aproxima do que Donna Haraway (2023) denomina “ficar com o problema”: ética e prática de permanência em mundos danificados, onde se buscam modos situados de coexistência, acolhimento e recomposição. Os recipientes de vidro utilizados pela artista em suas coletas se apresentam como um desejo de coexistir com a matéria coletada, como uma alquimista que pesquisaria a composição desses materiais após sua coleta, sem, no entanto, os aprisionar nesses recipientes e se utilizando das foto-ações como pesquisa poética e artística.

Nesse sentido, a coleta em si da neblina, da maresia, do orvalho nas obras da artista é o evento relacional, ou seja, os materiais começam a se mostrar nesse ponto como *string figures*: algo que só existe como relação mantida, refeita e transmitida. Para Haraway, as *string figures* são jogos em que a figura nunca pertence a um único agente. Ela surge do entre: entre mãos, entre espécies, entre tempos. O sentido, portanto, reside na continuidade e na repetição do gesto da artista, que aceita a precariedade e insiste em manter a relação acontecendo durante um tempo, ou seja, em movimento.

Ao ar

O voo é um desejo que aparece em trabalhos de outros artistas como na icônica fotografia *Le saut dans le vide* (Salto no vazio), de Yves Klein, feita em 1960; no trabalho de Klein, no entanto, há uma clareza na intenção da imagem ao ver o corpo do artista saltando do alto da fachada de uma casa. Coloca-se aqui, portanto, um paralelo entre esses trabalhos e a concepção apresentada por Donna Haraway no livro, quando a autora veicula a dicotomia latouriana: “terrestres no Antropoceno X humanos no Holoceno”. Klein, nesse sentido, se tornaria uma figura-limite do imaginário moderno ao fazer ver, a partir da sua fotomontagem, o artista como herói. Ao voar a partir do pulo da fachada da casa em contraste com o asfalto do chão, de maneira “latouriana”, esse salto só se realiza por meio de uma rede de mediações técnicas como a câmera fotográfica e a fotomontagem. Que produzem o voo e o revelam na sua aparência: como efeito estético. E essa condição, no fundo, a fortalece, pois *Salto no vazio* torna visível a própria ontologia moderna: a do humano que se imagina autônomo enquanto depende, estruturalmente, de infraestruturas que sustentam sua ilusão de transcendência.

Já o trabalho de Baltar atua no contraponto, o voo é teatralizado, produz-se uma metáfora sobre a ideia de se querer voar, e essa imagem é entregue na sua sutileza. Há uma silhueta feminina que é fotografada na sala Leopoldo Miguez, na escola de música da UFRJ durante as gravações do filme *Voar*. Essa silhueta é projetada como sombra na arquitetura interna do prédio, e as fotografias são divididas em quatro cenas, posteriormente anexadas às maquetes de teatros e apresentadas na exposição O que é preciso para voar

Segundo Baltar (2011, p. 98-99),

No filme *Voar*, o coro interpreta a canção de Tim Rescala. Na hora da gravação, o mundo retiniano foi preparado, atores, figurinos, maquiagem, cortinas. Na manipulação divina e diabólica da edição, Brígida não se convencerá com a sedução retiniana, retirou os atores e atentou para a beleza do voo encenado pelos gestos da maestrina, pela mímica, por objetivos latentes do corpo, que não condizem com nenhuma outra interferência visual, apenas com as asas da mulher vestida de vermelho que reage a si mesma e aos outros.

Figura 4

Brígida Baltar, *Teatro de sombras*,
madeira, balsa e vídeo, 173,5
x 36,5 x 50cm
Fonte: Baltar (2011)



Essas fotografias registram quatro cenas, assim nomeadas pela própria artista: o *pouso*, o *voo*, a *vertigem* e a *queda*. Posicionando-se como uma necessidade latente de produzir uma relação entre o corpo e o pássaro, o corpo, com suas questões e falho por si só, põe o espectador a sentir a ausência de uma referência imagética de asas completando essas imagens apenas no seu imaginário – já que a artista, diferentemente de Klein, não se preocupa em tornar a imagem, segundo as palavras do curador, de acordo com uma “sedução retiniana” (Baltar, 2011, p. 98). Aqui, o voo é uma elaboração que não se resolve por completo, que é, portanto, falha. Como se houvesse uma espécie de “aparelho” translúcido que ativa no espectador sua própria imaginação, ao estimular o ato de voar pela sombra projetada em contraste com a arquitetura, que se faz fundo nas imagens.

Se pensarmos sobre a série *Esculturas Aladas* (2011) esse ato de relacionar escultura garimpada em feiras de antiguidades com outros elementos denota uma necessidade de abordar a temática do voo como uma fabulação material. A prótese, nesse caso, não serve ao corpo; é o corpo que se submete à prótese, revelando um modo de estar no espaço marcado pela precariedade e pela tentativa – o que Haraway (2023) nomeia *SF*, acrônimo deliberadamente múltiplo: *science fiction*, *speculative feminism*, *speculative fabulation*, *string figures*, *science fantasy*. Ao jogar com essas camadas, Haraway recusa a separação rígida de fato e ficção. A fabulação, segundo sua perspectiva, é um modo de produzir mundos possíveis a partir das condições materiais e precárias, já existentes. Nesse sentido, as esculturas aladas de Baltar nos convidam a repensar as narrativas escultóricas dos materiais construindo outra forma de existência que aponta para o desejo do voo, sem necessariamente o concluir – dando ênfase, porém, a sua nova narrativa construída a partir da obra. Segundo texto do catálogo da exposição,

O *art nouveau* dotou a indústria de naturezas e metamorfoses zoomórficas: mobiliários com pés de animais, braços de poltronas com decorações de flores e folhas de acanto. Isso tudo amolecendo metais, pontes, torres. Aqui se observam as extensões dos objetos em dispositivos que os tornem natureza. A arte serve como comentário da arte, ‘comentários que acompanham o acontecimento artístico perseguem um propósito diferente dos textos históricos, que olham

em retrospectiva para o acontecimento’. Tais esculturas conferem ao acontecimento um sentido atual, sem querer raiar com o presente, mas acreditando na possibilidade de usar o mundo indistinto entre objetos e obras de arte. O mundo já usado elabora a força de objetos produzidos que, pelas vias da arte, se tornarão, como nos termos de Bourriaud, pós-produção (Baltar, 2011, p. 71).

Desse modo, nessa série de esculturas, a artista se apropria de peças garimpadas nas feiras de antiguidades do Rio de Janeiro, brechós e antiquários, adentra lojas de bijuterias e artigos de carnaval e, com isso, cria em cima de personagens *art déco* e *art nouveau*. Que são “reprogramados”, como híbridos. O voo é produzido por “próteses”, por acoplamento. Em mãos ausentes, pernas, braços e cabeças incompletas ela cria novas narrativas e outras fabulações possíveis ao completar as ausências das formas com bicos, penas, asas e outros materiais. Como memórias restauradas por novas narrativas, trazendo à tona o que, segundo Ursula Le Guin (2025, p. 18), “é a história que faz diferença” [...] “temendo que não haja mais qualquer história a ser contada, alguns de nós achamos por bem começar a contar uma outra história, com a qual as pessoas talvez possam seguir quando a antiga chegar ao fim”. Baltar vai tecendo novas possibilidades para cada uma dessas peças garimpadas, já em processo de ruína. O corpo de mulher quando aparece associado a um animal alado tanto em *Teatro das sombras* quanto em *Esculturas Aladas* evoca a teatralidade, mas além disso tem um sentido fantasmagórico, ameaçador na ideia de se ter uma silhueta projetada sem ao certo saber se é um autorretrato ou a imagem de outra mulher, bem como nos membros faltantes das esculturas garimpadas. O gesto de tentar completar esses membros ausentes remete à monstruosidade, como no clássico *Frankenstein*, no qual diferentes partes são reunidas para formar um novo corpo. Nesse sentido, as intervenções na verdade em vez de restaurar a integridade das peças produzem novas configurações simbólicas, criando corpos híbridos de mulheres aladas.

No capítulo das *string figures*, Haraway analisa projetos em que pombos urbanos são equipados com pequenos dispositivos sensores para mapear a qualidade do ar na Califórnia. Trata-se de uma cena típica do que Haraway (2023) chama de práticas multiespécie situadas, modos de viver e agir no Antropoceno/Chthuluceno sem pretensão de pureza ou domínio total. Assim

como os pombos de Haraway tornam-se corpos ampliados por dispositivos técnicos, as esculturas de Baltar tornam-se corpos ampliados por próteses poéticas. Ao reconhecer cada uma dessas partes faltantes e explorar novas maneiras de se trazer a temática do voo, compreende-se que Brígida Baltar é, definitivamente, uma artista segundo a perspectiva latouriana, apresentada por Haraway: Terrestre no Antropoceno, pois, ela escolhe permanecer com a ruína. E, a partir dela, fabula novas formas híbridas. É profundamente terrestre reconhecer que não há retorno à origem intacta, apenas uma reelaboração que colabora produtivamente na reparação das ruínas já existentes.



Figura 5
Brígida Baltar, *Escultura*
Alada IV, 2011.
mármore, resina, cerâmica e
metal, 26 x 13 x 22cm
Fonte: Baltar (2011)

Da mesma forma, os pombos com os sensores operam dentro da cidade poluída, mapeando danos. E essas são práticas de convivência com o problema. É nesse sentido que a artista se configura como sujeito que não pretende “dominar o mundo” (voltando à cena icônica de *Salto no vazio* de Yves Klein, em que ele parece dominá-lo, e como seria uma história contada por um herói, numa narrativa de artista moderno) mas, que reconhece as falhas do mundo no qual se vive e aprende a habitá-lo por meio de alianças provisórias entre matérias e processos de coletas e composições situadas. Permanecer com o problema, nesse contexto, significa aceitar que sua produção artística é sobre as relações que ela estabelece com os materiais seja na paisagem, seja no ateliê. E, que toda forma é provisória, e toda matéria carrega a possibilidade de novas histórias, e é justamente isso que Brígida Baltar faz ao reconhecer o vazio como potência indo da terra ao ar.

Vanessa Ximenes é artista visual e docente no IFRJ. Doutoranda em artes visuais pelo PPGAV, investiga o silêncio e gestos obsessivos por meio da escultura e cerâmica. Em 2022, foi premiada pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Suas obras integram mais de cinco coleções brasileiras. É autora do livro BORDA.

Referências

- BALTAR, Brígida. *O que é preciso para voar*. Texto Marcelo Campos. Versão John Norman. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In *Magia e técnica, arte e política — Obras escolhidas volume 1. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Marcelo. *O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011 (catálogo).
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. Trad. Isabel Diégues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

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

Como citar:

XIMENES, Vanessa. Da terra ao ar: ruína, voo, recipientes na obra de Brígida Baltar. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 120-134, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>